



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali

Tesi di Laurea

Ye Xian e le sue sorelle

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch. Prof. Marco Ceresa

Correlatore

Dott. Tobia Maschio

Laureando

Mila Moioli

Matricola 773354

Anno Accademico

2012 / 2013

介绍

我的论文题目是灰姑娘故事的原型。

我选择这个题目是因为：第一，灰姑娘的故事是公认的最广为人知的童话故事；第二，也许很少有人知道，灰姑娘的故事其实起源于中国唐朝。

这个故事的原型和一部名为《酉阳杂俎》的书有关。该书作者段成式曾任冀州知县，也就是当今吉安地区。

《酉阳杂俎》可以被看作是一本传奇类作品，其包含了很多精彩的故事，奇闻异事，民间传说以及异域流传过来的见闻。

这本书内容丰富，有三十个章节。

在二十一章节我们可以找到“叶限“的故事。我们可以发现这个故事和灰姑娘的故事惊人的相似。

叶限的故事是有关一个女孩年纪很小的时候没有了母亲，父亲娶了另外一个女人，这个继母带着她自己的女儿嫁了过来。当叶限的父亲过世后，继母便开始折磨刁难叶限。她们把叶限当作佣人使唤，甚至让她去危险的地方取水和柴火。

一天叶限在一个池塘里发现一条漂亮的有着红鳍和金色的大眼睛的金鱼。她十分喜欢这个金鱼并且养了这个金鱼。随着金鱼一天天长大她不得不换更大的容器给金鱼直到有天金鱼长的太大以至于她不得不把金鱼送回到屋后的池塘中去。

这条金鱼变得很有灵性，它只在叶限出现的时候现身于池塘。叶限一直用剩饭剩菜喂养着它直到它长到了三米长。可是继母用计谋抓住杀死并且吃了这条鱼。叶限十分伤心，大声哭泣。此时一个神灵从天而降告诉叶限，如何找到鱼骨并且如何向鱼骨许愿获得礼物。叶限照办了，得到了食物美丽的衣服以及珍珠等宝贝。

在一个节日里，继母不让叶限出去参加盛会。叶限向鱼骨祈祷，得到了美丽的衣服和鞋子。叶限穿着它们去参加了盛会，但因害怕被继母她们认出，因而近匆匆的从会场逃离，一只鞋也因此跑掉了。

这个鞋被一个人捡到并卖给了另外一个国家的国王。这个国王到处找鞋的主人最终找到了叶限。国王娶了叶限做王后，而她的继母以及女儿则被乱石打死。

叶限的丈夫十分的贪婪，不停的对鱼骨许愿以求得财富。一年后，鱼骨不在给予他们任何东西。一天晚上潮水上涨淹没了掩埋鱼骨的地方。

我的论文主要分四个部分分析这篇传说。

第一个部分是有关灰姑娘的，以及对灰姑娘类型的童话故事的一个定义。主要是说明什么样的故事可以被称为“灰姑娘类型”故事。不同时间，不同地点里的不同版本的灰姑娘故事。我的分析从一个据说是灰姑娘最早版本的故事开始。这个故事是一个古埃及的传说。由一位古希腊的作者记录下来。这个故事讲述了一个美丽的女孩的鞋被一只鸟偷走并丢到了法老的膝盖上，法老寻找这只鞋的主人，最后找到了这名女孩并与她结婚的故事。

然后我们能看到很多来自世界各地不同版本的灰姑娘的故事。有时候故事里的灰姑娘是一个杀人犯，有时候又是被其父亲性侵犯的受害者，有时候则是被亲生母亲憎恨的可怜人，等等等等，直到我们看到著名的格林兄弟和贝洛版本的灰姑娘。

我将阐述一点关于民间故事的资料。它们的起源以及通常的特点。以及它们与叶限故事的联系。

第二部分主要是针对叶限故事里的文学以及修辞的分析。

这一部分会涉及到对酉阳杂则中某部分的描述，对不同译本的讨论，以及对相关古汉语名词的分析等等。

这篇传说里的很多名词都很难懂，也不好翻译，我们必须结合当时的背景，文化，地域特点等来更好的理解它们真实的含义。

也就是本论文的注解部分。该部分有很多不同的词句。

比如，叶限的父亲被称为“洞主”，我们比较明白这个词在唐代是什么意思。然后叶限也被称作“善陶金”，我们也得结合背景来理解这个词。

我也将分析我们该如何翻译“自天而降”，也就是一个人从上下来。还有文章中“洞节”的含义，“翠”的含义。我们也会试着去找出这个故事的发生地“陀汗国”的具体地点等等，这些分析都是为了帮助我们更好的理解这篇写于唐代的故事。本论文第三个部分主要是用比较的方法分析叶限故事的写作动机。

我们知道灰姑娘的故事涉及到几个不同的主要动机。

一个女孤儿被继母虐待。

她从一位超自然的对象那里得到了帮助，比如树或者动物，一般都是她亲生母亲的化身。

她在离开舞会或者其它大型活动的时候遗失了一只鞋。

她被别人找到，认出是鞋的主人，并嫁给了王子。

在我的论文里我详细讨论了这些动机在叶限故事中是如何体现的，也引用了一些其它版本的灰姑娘故事，比如亚洲的和欧洲的，以便更好的结合中国传统文化来理解它们，推测出是否是中国文化孕育了这个故事。

在中国文学里恶毒的继母是一个常见的元素，作为中国传统文化中对“孝”这一孔家传统美德的重要体现，也就是子女对家庭父母的回报和奉献。这方面的例子很多，比如舜王朝的大舜王到王祥，以及闵子骞的故事无比体现了这一点，

然而我们发现，大部分的类似故事中继母都有一个男孩而不是女孩作为主要角色，可能是因为女孩比较容易被送到其它家庭作为佣人或者送到女孩未来丈夫家做童养媳。

而男孩则对农村家庭的经济而言重要的多，所以不大可能抛弃男孩。

根据一些学者的研究，这同样解释了为什么灰姑娘的故事在中国没有这么的成功。

在叶限的故事里，那个帮助叶限的角色是一条鱼。而用鱼作为帮助的角色只出现在中国南方的传说里，也许是因为红色的鲤鱼在中国被看作是吉祥的象征。而且当地的传统居民种植大米，和其它的动作关系也很紧密，比如和鱼龟虾等水中动物。而叶限的故事同样展示了如何把一条鱼养大，所以这个故事也可以看作是向听众展示如何在池塘或者稻田里养殖鱼。这是一个典型的中国南方元素，也可以看作是此类童话的起源。但是我们也找到两个不同的元素，虽然只是简略的带过，但是仍然可以让我们想起那个树和天外来客的故事。有很多不同版本的关于魔法树从母亲的坟墓上长出来或者有神力的教母的故事，从中我们可以推测出这些故事是从国外流传过来的。

鞋是另外一个非常重要的元素，也是让很多人确信这类故事起源于中国的重要原因，因为中国传统文化里有关于女性的鞋的重要元素。比如我们熟知的裹脚，在古代中国持续了将近一千年，以及中国古代男性对女性小脚的迷恋。

然而，裹脚以及对小脚的迷恋则是从唐代和宋代以后才开始在中国流行开的，也就是晚于这个故事的写成，因为靠鞋来做证据可能有些牵强。

鞋作为中国传统文化中重要的一部分不是因为它们很小，而是因为它们在中国传统文化中一直是有重要的地位，不论是汉文化中还是越文化中。

它们在中国的求婚礼仪以及新娘文化中扮演了重要的角色。以前的媒人会找未来的新娘要一只鞋来表示她愿意与未来的丈夫成亲的愿望，而订婚的人则会交换鞋。

鞋很重要还体现在古代中国的女子一般都会自己做鞋，所以鞋也显示了一个女人在针线活和刺绣上的技艺。在这种文化里，鞋就成了一种符号，一种清晰的和拥有者联系起来起来的符号。

所以说鞋可以被看作是中国文化的一种代表符号，虽然不是因为大多数人认为的那个原因，而是它的文化地位。

最后一个标志是“节日”，我们知道在欧洲的版本中舞会是王子邀请所有女子来参加以便选择他的伴侣的重要场合。

但是在这个版本中舞会却并不是这样的。这个故事中的节日是一个普通的部落节日，在这个节日里各个部族的年轻人相聚在一起选择自己的伴侣。他们会穿上他们最好看的衣服来吸引最好的人。

所以叶限会穿着漂亮的衣服去参加那个节日也是很自然的。虽然那些衣服是魔法变的，但是在日常生活中它们让叶限看上去是一个富有且手艺很好的女孩。

不过她并没在洞节上遇见她未来的丈夫，这可能是因为另外一个故事的影响。

因此这些细节都显示叶限的故事包含了中国越文化和中国南部文化的内容，但是可能它们真正的起源是来自其它的地方。

这篇论文第四章主要是关于灰姑娘故事起源的一些假设。结合很多学者，特别是中国学者的研究成果，尝试推测出这个童话故事的起源。

有些人说这个故事来自越南和中国南部，有些人认为这个故事是由印度传入但是是在中国形成的，其他人则认为它起源于壮族地区。

我们必须强调一个重要的特点，就是这个故事内容上的多样性。有些元素是比较容易找到根据的，而有些则来自遥远的地方并且会成为之前的那些假设的依据，或者会推翻那些假设。

那些比较像中国南部文化的元素是：以鞋作为身份的标志，年轻男女相聚在一起的节日。那些不太像中国文化的元素是：女孩被继母虐待，亲生母亲化身为某种动物，以及坏人最终被乱石击死。

在这一章我会分析所有的假设，根据其不同的历史以及人类学价值，我会反驳一些假设，也会支持另外一些假设。并且我也会试着描绘出这类童话是如何形成的。

Ye Xian e le sue sorelle

Indice

1. Cenerentola nel mondo

1.1 Prefazione: perchè Cenerentola

1.2 Cenerentola nel mondo antico

1.3 Ye Xian

1.4 Cenerentola nel medioevo

1.5 La Cenerentola moderna

1.6 La fiaba come oggetto d'indagine: XIX secolo

1.7 La fiaba come oggetto d'indagine: XX secolo

2. Ye Xian: Il testo, l'opera e note alla traduzione

2.1 Il testo

3. Analisi delle funzioni in chiave cinese

3.1 I maltrattamenti della matrigna

3.2 Gli aiutanti

3.3 La scarpetta

3.4 Il ballo

4. Il modello della Cenerentola in Cina e ipotesi di origine e diffusione

Bibliografia

Capitolo 1. Cenerentola nel mondo

1.1 Perché Cenerentola

Ci sono due motivi fondamentali che mi hanno spinto all'analisi della storia di Cenerentola, e che possono riassumersi in due frasi in cui mi sono imbattuta durante i miei studi. La prima è la seguente: “Forse la favola in assoluto più famosa è quella di Cenerentola”¹. Liu Xiaochun, uno dei maggiori contributori allo studio e all'analisi comparativa della Cenerentola in Cina, riporta qui l'opinione di Stith Thompson, uno dei folkloristi più famosi in tutto il mondo, tanto da aver dato il proprio nome a un sistema di classificazione delle fiabe, l'Aarne Thompson, appunto, strumento indispensabile per chiunque si occupi di folklore e letteratura tradizionale popolare.

Un'opinione autorevolissima quindi, peraltro condivisa da altri studiosi di fama internazionale², che non si può mettere in discussione per la portata del fenomeno che descrive, ma lascia qualche perplessità sulla definizione stessa dell'identità di quella che noi chiamiamo “Cenerentola”. Chiunque si trovasse a dover rispondere alla domanda “Che cosa è Cenerentola?” infatti, darebbe spontaneamente per scontati alcuni elementi fondamentali dell'immagine evocata: una bella e buona fanciulla vestita di stracci che finisce per sposare un principe. Questo è certamente uno dei temi basilari, ed è quello che forse maggiormente si è diffuso nella cultura popolare come carattere perspicuo di Cenerentola; tuttavia, considerando che pochi avranno la fortuna di aver fruito la fiaba in modo diretto durante l'infanzia, ovvero tramite il racconto di un membro della famiglia più anziano, è molto probabile che la figura di Cenerentola che ognuno di noi ha stampata nel proprio immaginario verrebbe a identificarsi, almeno parzialmente, con il prodotto dell'omologazione globale degli ultimi decenni, ovvero la Cenerentola di Disney. Quest'ultima è davvero la Cenerentola per antonomasia, che non si discosta molto dalla versione di Perrault che, tra tutte quelle note, è certamente quella con cui ha più elementi in comune.

Purtroppo però l'immagine globalizzata ha il difetto di appiattire fino alla sparizione le varianti locali, le uniche ad essere intrecciate con la cultura di un luogo, a rappresentarne i valori, il linguaggio, la morale. “Tra la cultura di una popolazione e l'ambiente in cui essa vive sussistono profondi, intimi legami. Esso ne influenza il modo di vivere, il linguaggio scritto e orale, le caratteristiche dell'arte, degli usi e dei costumi; nel contempo la psicologia, la natura intrinseca, il

¹ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica), in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 29

² Ad esempio, Alan DUNDES, *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p.214, e Anderson GRAHAM, *Fairytales in the Ancient World*, London, Routledge, 2000, p.24

gusto estetico e, nel modello culturale, l'atteggiamento morale all'interno di uno specifico campo semantico diventano profonde connotazioni intrinseche di una cultura nazionale”³. Dimenticare la cultura locale, specialmente a livello popolare, significa dimenticare quindi le proprie origini, la propria identità. Questo processo è purtroppo ormai iniziato da moltissimo tempo, e gli studiosi di folklore lo sanno bene: ormai quasi tutte le testimonianze orali vengono inquinate da interferenze di versioni più famose a livello internazionale⁴. E a questo proposito, ecco la seconda frase che riassume il senso della mia ricerca: “Tra le settecento versioni di Cenerentola, quella dei Grimm è certamente quella che ha avuto più successo a livello di diffusione mondiale ed è quella più nota e conosciuta in Cina, ma troviamo raramente qualcuno che conosca la fonte cinese della fiaba di Cenerentola, ovvero Ye Xian”⁵. Ho appurato anche personalmente, chiedendo ad alcuni amici cinesi (di diversa provenienza, tra i venticinque e i trentacinque anni, estranei agli studi di tipo letterario ma con una preparazione scolastica solida), se conoscessero Ye Xian, e ricevendo sempre una risposta negativa, che questa versione è praticamente sconosciuta ai Cinesi stessi. Trovo sconcertante che un caso letterario tanto singolare, ovvero una versione di una fiaba talmente simile alla nostra, ma scritta circa ottocento anni prima, possa essere ignorato, e mi sembra estremamente interessante svelarne il racconto, la probabile genesi, la diffusione, le analogie e le differenze con le altre versioni.

Nella trattazione di una fiaba a livello analitico, il racconto viene considerato come espressione di un messaggio umano universale, squisitamente archetipico, tramite elementi ed espedienti narrativi di carattere prettamente locale, al fine di individuarne, quando possibile, le ipotesi di genesi, diffusione, contaminazione e trasformazione. È intuitivo pensare che, quando le comunicazioni tra popoli erano ancora scarse e difficoltose, un racconto, attraversando lo spazio e il tempo, andasse modificandosi, arricchendosi di elementi nuovi e rinunciando ad altri, oppure mantenendo elementi che diventavano però enigmaticamente privi di significato, poiché avulsi dalla loro cultura di riferimento. Questo processo è esattamente ciò che ha generato le favole come noi le conosciamo, e che i folkloristi hanno analizzato, classificandole in base ai temi fondamentali, identificandone quando possibile il luogo di genesi, i cambiamenti attraverso le coordinate spazio-temporali e l'interazione con le culture incontrate. Questo processo di classificazione, tuttavia, è dinamico e in continua evoluzione: paradossalmente, mentre ci

³ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multietnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 32.

⁴ Vedi in Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 287

⁵ LU Rong, 陆蓉, “Nuren de xie he jiao de yi yi” 女人的鞋和脚的意义, (Il significato della scarpa e del piede femminile) in *Tongling Xueyuan Xuebao*, 1, 2007, p. 96

allontaniamo sempre di più nel tempo dall'origine delle fiabe, tramite nuove scoperte ci vengono forniti nuovi elementi, nuovi strumenti e nuove strategie per affinare questa visione. Ye Xian, la nostra versione cinese, ne è l'esempio: pur vantando più di un millennio di età, è stata resa nota in Europa e considerata dagli studiosi solo nei primi decenni del secolo scorso, e solo da quella data è stata studiata, analizzata e approssimativamente inserita in un sistema di conoscenze e di teorie ormai assodate, senza guadagnarsi quello che a mio avviso è il suo posto nello studio del folklore.

Quella che conosciamo come “Cenerentola” è certamente una delle fiabe dal percorso più lungo, sia dal punto di vista cronologico che quello geografico: la sua formazione è stata lunga, laboriosa, travagliata e contraddittoria: esistono racconti molto differenti dalla nostra familiare Cenerentola, ma essenziali allo studio e all'analisi di essa perché ne condividono alcuni temi fondamentali.

Capire che cosa è Cenerentola, quale è stato il suo percorso, capire come si situa Ye Xian al suo interno, esaminare analogie, differenze, cambiamenti, evoluzioni e le rispettive connotazioni culturali e linguistiche, ma anche psicologiche e archetipiche del nostro racconto è ciò che si propone questo elaborato.

Cenerentola è una fiaba. Per quanto questa affermazione possa sembrare ovvia, essa merita un commento di precisazione. Sebbene in questo lavoro verranno usati come sinonimi, per evitare ripetizioni, i termini di *fiaba*, *racconto*, *vicenda*, *storia*, *narrazione*, ecc., Cenerentola è tecnicamente una *Märchen*, termine usato universalmente dai folkloristi per definire "una fiaba di una certa lunghezza, con una successione di motivi o di episodi, che si muove in un mondo irreali, senza una precisa definizione di luoghi o di personaggi, ed è piena di cose meravigliose"⁶. Il termine *Märchen* viene normalmente tradotto in italiano con "fiaba", genere letterario con caratteristiche codificate, e differente da altri generi con cui condivide alcuni elementi di base, e spesso il pubblico e la finalità, quali la favola, la novella, il mito, il racconto epico, l'aneddoto, l'exemplum o la leggenda. In una ricerca diacronica su una fiaba, la sua evoluzione, le sue trasformazioni, il suo viaggio, è necessario occuparsi di tutte le tracce che un "motivo", ovvero un elemento narrativo presente in una versione di un testo, lascia al suo passaggio attraverso lo spazio e il tempo: ma queste tracce non appaiono sempre in *Märchen*, anzi compaiono spesso in forme letterarie differenti. Fino a tutto il medioevo, la fiaba popolare

"è semplicemente presa come base per una rielaborazione artistica.[...] Questo atteggiamento nei confronti della fiaba popolare persiste anche in una splendida raccolta di fiabe popolari come quella del Basile (XVII secolo); solo poco più di cent'anni fa esso lasciò il posto alla registrazione fedele della viva voce del novellatore tradizionale".⁷

È quindi da solo due secoli che le fiabe sono state seriamente ricercate, fedelmente riportate e scrupolosamente classificate. Ma la fiaba come tutti sappiamo è un genere antichissimo; semplicemente la sua forma di propagazione per eccellenza è la narrazione orale. Il materiale pervenutoci quindi a volte è rappresentato da testi inseriti in opere di altro genere, come la celeberrima *Amore e Psyche* nel romanzo *L'asino d'oro* di Apuleio, i racconti contenuti nel *Zhuangzi*, i motivi fiabeschi contenuti nel poema inglese di *Beowulf* o nei *lais* bretoni; altre volte è presente in raccolte, scritte e rielaborate però come una creazione letteraria personale, e a scopo di intrattenimento e non come registrazione fedele dei motivi popolari, come il *Panchatantra* e *Le mille e una notte*, ma mai con caratteristiche uniche e codificate; solo nel secolo XIX comincia il processo di raccolta, trasformazione, interpretazione e analisi che porterà in seguito allo studio della fiaba su più fronti gnoseologici. Viene da sé quindi che non tutto ciò che incontriamo prima di questa epoca appartiene tecnicamente al genere *fiaba*, ma deve essere considerato tale a livello di analisi tematica, in quanto spesso elemento contributore totale o parziale alla genesi della favola stessa.

⁶ Stith THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Firenze, Il saggiatore, 1997. p. 24

⁷ Stith THOMPSON, *La fiaba...*, cit, p.395

1.2 Cenerentola nel mondo antico

Quando ci addentriamo nello studio di Cenerentola alla ricerca di tracce, o meglio di *motivi*, ci imbattiamo in un testo che tecnicamente non è una fiaba; i primi indizi di una vicenda che abbia un qualche legame con la fiaba di Cenerentola sono da ricercare in un'opera di carattere storiografico, anzi, quella che è considerata per eccellenza la prima opera storica del mondo occidentale, seppure con tutti i limiti di un nuovo genere letterario alla sua nascita e tutte le difficoltà legate al reperimento di fonti, cioè le *Storie* di Erodoto di Alicarnasso. Nella sua opera si parla di una famosa cortigiana egiziana di nome Rodopis che, riscattata, continua a esercitare la professione arricchendosi enormemente, tanto da poter far erigere a sua perpetua memoria una piramide⁸. Poco o nulla a che fare, quindi, con la fiaba della romantica fanciulla cui siamo abituati; senonché, circa cinque secoli più tardi, Strabone, nella *Geografia*, ci parla di Rodopis come di una giovane di nobili origini e meraviglioso aspetto rapita dai pirati e resa schiava, che viveva nella colonia greca in Egitto di Naucrati e alla quale, un giorno, mentre si reca al fiume, un'aquila ruba uno dei suoi magnifici sandali, trasportandolo fino a lasciarlo cadere in grembo al faraone Amhose, che sta amministrando la giustizia all'aperto a Menfi e che, sconcertato dall'avvenimento, e affascinato dalla delicata fattura del sandalo, ordina che se ne cerchi la proprietaria. Dopo lunghe ricerche, Rodopis viene trovata, condotta a Menfi, e resa regina d'Egitto tramite il matrimonio con il Faraone⁹. Questa vicenda è ormai diffusamente accettata come la prima traccia letteraria della fiaba di Cenerentola, quantunque per alcuni studiosi il fatto che in realtà la scarpa non sia un elemento di riconoscimento, bensì il fattore che scatena la ricerca dell'oggetto erotico e amoroso del principe inserisce il racconto di Rodopis in un'altra tipologia¹⁰, peraltro rintracciabile anche in India: la fortuità del ritrovamento dell'oggetto che porterà al riconoscimento della fanciulla sembra classificarlo in una categoria differente, che viene fatta derivare da una fiaba poco nota ma importantissima in quanto considerabile come la prima scritta in assoluto, ovvero "I due fratelli", ritrovata nel famoso "papiro di Orbiney" risalente al regno di Seti I (1200 A.C. circa) e redatta in *Contes populaires de l'Égypte ancienne*, in cui il re si innamora, senza vederla, dell'eroina a causa di un ricciolo della stessa che gli viene portato dall'acqua di un fiume. A causa delle divergenze fra le diverse teorie dei folkloristi e dell'antichità del ritrovamento, questo racconto, pur rientrando nella classificazione ufficiale delle fiabe (il celeberrimo Aarne-Thompson di cui ci occuperemo più avanti), è stata a lungo considerato, specie tra gli egittologi tra cui si

⁸ ERODOTO, *Storie*, libro II, cap 134 -135

⁹ STRABONE, *Geografia*, libro XVII, 33

¹⁰ Photeine De BOURBOULIS, "The Bride-Show Custom and the Fairy-Story of Cinderella", in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 99

annovera anche il suo scopritore, Gaston Maspero, come una poco velata narrazione simbolica di un mito solare a causa delle analogie con le narrazioni con protagonisti Osiride ed Iside¹¹; parimenti, è interessante notare che questa narrazione inizia con la moglie del fratello dell'eroe che tenta di sedurlo, mentre egli sdegnato rifiuta, causando la vendetta della cognata che lo accuserà agli occhi del marito di averle usato violenza: motivo che si riallaccia al mito di Fedra e Ippolito ma soprattutto al racconto della genesi *Giuseppe venduto dai fratelli*, in cui alcuni autori ravvisano elementi appartenenti alla fiaba di Cenerentola, come vedremo più avanti.

Ad ogni modo, se vogliamo considerare Rodopis la prima Cenerentola della storia della letteratura, la seconda è sicuramente la spesso ignorata Aspasia di Focea citata già da Plutarco, ma la cui vicenda ci viene raccontata da Eliano, nella sua *Storia varia*, opera di carattere anedddotico, leggendario e aforistico sui personaggi della storia antica, ascrivibile alla fine del II secolo¹². Si tratta della storia di una fanciulla greca educata secondo l'ideale della virtù del suo popolo, ovvero alla moderazione e alla continenza (σωφρόνος καὶ ἐνγρατῶς) che sin dall'infanzia riceve in sogno la profezia che si unirà felicemente con un uomo eccellente (καλῶ καὶ ἀγαθῶ ἀνδρὶ) ma il cui destino viene invece ostacolato dallo sviluppo di una malformazione, o un ascesso, che le deturpa il viso, e che non può curare perchè non possiede i tre stateri che le vengono richiesti dal medico. Afflitta dal dolore, riceve una notte in sogno indicazioni da una colomba che si trasforma in una donna e che altri non è che la dea Afrodite, la quale le fornisce alcune preziose indicazioni magiche per curare questa condizione e diventare bellissima. Costei, dopo aver seguito le indicazioni della dea, e divenuta estremamente attraente, viene portata al cospetto di Ciro il Giovane, in cerca di giovani per il suo harem. A differenza delle altre ragazze, che si comportano come delle cortigiane, ella mantiene riserbo e pudore, respingendo le attenzioni insistenti e guadagnandosi per questo la sua stima ed ammirazione, che lo portano a sceglierla come sua favorita in una posizione privilegiata che si manterrà anche alla morte di Ciro, e al conseguente passaggio al concubinaggio con il fratello Artaserse, e nella quale ella manterrà sempre il suo contegno giudizioso e modesto.

Questo racconto è importantissimo per molti motivi: vi è un'insistenza sul carattere della ragazza, che è detta intelligente, semplice, saggia, pudica e bella in un modo naturale; vi è l'elemento della colomba come aiutante, che poi si rivela essere Afrodite (a cui erano sacre le colombe) quindi un doppio ruolo, di “animale aiutante” e di “madrina” che qui coincidono,

¹¹ Sir Gaston MASPERO, *Popular Stories of Ancient Egypt*, edited and with an Introduction by Hasan El-Shamy, ABC-CLIO, 2002, Santa Barbara

¹² ELIANO, *Storia Varia*, XIV, 33

rivelando un aspetto che sarà poi nodale per lo studio della figura dell'aiutante nello sviluppo della fiaba; e vi è un “ballo”, ovvero un'occasione sociale in cui il re (descritto idealmente come perfetto secondo l'ideale greco) sceglie l'eroina in mezzo ad altre ragazze per le sue caratteristiche peculiari; e importante anche perchè la ragazza rifiuta inizialmente le *avances* del sovrano, come farà Cenerentola fuggendo per ben tre volte dal principe. Non vi è l'oggetto che aiuta il riconoscimento dell'identità della protagonista; ma certamente ci troviamo di fronte ad una fiaba della tipologia di Cenerentola: Claude Calame attribuisce a questo racconto il significato di metaforizzare il passaggio della protagonista dallo stato infantile a quello di donna nubile¹³; precisamente il medesimo argomento usa Chen Yuping nel suo saggio sul significato di Cenerentola, in cui parla ampiamente, riprendendo le teorie psicanalitiche di stampo junghiano, dell'ipotesi di questa fiaba come narrazione velata di antichi riti che prevedevano un duro apprendistato agli ordini di una figura femminile più anziana per le ragazze che dovessero imparare ad essere mogli e madri¹⁴.

Sebbene il l'agnizione tramite un oggetto che disvela l'identità del suo proprietario sia una tematica ricorrente in tutto il teatro greco e romano, specialmente nella commedia menandrea e in Plauto (pensiamo alla *Cistellaria*) non troviamo nessuno degli motivi fondanti di Cenerentola nella letteratura antica a noi pervenuta. Anderson, che pure parla diffusamente di Aspasia nel suo libro, inserisce come appartenenti al ciclo di Cenerentola altri racconti; per esempio il racconto ebraico di Asenath, moglie del protagonista in *Giuseppe venduto dai fratelli*, che abbiamo visto sopra, presente nella Genesi e ripreso nella letteratura rabbinica ellenistica e medievale, e la vicenda di Sakuntala, protagonista di un dramma di Kalidasa del V secolo dopo Cristo, ma già citato nel *Mahabharata* almeno duecento anni prima.¹⁵ Questi testi contengono in effetti alcuni elementi presenti anche in Cenerentola. Entrambe le eroine sono infatti giovani e fedeli spose, entrambe vengono riconosciute dopo essere private della propria identità tramite un anello, recato al loro sposo tramite un'aquila nel primo caso, e un pesce che lo inghiotte nel secondo; entrambe sono spose degli “eroi”, dei protagonisti della vicenda; e Asenath, essendo figlia di Putifarre, è anche la rivale amorosa della sua matrigna. Nondimeno, a mio avviso non vi sono elementi sufficienti per definire queste vicende come versioni di Cenerentola: non c'è la situazione di orfanità iniziale, non vi è una matrigna che

¹³ Claude CALAME, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, L'Ateneo e Bizzarri, Roma, 1977, p. 343

¹⁴ CHEN Yuping, 陈玉平“Huiguniang', juese de chengnian li neihan” “灰姑娘”角色的成年礼内涵, (Cenerentola, un'interpretazione come un rito di passaggio all'età adulta), in *Renmin Wenzue Yanjiu*, 1, 1998, p. 59

¹⁵ Graham ANDERSON, *Fairytales in the ancient world*, New York, Routledge, 2000, p. 42

impone delle prove, non vi è un ballo, e non vi è un matrimonio finale. Anderson insiste anche nel relazionare Asenath a Cenerentola per la presenza di una scena di mortificazione in cui la giovane egiziana si cosparge il volto di cenere; ma come ben sappiamo, questo è un gesto funebre presente in moltissime culture del mondo antico, e non ha particolari riferimenti alla nostra vicenda; ma lo studioso si spinge anche a citare la vicenda di Io, una delle amanti di Zeus, trasformata da questi in giovenca, per i tormenti che deve subire e perché la madre di Io viene indicata come Melia, (μελιά) ovvero “frassino”; siccome il frassino è comunemente conosciuto in inglese come “ash tree”, egli individua un'ipotetica relazione tra le due eroine. Ma “ash tree” deriva dall'antico inglese *aesc*, che significa “picca” o “lancia”, e non è relazionato alla cenere; né è in qualche modo dimostrabile una relazione tra *aesc* e *Aschenputtel* e altri nomi di origine germanica della nostra eroina, perché l'associazione con la cenere ha un preciso significato¹⁶. Nondimeno, il valore dello studio di Anderson è notevole perché la sua ricerca si estende fino al mito, eludendo i confini della novella, della leggenda e dell'aneddoto storico.

1.3 Ye Xian

Confini in cui però troviamo l'altro testo che può essere considerato non solo la terza maggior fonte in ordine cronologico a noi pervenuta che abbia le caratteristiche del “modello Cenerentola”, ma anche la prima che contenga tutte le caratteristiche di quella moderna: il racconto di Ye Xian, che sarà l'oggetto principale di questa trattazione. Senza addentrarci nei dettagli che incontreremo estesamente più avanti, basti dire qui che questa storia è raccolta in una miscellanea di tarda epoca Tang, quindi del X secolo dopo Cristo, la *Youyang zazu* 酉阳杂俎, che raccoglie aneddoti, racconti fantastici, descrizioni di fenomeni naturali, dicerie, appunti di viaggio, e persino descrizioni delle virtù di alcune piante, e descrizione di tecniche per l'esecuzione di tatuaggi. Anche qui, come abbiamo detto, il racconto viene collocato nello spazio e nel tempo, presentandolo di fatto come una vicenda accaduta in un tempo specificato; quali implicazioni denoti questo elemento, lo vedremo successivamente. Ma è importante sottolineare che questa versione cinese non verrà diffusa nel mondo occidentale in forma ufficiale che secoli dopo; e se queste due prime versioni, quella greca che però sembra provenire dall'Egitto e quella cinese, siano in qualche modo collegate, è quello che diversi studiosi hanno tentato di scoprire, come vedremo più avanti: ma senz'altro, fino ad oggi, esse sono certamente le più antiche tracce dell'esistenza di questa fiaba.

Poco dopo il periodo Tang incontriamo nella storia della letteratura internazionale un testo fondamentale, un classico da cui è impossibile prescindere, ovvero *Le mille e una notte*, la cui

¹⁶ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000 p. 245

prima redazione è ascrivibile, grazie al ritrovamento di un manoscritto siriano nel 1948, addirittura al secolo IX (sebbene la prima versione completa sia probabilmente successiva di circa un secolo). Non troviamo riferimenti precisi alla fiaba di Cenerentola in questa raccolta, sebbene in diversi racconti (tra tutti, *Il racconto della prima signora e Abdallah ibn Fadil e i suoi fratelli*) vi sia l'elemento del maltrattamento dell'eroina (che a volte è un eroe) da parte dei fratelli maggiori, che il protagonista subisce passivamente mostrando infinita pazienza e virtù familiare, fino ad affrontare talvolta una tragica sorte (richiamando di nuovo la vicenda biblica di *Giuseppe venduto dai fratelli*). La celeberrima raccolta non verrà tradotta in Europa che all'inizio del XVIII secolo da Antoine Galland, e la fiaba come genere resta, nel periodo medievale europeo, un genere relegato quasi esclusivamente alla forma orale.

1.4 Cenerentola nel medioevo

Sebbene infatti, come abbiamo visto, esistano generi narrativi simili alla favola, che per giunta si sviluppano perlopiù in quest'epoca (quali il *fabliaux*, la *novella* e il *lai* bretone, una forma narrativa legata esclusivamente al medioevo), la fiaba resta relegata al patrimonio orale, ma un patrimonio orale condiviso e universalmente conosciuto; un esempio di questo ci viene proprio dalla nostra indagine alla ricerca del processo diacronico evolutivo di Cenerentola. Troviamo infatti un riferimento alla fiaba di Cenerentola in un sermone a Strasburgo nel 1501¹⁷; nel 1540, invece ci imbattiamo nel *Complaint of Scotland*, un'opera di carattere politico, la risposta della recalcitrante Scozia volta a contrastare la propaganda politica inglese che in quegli anni premeva per l'unione di tutta la Gran Bretagna; in esso vi è un riferimento a Rashin Coatie (o Rushen Coatie) una storia scozzese che i folkloristi considerano legata a Cenerentola per alcuni motivi fondamentali della fiaba. Essa, raccolta e redatta posteriormente sia da Andrew Lang¹⁸ che da Joseph Jacobs in *More English Fairy Tales* del 1894, parla di una principessa la cui madre, sul letto di morte, la riassicura dicendo che un vitello rosso verrà da lei e le darà aiuto quando ne avrà bisogno. Il re suo padre si risposa con una vedova con tre figlie, e la nostra eroina viene maltrattata aspramente da tutte le nuove donne della famiglia, che le impongono di vestire un cappuccio di stoppie (da cui il nome) e che non le danno nemmeno abbastanza da mangiare. Ma il vitello rosso appare davvero, e le dona di nascosto del cibo ogni volta che gli viene richiesto, producendolo dal suo orecchio. Un giorno la matrigna fa spiare Rashin Coatie da una delle sue figlie, e scopre questo aiuto magico. Per rabbia, si finge malata e dice al re che l'unica cosa che potrà guarirla è mangiare le interiora di questo vitello. Il re ordina di macellarlo, ma prima di morire

¹⁷ Alan DUNDES, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 4

¹⁸ Andrew LANG, "English and Scotch Fairy-Tales", in *Folk-Lore*, I, 3, 1890, p. 289-295

l'animale consiglia alla protagonista di seppellire il suo corpo, cosa che lei fa prontamente, meno l'osso dello stinco, che non riesce a trovare. Una mattina in cui le sorellastre e la matrigna vanno a messa, deridendola perchè lei, che deve cucinare per tutti, non vi può partecipare, il vitellino torna, zoppicando, e le fornisce sia un incantesimo per preparare il pranzo in un istante, sia un bellissimo abito e calzature per la messa. Rashin Coatie vi presenza, viene notata dal principe che la terza volta cerca di fermarla per conoscerla; ella fuggendo perde la scarpa, con la quale verrà successivamente riconosciuta e che le permetterà di essere condotta all'altare. Le analogie con Cenerentola come la conosciamo noi sono notevolissime; e il motivo è che, quantunque questa sia la versione più conosciuta di questa fiaba, ve n'è una precedente, raccolta da Sir George Douglas nel 1910, e molto più aderente alla favola originaria e alle consimili raccolte posteriormente (dalla Cox, per esempio) che indicano chiaramente come la favola citata nel *Complaint of Scotland* dovesse differire notevolmente dalla versione edulcorata che conosciamo: in essa infatti la protagonista, pur essendo più bella della sorella, è tenuta in minore considerazione di quest'ultima dai genitori, (anche la madre è la madre carnale) e viene mandata ogni giorno a badare alla mandria della famiglia, un lavoro certo difficoltoso e non scevro da pericoli per una ragazzina. Costei viene regolarmente rifocillata dal solito magico vitellino rosso che è il suo unico amico, e che, per invidia dei genitori e della sorella, viene destinato alla macellazione. Sarà Rashin stessa a dovergli dare il colpo di grazia, mentre la sorella gli terrà la testa immobile. Su consiglio del vitello, la nostra eroina decapita la sorella invece dell'animale, sulla cui groppa fugge, per andare in un lontano paese, dove si farà assumere come sguattera, a condizione di poter tenere con sé il suo vitellino, il quale, alla sua richiesta di un abito per andare a messa, le fornirà un vestito meraviglioso, indossando il quale attirerà l'attenzione del principe, con un epilogo uguale a quello della versione citata da Lang come abbiamo visto sopra.

La nostra Cenerentola, nelle sue prime manifestazioni europee, è quindi ben lontana dalla dolce e remissiva fanciulla che conosciamo, e non indietreggia di fronte all'omicidio per guadagnarsi la libertà e il diritto alla felicità (con questo intento, probabilmente, viene citata nel *Complaint of Scotland*). Troveremo che l'assassinio non è così inusuale, da parte della nostra eroina. E veniamo ad un'opera spesso ignorata, almeno dal grande pubblico (viene infatti citata dalla Cox e da Jameson nel suo saggio del 1932, ma dimenticata dalla maggior parte dei folkloristi) pur essendo una delle prime raccolte europee di fiabe, pubblicata nel 1558 a Lione: *Les contes ou les nouvelles récréations et joyeux devis* di Bonaventure des Périers, un interessantissimo ed enigmatico letterato dell'epoca, del quale sappiamo che collaborò ad una traduzione della Bibbia in volgare francese, ma nel contempo trascrisse (e da qualcuno ne è ritenuto l'autore) l'*Heptaméron* di Marguerite d' Angoulême, che come

sappiamo è un testo assolutamente lontano da ogni connotato di sacralità. Questo versatile autore, che si occupò anche di controversie religiose tra cattolici e protestanti e di traduzioni di classici latini e greci, raccoglie alcuni racconti popolari dell'epoca, e tra questi troviamo una versione di *Pelle d' Asino*, che i folkloristi inseriscono nel “tipo” di fiaba di Cenerentola, e la cui trama è la seguente.

Una bella giovane in una città d'Italia, di nome Pernette, è amata da un gentiluomo locale che ella a sua volta desidera sposare; ma siccome le nozze dispiacciono alla madre e alla sorelle, il padre le fa indossare perennemente una pelle d'asino, sperando di provocare ribrezzo nel pretendente. Egli non si scoraggia, quindi il padre le affida un compito apparentemente impossibile (e sadico) che consiste nel raccogliere con la lingua, uno per uno, tutti i chicchi d'orzo che la madre spargerà. Delle formiche vengono in suo aiuto, e la aiutano nell'impossibile compito, tanto che ai genitori non resta che fissare il giorno delle nozze. Questa versione è importante per molti motivi: in primo luogo ci mostra di nuovo il tema della madre biologica, che non è quindi una matrigna, come viene esplicitamente detto: “*la mère, qui se repentoit de l'avoir jamais portée en son ventre*”¹⁹, che detesta la figlia, e che getta una luce particolare sull'interpretazione psicanalitica della fiaba secondo cui autenticamente la fiaba prevede che l'antagonista sia la madre, e non una matrigna, e che questo passaggio si sia affermato in epoca più recente, di pari passo con la civilizzazione²⁰, elemento peraltro in aperta contraddizione con altri studi di ambito orientale, che immaginano percorsi completamente differenti, per esempio che la fiaba di Cenerentola sia nata per ritrarre il trattamento crudele che spesso i figli non biologici ricevevano nelle famiglie in età feudale²¹; in secondo luogo, compare l'elemento del travestimento che, come vedremo successivamente parlando di "Catskin" e dei folkloristi che si occuperanno di questa tipologia di fiaba, in alcune versioni anteriori serve all'eroina per distogliere da sé le attenzioni incestuose del padre. Nondimeno, possiamo osservare come, con il cambiamento della società da rurale e feudale a borghese, gradatamente il personaggio della madre si trasforma in una matrigna feroce e priva di scrupoli, e il padre da antagonista a personaggio indifferente, o addirittura assente, attenuando gli aspetti edipici e incestuosi della vicenda. La fiaba, con la modernità, perde sempre più intento didattico e moralizzatore, e si allontana dai lati più oscuri

¹⁹ Bonaventure DES PERIERS, *Les contes ou les nouvelles créations et joyeux devis*, Paris, Gosselin, 1843, p. 321.

²⁰ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000, p. 239

²¹ ZHANG Zichen, 张紫晨, “Zhong-Ri liang guo houmu gushi de bijiao yanjiu,” 中日两国后母故事的比较研究 (Studio comparato delle fiabe con matrigne in Cina e Giappone), in *Minzu wenxue yanjiu*, 2, 1986.

dell'inconscio per diventare opera di intrattenimento, perdendo gli elementi più crudi quali l'assassinio della propria sorella o l'odio della madre verso la figlia, che tanto sconcertano noi lettori moderni.

1.5 La Cenerentola moderna

Non meno sconcertante, per molti versi, la prima versione raccolta in Europa con un nome che fa riferimento alla cenere: la “Gatta Cenerentola”, contenuta nel *Pentamerone*, anche detto *Lo cunto de li cunti*, scritto da Giambattista Basile, intellettuale campano ed ex soldato di ventura, e pubblicato postumo nel 1636. L'Italia detiene il “primato” di avere una redazione scritta di questa fiaba in Europa, ma non è questo l'unico vanto dell'opera in cui essa è contenuta: di gusto squisitamente barocco, scritto in linguaggio popolare ma destinato a un pubblico di corte, contraddittorio e rocambolesco, oltre a essere estremamente rappresentativo del clima culturale dell'epoca, il *Pentamerone* porta in sé anche un altro grandissimo pregio: è la prima opera a dare dignità letteraria al genere fiabesco. La trama della fiaba è, a parte l'inizio, ormai quasi identica a quella di Cenerentola: una ragazza, rimasta orfana della madre, e disprezzata dalla matrigna e dalle sorellastre, chiede in dono al padre, un ricco principe in partenza per un viaggio in Sardegna, non già monili e stoffe preziose, come le sorellastre, ma ciò che gli verrà consegnato dalle fate nella loro grotta. Egli, pur essendosi inizialmente dimenticato del regalo alla figlia, viene richiamato indietro e si reca alla grotta delle fate che gli consegnano un nocciolo di dattero e il necessario per coltivarlo. Zezzolla, così si chiama la protagonista, pianta il seme che in pochi giorni diventa un albero che le fornisce splendidi vestiti, con cui si reca di nascosto a passeggiare e viene notata dal re che manda un servo a cercare di conoscerla. La ragazza, nel fuggire, perde una pianella, che il servo raccoglie. Il re indice una festa per trovare la proprietaria della calzatura che l'ha fatto innamorare, e così la nostra eroina si sposa, mentre le sorelle impazziscono dall'invidia.

Tuttavia, alla lettura del *Pentamerone*, e specialmente a quella della nostra “Cenerentola”, non si può non restare sconcertati per l'elemento citato in precedenza, ovvero l'inizio della favola. La matrigna tanto crudele nei confronti della protagonista, infatti, è la seconda matrigna; la nostra “Gatta Cenerentola”, come viene chiamata l'eroina in seguito alla sua degradazione sociale, in una cultura in cui il gatto è animale ambivalente, legato alla stregoneria e al diavolo, è un'assassina a sangue freddo che si sbarazza della prima matrigna facendole cadere il pesante coperchio di un baule sulla nuca, spezzandole il collo. Il *topos* non è affatto nuovo: lo ritroviamo infatti per esempio nella novella XXII del *Novellino* di Masuccio Salernitano (testo in cui compare la vicenda che ispirò Romeo e Giulietta di

Shakespeare), in cui un marito assassina così la moglie fedifraga, e addirittura in un'opera storiografica, la *Historia Francorum* di Gregorio di Tours, ad opera della regina Fredegonda, descritta come il vascello di ogni iniquità, che tenta di uccidere con questo sistema la sua stessa figlia. Un motivo talmente ricorrente, quindi, da avere un posto preciso nella già citata classificazione dei temi ricorrenti delle fiabe come S121" *Murder by slamming down chestlid. Done while victim is looking into the chest*"²² tra le tipologie S, definite come "Crudeltà innaturale". In una fiaba dei Grimm, una matrigna uccide il figliastro in questo modo e lo cucina al padre senza che lei lo sappia: motivo che troviamo già nel mito greco di Tantalos e Pelope, ma anche, e qui non si può non restare sorpresi, in alcune versioni orientali di Cenerentola²³ dove è la protagonista a cucinare la sorellastra alla matrigna, come punizione finale delle due antagoniste; esattamente come Rashin Coatie nella versione antica uccide la sorellastra e la Gatta Cenerentola uccide la prima matrigna. Ciò che ci sconcerta è che polarizzazione "buono-cattivo" è sfumata e persino contraddittoria, rendendo l'insegnamento nebuloso e addirittura immorale; le nostre eroine ottengono nel finale della fiaba una riabilitazione, un avanzamento di status sociale, fisico, o sentimentale: e per arrivare a questo non esitano a compiere misfatti, inganni e a volte persino delitti. Questo disorienta la nostra percezione di fiaba come racconto rivolto ad un pubblico infantile:

*"I personaggi delle fiabe non sono ambivalenti: non buoni e cattivi come siamo noi nella realtà. Ma dato che la polarizzazione domina la mente del bambino, domina anche le fiabe. Un fratello è stupido, l'altro intelligente. Una sorella è virtuosa e industriosa, le altre sono spregevoli e pigre. [...] Le ambiguità devono attendere finché una personalità relativamente solida non si sia stabilita sulla base di positive identificazioni."*²⁴.

E' esattamente questo a lasciarci perplessi: un solo motivo di questa fiaba, l'omicidio che l'eroina compie (che non è presente nella versione cinese della fiaba che tratteremo più diffusamente qui), ci fornisce moltissimi elementi di analisi. Il primo, di stampo prettamente folklorico: i "motivi" delle *märchen* viaggiano e migrano secondo linee rintracciabili, e spesso permettono di intuire, seppur embrionalmente, il viaggio compiuto dalle fiabe. Un'altro è di ordine storico e sociologico: la presenza di elementi di moralità poco limpida ci mostra una società in cui non è ancora maturato il concetto stesso di infanzia come età bisognosa di particolari cure e accorgimenti e quindi fruitrice del genere fiabesco più edulcorato, ma

²² Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Revised and enlarged. edition. Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958

²³ Per esempio, la Cenerentola in Corea, vedi: Timothy R. TANGHERLINI, "Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510", in *Fabula*, 36, p.296.

²⁴ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000, p. 15

bisognosa di insegnamenti energici ed estremi, ed inserito in un ambiente crudo e violento; e un ultimo elemento, prettamente letterario: per quanto riguarda la *Gatta Cenerentola*, è chiaro il fatto che i destinatari dell'opera non siano affatto solo i bambini, come dichiarato nel titolo, ma anche e soprattutto i cortigiani del palazzo reale di Napoli; Basile sembra tracciare un ritratto piuttosto ambiguo dell'eroina: essa difatti sembra imparare la lezione di pazienza e sottomissione quando, uccisa la prima matrigna su istigazione di quella che diventerà poi la seconda, e peggiore, deve sottostare alle angherie di quest'ultima e delle figlie di lei. In questo modo, capisce forse che forzare la mano al destino in modo così drastico non necessariamente porta beneficio: la morale esplicitata alla fine della fiaba è "pazzo è chi contrasta le stelle". Paradossalmente, sebbene la morale finale sia analoga, nessuna Cenerentola potrebbe essere più diversa da quella di Basile di quella che ad oggi è ancora la versione più famosa, l'ispiratrice assoluta di quella di Disney, ovvero la *Cendrillon* di Perrault.

Lo scrittore francese, che probabilmente prende la versione di Basile e la modifica, o la unisce a una tramandata oralmente, ne trae la versione edulcorata che conosciamo, spogliata dagli elementi che lui considera volgari, e la inserisce nel contesto della raffinata corte di Francia. La *Cendrillon* del suo *Histoire ou contes du temps passé*, del 1697, è buona, assennata, dolce, virtuosa, spesso poco simile a una persona reale; sempre corretta e pronta ad aiutare anche quando continuamente maltrattata: una Cenerentola ideale, remissiva fino all'apatia, e magnanima fino alla stucchevolezza. Perché questa versione presenta questa dama perfetta, quando la maggior parte delle versioni, anteriori e posteriori, presentano eroine pronte al delitto per ottenere quello che vogliono?

Per diverse ragioni che vanno ricercate nella biografia e nella concezione letteraria di Perrault: come Basile, egli non è un ricercatore, bensì un letterato di corte che ha studiato legge e praticato l'architettura, ottenendo incarichi importanti presso l'amministrazione di Colbert nella Francia di Luigi XIV. Tra gli altri ruoli, nel 1671 viene eletto come segretario della Académie française, iniziando quella che fu poi conosciuta come *Querelle des Anciens et des Modernes*. Perrault è un modernista, e lo rimane per tutta la vita, arrivando persino a dire che la letteratura della sua epoca, sotto la guida illuminata del Re Sole, è migliore dell'epica omerica, scatenando una diatriba con i cosiddetti "Antichi" che invece propugnano l'assoluta superiorità della letteratura classica. I suoi *Histoires ou Contes du Temps passé*, (pubblicati peraltro con il nome di suo figlio, che aveva all'epoca diciannove anni, forse per tema di ulteriori critiche da parte degli "Antichi") non hanno valore di raccolta storica, sono invece letteratura di puro intrattenimento scritta e pubblicata quando già egli, morto Colbert, si è ritirato a vita privata; il suo intento è descrivere una società in fondo idilliaca, senza asperità e amarezze, e liberare la letteratura dalla barbarie medievale, facendo sì che "il tono del

racconto appaia relativamente leggero, umoristico, spiritoso e divertente"²⁵.

Non dimentichiamo che Perrault è il primo ad introdurre l'elemento della scarpetta di cristallo, scatenando una *querelle* che dura tuttora, e che ha coinvolto anche personaggi dell'importanza di Balzac. Quest'ultimo, tra gli altri, afferma che (ed è una tesi ancora accettata) trascrivendo da una versione orale, si sia inteso *verre* (vetro), invece dell'omofono *vair* (vaio, cioè pellicetta con cui venivano confezionate pantofole); questa è peraltro la tesi che è stata presente per decenni nell' Enciclopedia Britannica, *ultima auctoritas* alla quale pochi studiosi hanno rischiato di opporsi; nondimeno in tempi più recenti si è assistito a una revisione di questa ipotesi. Per esempio, Paul Delarue si sofferma a considerare come non sia affatto necessario ipotizzare un simile errore da parte di Perrault, dal momento che elementi come le scarpette di cristallo rientrano perfettamente nell'immaginario fiabesco, citando ad esempio molti esempi in cui compaiono vestiti e calzature di tela di ragno, oro, rame, diamanti e altri materiali stravaganti ed improbabili, allo scopo di divertire l'ascoltatore e creare un'atmosfera tipicamente magica e fantastica; nè questo particolare è in contraddizione con la zucca che diventa una carrozza o le lucertole che diventano lacchè.²⁶ Secondo Bruno Bettelheim, poi, le scarpine trasparenti mostrerebbero, vanificandone lo scopo, le mutilazioni dei piedi a cui le sorellastre si sarebbero sottoposte (nella versione dei Grimm, e in altre precedenti) pur di calzare la magica scarpetta; egli ipotizza che, eliminando la mutilazione nel suo tentativo di rendere meno volgare e popolare la storia, Perrault abbia introdotto la scarpa di vetro come ulteriore prova di diniego di questo elemento truce nella fiaba²⁷. Si può affermare senza tema di errore che la sua è una Cenerentola aristocratica nello stile, nella scelta nei contenuti, nella morale finale: essa ci pone come doti da seguire l'obbedienza, l'amabilità, e soprattutto l'accettazione del destino, e della guida di figure più autorevoli, senza le quali nessuna dote morale è sufficiente; ma Soriano suggerisce anche che le aggiunte fantasiose di Perrault, come la scarpa di cristallo, la zucca che diventa carrozza, e le lucertole che diventano lacchè, indichino la sostanziale ironia, "*ironie douce-amère*"²⁸ dello scrittore verso il suo pubblico, sbeffeggiato per prendere sul serio una fiaba ma anche per credere in una rivalse sociale di tale portata: se una serva della cucina può diventare principessa, allora

²⁵ QIAN Shuying 钱淑英“ ZhongXi 'Huiguniang gushi xing' de xushi bijiao” 中西“灰姑娘故事型”的叙事比较, (La narrazione comparata del modello della storia di Cenerentola in Cina e in Occidente), *Journal of Shanghai Normal University* 35, 5, p. 92

²⁶ Paul DELARUE, “From Perrault to Wald Disney: The Slipper of Cinderella”, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, pp. 112-114

²⁷ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000, p.241

²⁸ Marc SORIANO, *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1977, p.26

anche le magie più portentose possono avere luogo.

1.6 La fiaba come oggetto di indagine: XIX secolo

Tutta l'impegno di Perrault per rendere la fiaba fruibile e godibile da parte di un pubblico aristocratico viene completamente abbandonato dai fratelli Grimm che, meno di un secolo dopo, si presentano come meri raccoglitori di fiabe popolari. I cento anni che separano Perrault dai fratelli Grimm, infatti, cambiano radicalmente l'approccio alla produzione fiabesca: mentre il primo si pone nei confronti del patrimonio di racconti come un fine selezionatore di elementi narrativi da ricomporre e riadattare per l'uditorio colto e raffinato della Francia durante la monarchia assoluta, essi, almeno teoricamente, propongono il loro lavoro come mera raccolta, e non riedizione, delle fiabe: nella prefazione al loro *Kinder und Hausmärchen* del 1812, essi affermano di non alterare in nessun modo le favole, ma di riportarle fedelmente; nondimeno, è assodato che essi spesso presero elementi diversi da versioni differenti della fiaba, ricreando quello che i folkloristi chiamano “ testo composito” e che normalmente non corrisponde a nessuna versione conosciuta²⁹. Quindi, per esempio, la loro versione di Aschenputtel del 1812 viene ampliata e rivista nel 1819, e di nuovo nell'edizione del 1856. E' peraltro vero che la loro opera è da considerare piuttosto pionieristica per il periodo, almeno nell'intento, e che comunque ogni favola raccolta in una singola versione può essere la più conosciuta, ma non necessariamente la più autentica dal punto di vista del folklore: c'è anche da sottolineare che lo studio di un “ciclo di Cenerentola”, ovvero lo studio di diverse versioni della stessa fiaba, ma anche degli stessi motivi in fiabe differenti, non era ancora stato concepito. Infatti, insieme ad Aschenputtel, essi raccolgono altre fiabe che verranno riconosciute in seguito varianti di Cenerentola senza avvedersene: *Il vestito d'oro, d'argento e di stelle* e *Un-occhio, Due-occhi e Tre-occhi*. Qual è quindi l'intento dei Grimm, oltre a quello di rintracciare e catalogare fiabe? Secondo Thompson³⁰ Wilhelm Grimm, con le sue note a *Fiabe del focolare*, può essere considerato come il primo vero ricercatore in quanto aspira a fornire le diverse versioni di una stessa fiaba analizzandone differenze e analogie. Jakob, il fratello maggiore, è uno studioso di Indoeuropeo, lingua che inizia ad essere concepita, analizzata e parzialmente ricreata a partire dal XIX secolo, con la linguistica comparata: non dimentichiamo che una legge della lingua indoeuropea prende il nome proprio da lui . Viene piuttosto intuitivo pensare che per fratelli Jakob e Wilhelm lo scopo sia principalmente etnografico e nazionalistico. Essi, da letterati versati in vari campi in cui sono, arrivano a concepire idee molto precise sulla situazione storico-geografica della loro

²⁹Alan DUNDES, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p.23

³⁰ Stith THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Firenze, Il saggiatore, 1967, p. 577

epoca; inizialmente giuristi, sono due tra i sette professori che lottano contro l'abrogazione della costituzione liberale dello stato di Hannover da parte dell'allora sovrano Ernst August I. Questo costa il posto all'università di Göttingen al maggiore di loro, facendo sì che, a Berlino, essi approfondiscano la loro ricerca nello studio del folklore, che altri seguiranno, sul racconto popolare, e in particolar modo sulle fiabe. Essi sono sostenitori della teoria di un passato comune indoeuropeo, che ne spiega le analogie che con lo sviluppo si sarebbero perse (soprattutto nelle versioni riservate ai ceti più elevati) insieme alle radici culturali che formano la base di un popolo. Ricercando negli strati sociali inferiori, almeno ufficialmente, essi raccolgono i resti dell'antica cultura comune del popolo, in racconti e fiabe popolari, e il loro lavoro è volto ad identificare come unitaria un'area geografica divisa ma con un passato glorioso e barbarico comune. L'ideale dei fratelli è la dimostrazione e la divulgazione di queste radici, al fine di identificare un'area culturale precisa, che corrisponda alla Germania, al momento divisa. Il loro ideale si identifica con il filone romantico-nazionalista dell'epoca, che si discosta violentemente dal *divertissement* aristocratico dell'epoca precedente per coinvolgere il lettore sull'origine dell'arte, l'educazione, l'amore,³¹ con un forte dualismo tra *naturpoesie* e *kunstpoesie*: nondimeno, benchè essi si pongano sempre come ricercatori di fiabe popolari, sappiamo che le loro fonti sono spesso aristocratiche, o borghesi; parimenti è stato fatto notare che molte fonti non siano nemmeno state di origine tedesca, ma francese, tramandate da Ugonotti fuggiti durante le persecuzioni; e, come abbiamo visto, essi sono stati ampiamente criticati per i radicali interventi sulle fiabe raccolte, anche a scopo di "germanizzarle" e "popolarizzarle". Nondimeno, lo sforzo dei fratelli è quello di ricercare le fiabe tradizionali, le fiabe del popolo, con il loro corredo di creature della fantasia dell'Europa del Centro e del Nord (in quanto studiosi anche della tradizione mitologica e fiabesca norvegese): lupi, troll, streghe, ed elementi popolari e truculenti come vendette personali, omicidi e fatti di sangue: non fa eccezione a questa regola il racconto di Aschenputtel.

Dando breve sguardo alle due versioni di Cenerentola, quella di Perrault e quella dei fratelli tedeschi, possiamo notare alcuni elementi che evidenziano come la prima sia aristocratica e quella dei Grimm popolare: tra le varie differenze, la Cenerentola di Perrault sceglie volontariamente di dormire nella cenere, di aiutare le sorelle nella preparazione per il ballo, al quale peraltro non desidera andare prima che la fata madrina gliene ventili la possibilità e dal quale, sempre per ordine della madrina, se ne va a mezzanotte: "*In Perrault's version, Cinderella's actions are determined more by the fairy godmother than by Cinderella herself*"³². La "Cenerentola" dei Grimm è priva di questi elementi di auto-svilimento: è obbligata a

³¹ Jack ZIPES, *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University, 2000, pag. XXV

³² Graham SEAL, *Encyclopedia of Folk Heroes*, ABC-Clio, 2001, p. 45

dormire nella cenere, ad aiutare le sorelle (e lo fa piangendo), ad eseguire gli impossibili compiti per andarci; e ritorna dal ballo, sempre di sua iniziativa, perché le sembra giusto farlo. Fondamentale, poi, il riconoscimento finale tramite la scarpa: in Perrault è un gentiluomo di corte che prova la scarpa, e riconosce la ragazza come l'oggetto dell'amore del principe, solo dopo un ulteriore intervento della fata madrina, che le dona un bellissimo abito; per i Grimm, invece, il principe stesso riconosce Aschenputtel durante la prova della scarpa malgrado gli stracci che indossa. La nostra "Cenerentola" qui non è edulcorata, ma è una ragazza che tenta con i propri mezzi (senza arrivare ad essere un'omicida, però, a differenza di quella di Basile) di conquistare il proprio ruolo di persona, il proprio ruolo civile (rappresentato dall'abbandono degli stracci per degli abiti più adatti), e la propria posizione sociale di donna e moglie amata (malgrado gli stracci), secondo una giustizia umana e sovranaturale sbrigativa ma efficace; le sorelle vengono punite in modo piuttosto macabro: dopo essersi mutilate i piedi nello scopo di calzare la preziosa scarpetta (che peraltro, come spiegato sopra, non è di vetro, forse proprio perché esso svelerebbe immediatamente la macchinazione), peraltro spinte dall'avidità madre, esse vengono denunciate da due colombe che poi, dopo il matrimonio di Aschenputtel, le accecano. Un finale amaro, ma probabilmente più autentico, visto la presenza della punizione delle sorellastre in molte versioni antiche, e certamente di gusto più popolare.

L'opera dei Grimm si situa in un momento storico e culturale assolutamente fondamentale per la cultura europea. Pur essendo considerati infatti i precursori della ricerca folklorica, essi di fatto non sono che una voce nel complesso e diversificato dibattito culturale dell'epoca.

Possiamo anzi affermare che il loro lavoro è l'ultimo, in ordine cronologico, in cui ancora non sia ancora perfettamente definito il ruolo di autore, ricercatore o redattore di fiabe. Nel XIX secolo, con il consolidamento degli stati nazionali, e in pieno colonialismo, si assiste infatti ad una nuova era per l'epistemologia in quasi tutti gli ambiti della conoscenza: campi dello scibile quali l'antropologia, l'etnografia, la storia delle religioni nascono o si sviluppano in senso moderno nella seconda metà di questo secolo. Sembra infatti che la parola "folklore" sia stata usata per la prima volta nel 1846, nata dall'esigenza di una definizione univoca per l'insieme di tradizioni popolari, racconti, leggende, musica, e in generale, tutta l'espressione, specialmente orale, di una cultura o di una sottocultura, oggetto di ricerca già da alcuni decenni prima del conio della definizione. In questa sede non si vuole (né si può) assolutamente scandagliare la complessità della materia, ma è doveroso tracciare un breve riassunto sia per continuare l'analisi del modello di Cenerentola, sia per mostrare quali strumenti siano stati utilizzati per l'approccio allo studio della nostra versione in particolare. Tentare di tracciare un quadro preciso delle varie teorie sulla favolistica è un compito arduo

che richiederebbe volumi per essere considerato anche solo lontanamente completo. Nondimeno dobbiamo citare almeno alcune teorie che sono state importanti per la ricerca, anche se ritenute ormai superate, sia perchè sono state anche parzialmente utilizzate nella ricerca e classificazione della Cenerentola cinese, sia perchè hanno influenzato in qualche modo tutti i ricercatori dell'epoca; ci limiteremo qui a citare le varie teorie sull'origine e non quelle, seppur estremamente affascinanti, sulla spiegazione psicanalitica della fiaba.

Si può affermare che una delle grandi conquiste in campo gnoseologico del secolo XIX è la nascita della linguistica comparata con la scoperta dell'indoeuropeo. Con la diffusione in occidente della conoscenza del sanscrito ad opera di William Jones, si scoprono evidenti analogie con questa lingua e con le radici semantiche di diverse lingue europee, tanto da ipotizzare una lingua primigenia indo-europea da cui siano successivamente derivate molte delle altre presenti in quest'area. Questo concetto rivoluzionario porta applicazioni importanti in diversi campi del sapere, quali la filologia, lo studio delle religioni, ma anche la favolistica: inizia infatti la ricerca sull'origine della fiaba, sconosciuta fino a pochi decenni prima. I Grimm, nella prefazione al loro *Kinder und Hausmärchen* del 1856, ipotizzano chiaramente una comune origine delle fiabe in questa cultura indoeuropea presente in tutti i paesi che appaiono come parte di questa famiglia linguistica, e mettono in relazione le fiabe ad alcuni miti di questa cultura preesistenti e poi caduti in disuso.

La concezione di un'antica mitologia comune spinge gli studiosi a creare uno studio comparato, che, basandosi sui Rigveda come chiave decodificatrice, viene a creare delle teorie spesso ardite sulle fiabe che sarebbero espressioni velate di racconti mitologici.. Müller e il discepolo De Gubernatis sono due degli esponenti di questa teoria: il secondo si occupa anche di Cenerentola, descrivendola in modo assolutamente originale e piuttosto poetico come una versione velata del mito dell' Aurora³³. Già a partire dal 1870 Lang, nell' introduzione all'opera della Cox, sconfessa questa ipotesi, ma abbiamo la prova che fosse ancora ritenuta plausibile una cinquantina d'anni dopo (come ci mostra per esempio il lavoro che analizzeremo in seguito di Jameson) e che le venga ancora attribuito un certo credito.

Altra teoria sconfessata ma mai del tutto tramontata, nata in quegli anni, è quella secondo cui tutte le fiabe europee avrebbero un'origine indiana. La nascita di questa teoria si può attribuire al lavoro del 1838 di Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, ma ampiamente sviluppata da Benfey nel 1859 con la sua edizione del *Panchatantra*, la celebre raccolta indiana di favole, in cui utilizza come modello il percorso delle fiabe, di cui rintracciamo la stessa versione in passaggi successivi dal sanscrito al persiano al siriano e all'arabo, per ipotizzare una simile provenienza di tutto il folklore

³³ Angelo DE GUBERNATIS, *Mitologia comparata*, Hoepli, Milano 1887, pp. 75-96

europeo. Cosquin, un suo allievo, afferma, nelle sue varie pubblicazioni susseguitesesi per più di un trentennio, che tutta la produzione favolistica occidentale, tranne le favole di Esopo, derivi dall'India, serbatoio in cui passano tutti i motivi favolistici. In realtà è intuitivo confutare le teorie di Cosquin per esempio rifacendosi anche solo alla sua teoria a proposito della trasformazione di uomini in animali, che egli collega a credenze di reincarnazione induiste, ma che sono invece un *topos* letterario comune a tutte le tradizioni, presso i nativi americani, e australiani, ma anche presenti nella letteratura europea a partite dall' *Odissea* fino all'opera di Ovidio e Apuleio. Nondimeno, la diffusione e il successo di questa teoria sono stati tali che diversi studiosi negli anni si sono sentiti obbligati a confutarla: primo fra tutti Lang che parla della provata esistenza delle fiabe egiziane del XIII secolo a.c. e delle fiabe citate da Omero, ma anche altri autori, per esempio Harland, che dimostra come non ci siano prove di una discendenza diretta di Cenerentola da una fiaba indiana.³⁴

La terza ed ultima importante teoria che citiamo qui è quella che si può definire “ritualistica”. Dalla pubblicazione de *Il ramo d'oro* di Frazer, nel 1890, si fa strada l'idea che tutte le società passino attraverso le medesime fasi evolutive. Queste presuppongono una società originaria basata sul culto della fecondità in chiave stagionale, in cui ogni anno un re sacro viene ucciso ritualmente per assicurare l'armonia naturale e sociale. Le sue idee vengono sviluppate e seguite da molti studiosi, tra cui Robert Graves, il celebre autore de *I miti greci*. Tra i vari seguaci di questa teoria troviamo Santyves, che si occupa di Cenerentola e ne parla come una fiaba legata al ciclo delle stagioni. Anche Gennep si riallaccia alla teoria rituale ipotizzando un'utilitarismo della fiaba come memoria sociale e religiosa dell'animale totemico di un clan. Come detto sopra, queste sono solo alcune delle proposte sull'origine delle fiabe, e ne affrontano la genesi sia dal punto di vista geografico che storico, linguistico e mitologico; ma molte altre teorie nascono in questo periodo, alcune anche molto ardite: Von de Leyen attribuisce l'origine della fiaba a figure oniriche, precorrendo le teorie junghiane; Naumann ne collega la genesi al rituale per scongiurare il ritorno dei morti; Malinovski come risposta funzionale all'esigenza personale individuale, mentre Farrer e Tylor si occupano di spiegare la mitologia con processi di psicologia tribale a definiti stadi culturali; e in seguito Freud, Jung, e moltissimi altri studiosi si occuperanno del significato della fiaba nella vita dell'uomo. Erede di questa fioritura di teorie sull'origine è il lavoro, capitale per ogni persona che voglia occuparsi di questo argomento, della studiosa britannica di folklore, Marian Roalfe Cox, incaricata dalla Folklore Society of Britain di raccogliere e classificare tutte le versioni reperibili della fiaba. Nel 1893 viene pubblicato *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five*

³⁴ E. Sidney HARTLAND, “Notes on Cinderella” in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 66

Variants of Cinderella, Catskin and, Cap O' Rushes, Abstracted and Tabulated with a Discussion of Medieval Analogues and Notes .

Questo libro riunisce moltissime versioni registrate in varie parti del mondo, perlopiù pubblicate ma anche registrate oralmente provenienti da moltissimi paesi (anche se di tutto l'Estremo Oriente, vi è solo una versione giapponese), giungendo a classificare l'enorme mole di materiale ritrovato in cinque vaste categorie tipologiche. Esse sono così riassumibili:

- A. Cenerentola : Eroina maltrattata, riconoscimento tramite la scarpa;
- B. Catskin: Padre contro natura, fuga dell'eroina;
- C. Cap O'Rushes :Giudizio di Re Lear, eroina emarginata;
- D. Indeterminato;
- E. Eroe maschio.

L'autrice individua poi degli "incidenti", poco meno di quaranta, che sono comuni ad una o più categorie; essi vanno dall' aiuto che la ragazza riceve al riconoscimento tramite la scarpa, o l'anello, comune a tutte le versioni, al "tabù del cannibalismo" presente solo in A e D, e al elemento delle "ossa che tornano in vita" rintracciabili solo in A e D.

E' facile notare come, malgrado tutte queste favole abbiano fattori comuni alle Cenerentole famose di Basile, Perrault e dei Grimm, la tipologia A, che peraltro è quella che raggruppa la maggior parte delle fiabe raccolte dalla Cox, sia di fatto la vera "Cenerentola", nella quale gli elementi fondanti coesistono, e a cui appartiene anche Ye Xian di cui tratteremo estesamente qui; ma è impossibile studiare origine, fortuna e diffusione di Cenerentola senza considerarne le altre tipologie similari, che nel tempo si sono sparse, fuse, intrecciate, e divise fino ad assumere nomi diversi e differenti interpretazioni, ma che vengono ritenute dai folkloristi un'unica fiaba.

Catskin è conosciuta in Italia come " Pelle d'asino", "La guardiana di oche" o "Le tre vesti", e narra di una ragazza che il padre vuole sposare, a volte per una promessa alla moglie defunta, a volte per qualche promessa fatta in un momento di rabbia. La ragazza si fa regalare degli oggetti dal padre, nella tradizione sono tre vestiti magici: uno color del Sole, uno color della Luna, e uno color delle stelle. La ragazza poi fugge, si traveste con una pelle di animale di solito ributtante (o con un manto di scorza d'albero, o con una copertura simile), e trova lavoro come guardiana di oche o porci oppure come sguattera presso un castello il cui principe langue per il desiderio di sposarsi, o desidera prendere moglie, e indice un ballo in cui la protagonista si reca con uno dei vestiti, e in cui lui si innamora di lei che però fugge; a questo punto si organizzano altri balli in cui lei sfoggia i suoi vestiti magnifici, e alla fine il

principe la sposa. Da notare che anche in questa versione l'eroina fugge alle attenzioni maschili, prima del padre, e poi del principe, dettaglio psicanalitico esaminato ampiamente da diversi autori³⁵ e si fonde con il tema del travestimento con una pelle di animale in cui forse è possibile vedere il retaggio di riti iniziatici di ingresso nell'età adulta e nella maturità sessuale³⁶ oppure un mantello per il viaggio sciamanico³⁷.

L'altra variante, detta "Giudizio di re Lear", o "Cappuccio di Frasche" inizia con un re che chiede alle tre figlie quale sia l'entità del loro amore per lui. La prima risponde che lo ama come la vita; la seconda come il mondo; la terza come il sale. Il padre la fa bandire insoddisfatto per la risposta, ella intreccia per se stessa un cappuccio di frasche, e va a cercare impiego come nella precedente versione, da cui questa si differisce solo perchè generalmente il riconoscimento avviene tramite un anello che la protagonista possiede. Il finale si svolge con un banchetto di nozze al quale anche il padre della fanciulla, ignaro, è invitato e a cui vengono servite, per ordine della sposa, solo pietanze senza sale. Il re capisce il suo errore e riabbraccia la figlia perduta.

Le altre due tipologie contengono versioni con motivi troppo mescolati per individuarne un solo tipo, e le versioni in cui il protagonista è un uomo (tema diffuso in Medio ed Estremo Oriente).

Il lavoro della Cox non è forse il primo di questo tipo (considerando la pubblicazione di Ralston del 1879, peraltro citata dalla Cox nella prefazione alla sua opera) ma è di sicuro il più completo per numero di versioni raccolte e capillarità della ricerca. La studiosa, nondimeno, non si azzarda a tracciare ipotetiche linee di origine delle versioni raccolte, ma solo indicazioni di provenienza possibile di alcuni motivi (per esempio, fa derivare l'elemento della scarpa dal poema epico tedesco sul re Rother del XII secolo), citando invece le teorie illustrate sopra. Negli anni immediatamente seguenti, alcuni studiosi discutono il materiale da lei pubblicato; tra gli altri, Andrew Lang scrive un'introduzione al suo lavoro in cui, come abbiamo visto sopra, riassume e sconfessa le posizioni precedenti sull'origine delle fiabe e per la prima volta accenna alla teoria della poligenesi, che ipotizza pur non sposandola completamente, e che verrà invece assunta e sviluppata da Jung e da Campbell; e Hartland pubblica nel 1898 un articolo in cui analizza sia il materiale che le precedenti teorie mostrandone evidenti incongruenze e limiti e proponendo nuove modalità di ricerca.

³⁵ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000 p. 253

³⁶ cfr. Vladimir PROPP, *Le radici storiche delle fiabe*, Torino, Einaudi, 1949, (Cap. 4, par. I.13)

³⁷ Carlo GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 21

1.7 La fiaba come oggetto di indagine: XX secolo

A cavallo tra i due secoli nasce, nell'ambito della ricerca del folklore, il progetto di redigere un'opera molto ambiziosa: Kaarle Krohn concepisce l'idea di riunire tutte le fiabe della sua natia Finlandia in uno schema completo e agevolmente consultabile, commissionandolo ad Antti Aarne. Nel 1910 esce così un altro scritto di fondamentale importanza per la storia del folklore: *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, un'opera che si basa su un indice dei tipi, cioè un catalogo dei motivi ricorrenti nelle fiabe; in essa vengono classificate moltissimi racconti, o meglio *Märchen* secondo la definizione fornita sopra, che però non comprendono leggende, sia secolari (chiamate *Sagen*) che religiose, miracoli in generale, e quelli della Vergine in particolare; storielle a carattere eziologico, toponomastico, e spiegazioni dei "perché", come "Perché l'orso non ha la coda" o "Perché il corvo è nero"; e più in generale ogni storia che non corrisponda almeno parzialmente alla definizione di *Märchen*. Ognuna di esse può essere identificata con una serie di numeri che indicano i motivi di cui è composta.; il sistema viene tradotto, integrato e sviluppato prima dal norvegese Christiansen, e poi nel 1928 dal folklorista americano Stith Thompson (autore di altri libri fondamentali per la sistematizzazione dei temi, come il famoso *Motif-Index of Folk-Literature* e *The Folktale*) e poi rivisitato e corretto, sempre dal medesimo, nel 1961. Ora è conosciuto come Aarne-Thompson, o AT, o ancora AaTh.

Il sistema viene rivisto e migliorato ulteriormente nel 2004 ad opera di Hans-Jörg Uther con la pubblicazione di *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, che critica aspramente le precedenti redazioni, senza tuttavia cambiarne la sostanza.

La classificazione Aarne-Thompson è sistematica e racchiude centinaia di dati utili a classificare i racconti: nello schema, le fiabe inserite dal numero 500 al 559 sono chiamate "Aiutante Soprannaturale"; la numero 510A è chiamata "Eroina perseguitata", ed è la definizione dei folkloristi per la nostra Cenerentola; le due successive tipologie sono collegate a Cenerentola e sono la 510B "Amore innaturale" che abbiamo narrato sopra come "Catskin" o "Pelle d'Asino" e la 511, ovvero la fiaba "Un-occhio, Due-occhi e Tre-occhi", di cui diremo più sotto.

Altra opera capitale per lo studio delle fiabe risale al 1928 quando il linguista russo di origine tedesca Vladimir Propp, dopo aver aspramente criticato il sistema di Aarne come estremamente riduttivo, in quanto basato sulla classificazione in base agli elementi della trama e non alla loro funzione, pubblica un'opera destinata a cambiare per sempre l'approccio al racconto popolare: *Morfologia della Fiaba*. In essa, Propp esamina più di cento fiabe russe, applicando per la prima volta ad un genere letterario il criterio formalistico, volto cioè a analizzare l'oggetto letterario in questione non dal punto di vista contenutistico e meta-

testuale, bensì dal mero punto di vista di organizzazione testuale. Egli, come è noto, individua una serie di funzioni (trentuno per l'esattezza) che tendono a ripetersi continuamente in ogni fiaba, e circa otto tipologie di personaggi fondamentali nello svolgimento della vicenda. Pur criticata, specie dallo strutturalista Lévi-Strauss, che contesta a Propp il formalismo contro la teoria delle relazioni tra le varie unità narrative, quest'opera resta fondamentale, in quanto apre una nuova era allo studio della fiaba: essa non è più solo materiale da raccogliere e preservare come patrimonio culturale, estrinsecazione di una tradizione locale, ma diventa il primo esempio di espressione umana primordiale e universale, linguaggio intuitivo della narrativa, ed embrionale trasmissione di sapere collettivo, e tutti coloro che si occuperanno successivamente di fiabe vi faranno riferimento, anche solo a livello di terminologia. Secondo Archer Taylor, apprezzatissimo autore di *The Study of Cinderella Cycle*, il dibattito seguito alla pubblicazione dell'opera della Cox non impedisce di riconoscere il valore della sua opera nel rendere interessante l'argomento della sua indagine e nello stimolare la ricerca su Cenerentola; e attribuisce il rinnovato interesse per esso alla diffusione in Occidente proprio della nostra versione ³⁸.

Nel 1911, il famoso e poliedrico letterato giapponese Kumagusu Minakata, in un articolo sul numero XXVI della rivista *Jinrui Gaku Zasshi*, porta l'attenzione su una favola cinese che assomiglia incredibilmente a Cenerentola. Essa è contenuta in un libro dal contenuto vastissimo e variegato, la già nominata *Miscellanea di Youyang* di Duan Chengshi, datata IX secolo. Nel 1932, R. D. Jameson, allora professore all'Università Tsinghua, la rende nota al pubblico occidentale, analizzandola comparativamente con altre versioni indocinesi, pubblicando *Three lectures of Chinese folklore*, di cui ci occuperemo in dettaglio più avanti. Il lavoro di Jameson è preziosissimo, pur risentendo fortemente delle influenze delle varie teorie degli anni precedenti. Tra i vari suoi meriti, tuttavia, vi è quello di individuare, tramite la comparazione delle versioni raccolte dalla Cox e quelle della raccolta *Grimms Märchen Anmerkungen* di Bolte e Polivka (due folkloristi tedeschi peraltro famosi per il loro studio sulla favola antica), quelli che tuttora possono essere considerati i cinque motivi fondamentali della storia di Cenerentola:

- A. Una giovane ragazza è maltrattata;
- B. E' costretta a fare la serva, in casa o fuori casa;
- C. Conosce un principe, o un principe viene a sapere della sua bellezza;
- D. Viene identificata tramite la scarpa;
- E. Sposa il principe.

³⁸ Archer TAYLOR, "The Study of Cinderella Cycle", in Alandas Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 122

Lo schema di questi motivi viene ulteriormente elaborato, in quanto il narratore e il fruitore della fiaba, identificandosi con l'eroina maltrattata, aggiungono particolari in base all'emozione suscitata in ogni singola parte³⁹, e questa elaborazione dei temi ci fornisce anche elementi di identificazione del luogo di produzione e diffusione degli stessi, in quanto sono i maggiori responsabili della differenziazione delle versioni:

A. una giovane ragazza è maltrattata:

A1 dalla matrigna e le sorellastre;

A2 dal padre che la concupisce fisicamente;

A3 dal padre a cui dice di amarlo quanto ama il sale, e viene condotta via da casa;

A4 da tutta la sua famiglia, che vuole ucciderla.

B. Mentre svolge un periodo di servitù presso la sua casa, o un'altra

B1 Viene consigliata, aiutata, nutrita e rifornita di abiti dalla madre morta, da un albero nato; dalla tomba della madre o da una creatura soprannaturale;

B2 Viene aiutata da uccelli;

B3 Viene aiutata da una capra, una pecora o una mucca;

B4 Quando l'animale viene ucciso, un albero che fornisce doni cresce dove vi sono i suoi resti, oppure lì si rinviene una scatola con dei vestiti, o le sue ossa diventano comunque utili per fornire vestiti.

C. L'eroina conosce il principe

C1 Travestita con i suoi abiti più belli si reca al ballo, balla con il principe, che tenta invano di scoprire chi lei sia, o la vede mentre si reca in chiesa;

C2 A volte lei gli accenna alle sue sofferenze, cosa che destabilizza e interessa al contempo il principe;

C3 A volte il principe sbircia da un buco della serratura e la vede vestita nei suoi abiti più belli.

D. L'eroina viene identificata da

D1 La prova della scarpa;

D2 L'anello che essa lascia nella zuppa o nel pane che cucina per lui;

D3 La sua abilità di compiere qualche difficile compito, come raccogliere delle mele d'oro.

³⁹ R.D. JAMESON, "Cinderella in China", in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 81

E. Si sposa con il principe.

Abbiamo poi un altro punto, che non è fondativo della fiaba di Cenerentola stessa, ma che si riscontra in molte versioni di essa, quella che Cox chiamava " Giudizio del Re Lear" o " Cappuccio di Frasche" in cui è la logica conclusione, che è

F. Se le sue peripezie dipendono dal fatto che ha detto a suo padre che lo ama quanto ama il sale, ora gli serve cibo non salato per provargli quanto il sale sia necessario alla felicità umana.

Secondo la sua analisi, in base a questi elementi si possono individuare due maggiori tipologie alle quali un terzo delle fiabe raccolte possono essere ricondotte, mentre le altre sono forme ibride che contengono elementi misti.

La prima versione è considerata essere quella con maggior fortuna in Europa occidentale, sebbene sia riscontrabile in un'area che si estende dalla Boemia all'Islanda, diffusa in Inghilterra e resa famosa da Perrault, ed è così riassumibile:

(A.1) una giovane ragazza è maltrattata dalla matrigna e le sorellastre, e costretta a lavori servili (B.1) viene consigliata, aiutata, nutrita e rifornita di abiti dalla madre morta, da un albero nato dalla tomba della madre o da una creatura soprannaturale, (C.1) travestita con i suoi abiti più belli si reca al ballo, balla con il principe, che tenta invano di scoprire chi lei sia, (D.1) e quando lei fugge lui riesce a impadronirsi della sua scarpa e cerca di identificarla tramite essa; (E.1) ci riesce e la sposa.

La seconda versione, che appartiene maggiormente all'area slava, è la seguente:

(A.1) anche qui una giovane ragazza è maltrattata dalla matrigna e le sorellastre, ma (B.3) viene consigliata, aiutata, nutrita e rifornita di abiti da dei soccorrevoli animali (B.4) dai cui ottiene degli abiti eleganti e (D.3) l'identificazione avviene attraverso la sua abilità di compiere dei compiti difficili.

Questa classificazione è estremamente importante perchè per primo Jameson, a distanza di solo pochi decenni dalla pubblicazione della Cox, che invece ignorava addirittura l'esistenza delle versioni orientali, ipotizza che questa tipologia sia potuta nascere in Cina (argomento che analizzeremo in dettaglio nel prossimo capitolo); sebbene il lavoro di Jameson abbia dei limiti (si sofferma molto ad analizzare le teorie più poetiche sull'origine mitologica e ritualistica della fiaba) egli ha l'indubbio e notevolissimo merito di aver introdotto (nonostante resti sconosciuto a moltissimi) Ye Xian nel mondo occidentale ed aprire un dibattito internazionale su questo affascinante argomento.

Nel 1947 Artur Wiley affronta di nuovo l'analisi della fiaba in Cina, specialmente quella di Ye

Xian, la più antica delle redazioni conosciute, e lo fa stavolta in modo più sistematico e scientifico, riuscendo ad isolare gli elementi propri della dominante cultura Han, e quelli invece che indicano una provenienza da altre etnie, fornendo peraltro una seconda traduzione al testo in cinese. Del lavoro di Wiley è necessario avvalersi perchè si tratta già di una trattazione scientifica del tema, e mantiene un carattere estremamente moderno pur essendo un testo piuttosto datato.

Dopo quasi sessant'anni dalla raccolta della Cox, quando lo studio del folklore è diventato ormai una disciplina, esce nel 1951 *The Cinderella Cycle*, scritto da Anna Birgitta Rooth, una studiosa svedese, nella sua ricerca di dottorato. Essa riprende il lavoro della Cox, espandendolo però moltissimo, analizzando circa settecento versioni di Cenerentola. Il suo schema differisce da quello della Cox, che si era limitata a registrare le varie versioni dividendo i temi presenti in ognuna; la Rooth ipotizza invece la diffusione di temi attraverso lo spazio, e cerca di tracciarne le rotte. Ella individua innanzitutto un tipo AI, il più antico, "primitive in all that concerns its content, style and composition"⁴⁰ conosciuto dal Medio Oriente alle isole Celebes, in cui un orfano riceve cibo dalla madre morta tornata sotto forma di animale, o dalla tomba della stessa, e quando la matrigna uccide l'animale o dissacra la tomba, dai resti cresce un albero che continua ad alimentare l'orfano. Da questa deriva poi, viaggiando verso est e verso l'Europa orientale, la AII, in cui solo l'orfano può raccogliere i frutti dell'albero (che a volte diventano d'oro, d'argento o magici) e questa abilità viene usata come prova nuziale. Quando arriva in Germania e in Francia, il modello AII si trasforma nella fiaba "Un-occhio, Due-occhi, Tre-occhi". Questa favola è così riassumibile: una ragazza viene tormentata dalla madre e dalle sorelle poichè ha solo due occhi (sic!) mentre le sorelle hanno rispettivamente uno e tre occhi. Una non meglio precisata signora le svela che la capra cui fa la guardia è magica ed in grado di far apparire a comando una tavola imbandita. La ragazzina usa questo talento magico molte volte, ma le sue familiari si insospettiscono del suo aspetto florido mentre la nutrono solo con avanzi; per cui le sorelle la spiano, e uccidono la capra. Mentre Due-occhi si dispera, la gentile signora riappare e le dice di seppellire il cuore della capra. Ella esegue, e il giorno dopo nello stesso luogo è spuntato un albero dai frutti d'oro (o d'argento) che solo Due-occhi riesce a cogliere. Un giorno un cavaliere (o un principe) passa davanti all'albero e, malgrado gli sforzi delle sorelle, Due-occhi dimostra di sapere cogliere i frutti magici e si sposa con il cavaliere.

Questa favola, che ricorda molto quella riconosciuta come modello "slavo" da Jameson, si fonde con una precedente che tratta di un oggetto perso e ritrovato (presumibilmente il racconto antico di Strabone che abbiamo visto sopra) dando vita al modello AB, diffuso

⁴⁰ Anna Birgitta ROOTH, *The Cinderella cycle*, Lund: C.W.K., 1951, p. 49

dall'Irlanda all'Indocina, nel quale l'aiutante (l'albero, l'animale o, nelle versioni più recenti, la fata madrina) dispensa doni e vestiti utili alla realizzazione del matrimonio. Secondo l'autrice, che individua alcune versioni che mostrano questa transizione nei Balcani, il modello AB incontra poi la fiaba definita come AT480, ovvero "La ragazza buona e la ragazza cattiva", dando vita alla Cenerentola che noi conosciamo, riassunta precedentemente in cinque punti, mentre le variazioni "Pelle d'Asino" e "Cappuccio di frasche" di cui abbiamo parlato sopra sono viste da lei come una derivazione dal modello B e non unite da una comune origine, e vengono definite come B1, mentre il modello C è quello individuato dalla Cox come modello "Eroe maschio". La Rooth quindi sconfessa l'idea radicata anche tra i sostenitori del metodo storico-geografico che Cenerentola sia un'eredità completamente indoeuropea, affermando che le varie vie di diffusione seguono linee molto più complesse, e inserendo nella sua opera anche due versioni cinesi, entrambe mutuata dall'opera di Jameson, (anche se nessuna versione giapponese). In una riedizione posteriore, nel 1977, presenta un lavoro aggiornato e leggermente più equilibrato rispetto all'Estremo Oriente, chiarendo che la sua opera non è indirizzata alla raccolta delle fiabe per evidenziare connessioni tra esse, ma piuttosto «per contribuire alla conoscenza delle relazioni tra differenti culture» e per «progredire nella scienza antropologica»⁴¹. Sono state volte molte critiche al libro della Rooth, in particolar modo da studiosi⁴² che le rimproverano una certa sbrigatività nel tracciare teorie sull'origine e diffusione di motivi in aree da lei probabilmente meno conosciute, come l'estremo Oriente, o l'Europa del Sud; tuttavia il suo resta un libro di importanza fondamentale per ogni folklorista. Per analizzare Ye Xian in modo completo è impossibile trascendere da queste opere, che racchiudono il bagaglio dello studio del folklore contemporaneo, e da altre per quanto non concentrate strettamente sull'analisi comparata: oltre all'opera di Propp, citata sopra, che individua le funzioni della fiaba, è imprescindibile avvalersi dei classificatori e dei comparatisti quali Cox, Jameson e Rooth. Bisogna inoltre considerare opere di respiro più ampio ma che offrono notevoli spunti di riflessione, come il lavoro di Bruno Bettelheim che analizza le fiabe più importanti della tradizione occidentale come archetipi di evoluzione psicologica su base freudiana, il lavoro di Chen Yuping sull'ipotesi di Cenerentola come rito di passaggio, e i saggi che affrontano tuttora la *vexata quaestio* sulla maggiore validità tra la teoria della polingenesi, ipotizzata da Lang, sposata da Jung e poi ripresa da Campbell, secondo cui le fiabe, come frutto del bagaglio psicologico individuale, si sono tutte evolute, con differenze

⁴¹ Anna Birgitta ROOTH, *The Cinderella cycle*, Lund: C.W.K., 1951, p. 234

⁴² Per esempio: Sven LILJEBLAD, "Review of *The Cinderella Cycle* by Anna Birgitta Rooth" *The Journal of American Folklore*, Vol. 65, No. 257 pp. 325-326, e Archer TAYLOR, "The Cinderella Cycle by Anna Birgitta Rooth, Review by Archer Taylor", *Western Folklore*, Vol. 11, No. 1, pp. 68-69

importanti ma solo formali, in tutte le culture umane, e quella diffusiva di Anderson che le contrappone la diffusione dei motivi delle fiabe attraverso lo spazio lungo la storia.

L'analisi approfondita di fiabe dell'estremo oriente risulta importantissima per la ricerca di analogie e per lo studio dell'origine dei motivi; a questo proposito, è utile avvalersi dei lavori di Ikeda Hiroko e Chieko Irie Mulhern sulle versioni giapponesi e di Timothy R. Tangherlini sulla Cenerentola coreana.

Ding Naidong, come vedremo, fornisce, nel 1974, un contributo assolutamente determinante alla conoscenza delle versioni della fiaba in Cina ed Indocina, raccogliendo circa venti diverse versioni della favola tra cui Ye Xian. Egli giunge ad ipotizzare due tradizioni differenti diffuse in epoche differenti in Cina. La prima tradizione, quella "antica", la cui prima versione è quella che andremo ad analizzare noi, di origine probabilmente Yue o Vietnamita, con versioni simili diffuse dal Guizhou allo Yunnan e al Sichuan, che appartengono al modello più "puro" di Cenerentola, ovvero, come abbiamo visto, la AT 510A, che tratta di una ragazza maltrattata dalla matrigna e dalla sorellastra, che viene aiutata da un animale magico e da un essere soprannaturale, si reca ad un ballo da cui fugge per tema di essere riconosciuta dalla sorellastra, e perde la scarpetta e tramite essa viene riconosciuta. La tradizione "moderna" invece, secondo l'autore, non ha più di cinque o sei secoli ed è di origine Han, si è originata probabilmente nel Guangdong diffondendosi verso nord e verso ovest, diffondendosi in Xingjiang e Tibet. Questa versione appartiene maggiormente a quelle indoeuropee che abbiamo visto sopra, analizzate dalla Cox, dalla Rooth e da Thompson, che contengono elementi "*such as the dead-mother-as-a-cow, the helpful cow or deity supplying food, the spying sister or sisters, the marvellous tree, etc.*"⁴³. Queste due versioni si uniscono in una sola in Vietnam, ma in Cina restano solo detriti dell'antica tradizione a causa dello scarso successo di questo modello di fiaba in questo paese. Secondo Ding, questo deriva da molte ragioni che analizzeremo in dettaglio in seguito; ma, tra tutte, il fatto che i racconti con protagonista un figliastro maltrattato sono molto più diffusi in Cina e sono parte integrante della tradizione folklorica: presso gli Han non era socialmente difficile, per una matrigna, liberarsi da una figliastra indesiderata mandandola a lavorare altrove come serva o nella casa del futuro sposo e quindi la letteratura popolare cinese contiene maggiormente storie di ragazze maltrattate da una suocera malvagia; per una matrigna invece, un figliastro maschio era l'aiutante principale del padre in casa e, se primogenito, un attentato vivente all'eredità dei propri figli⁴⁴; ancora una volta vediamo una corrispondenza strettissima tra i motivi delle fiabe

⁴³ DING Naidong *The Cinderella cycle in China and Indo-China*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1974, p. 32

⁴⁴ A questo proposito cfr. anche Liu Xiaochun 刘晓春 "Duominzuwenhua de jiejing" 多民族文化的结晶

e la società in cui esse si generano o in cui si diffondono.

Il lavoro di Ding Naidong resta per il momento l'ultima importante ricerca sulla Cenerentola cinese divulgata nel mondo occidentale, se si eccettuano lavori brevi e il recentissimo, interessante lavoro di Fay Beauchamp, che riprende la teoria della genesi di Ye Xian di Ding Nai Dong ma si addentra nello specifico delle minoranze cinesi, e la traduzione di Ye Xian di Victor Mair del 2005.

Troviamo però fortunatamente del materiale importante su questo argomento scritto da autori cinesi in tempi piuttosto recenti. Tra tutti, è fondamentale Liu Xiaochun che nei suoi preziosissimi scritti sulla Cenrentola cinese, affronta l'analisi della fiaba da molteplici punti di vista: comparatistico, entografico, religioso; e non scordiamo diversi altri studiosi che hanno fornito moltissimi elementi affrontando la comparazione tra le versioni europee e questa, oppure i singoli motivi da un punto di vista culturale cinese.

Ed ora non ci resta che entrare nel vivo dell'opera da analizzare.

(La cristallizzazione della cultura multietnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 35

Capitolo 2. Ye Xian: Il testo, l'opera e note alla traduzione

“ In the study of Cinderella, or, for that matter, in the study of folklore generally, one may usefully divide the critical approaches in into two broad categories: the literal-historical and the symbolic-psychological. Approaches falling in the first category seek to find actual, historical events or customs underlying fairytales and other forms of folklore. In contrast, advocates of symbolic-psychological approaches tend to read tales as metaphores or codes.¹”

Così Alan Dundes semplifica l'approccio alla fiaba, che viene diviso in queste due categorie troppo spesso indipendenti, tanto da ostacolare un incontro interdisciplinare e globale al racconto. Nondimeno, è possibile tentare un approccio olistico considerando sia il testo che il sottotesto, ovvero, senza entrare nel merito dell'analisi psicologica, è possibile considerare quali motivi siano più legati e affini alle caratteristiche di un popolo, alla sua cultura, alla sua storia e ai suoi costumi, al fine di realizzare una completa comprensione del contenuto.

Questo lavoro affronta quindi il testo di Ye Xian cercando di spiegare quali motivi possono essere legati intrinsecamente ad una data cultura, al fine di tracciare un ipotetico percorso della fiaba e di svelarne anche i significati meno immediatamente riconoscibili.

Viene da sé che questo può essere fatto solo affrontando direttamente il testo, la cui natura può essere compresa totalmente analizzandone i contorni e le connotazioni stilistiche e linguistiche.

La fiaba, e in generale la narrativa, hanno avuto nella letteratura cinese una fortuna differente da quella che hanno goduto in Occidente. La prosa viene per molti secoli riservata ad opere di carattere storico e filosofico, alle biografie e ai testi burocratici. Il rigoroso sistema degli esami atto a promuovere cariche burocratiche durante l'amministrazione imperiale premia le conoscenze dei classici e la capacità di comporre versi. Nei primi secoli dell'impero si assiste ad una successiva codificazione della prosa, giungendo ad una progressiva artificiosità della stessa, definita “prosa parallela” (骈体文, *pian ti wen*). L'abilità nel creare parallelismi di tipo semantico, grammaticale e fonetico viene acquisita tramite un lungo insegnamento scolastico, e viene considerata elemento determinante di capacità compositiva. Durante il periodo Tang, e specialmente dopo la rivolta di An Lushan (755 d.c) si assiste ad una reazione degli intellettuali, i quali reclamano una maggiore libertà compositiva e una liberazione dell'artificiosità stilistica in favore di una maggiore attenzione al contenuto e al valore didattico della letteratura. Il più

¹Alan DUNDES, *Cinderella, a Casebook*, New York, Garland Publishing, 1982, p. 98.

importante fautore di questo cambiamento è Han Yu, il quale viene considerato il più determinante sostenitore del *guwenyundong* (古文运动) ovvero del movimento a favore dell'uso della prosa di tipo neo-classico, ispirata alla sobrietà compositiva di autori del periodo Han, soprattutto gli storici Sima Tan e Sima Qian.

Pur non abbandonando il parallelismo, specialmente dal punto di vista argomentativo, mutuato dalla rigorosa esposizione per contrappunto dei saggi filosofici di Mozi, Mengzi e Zhuangzi, Han Yu si scaglia contro l'obbligo del suo uso nella produzione letteraria.

Contemporaneamente all'introduzione del *guwen*, sebbene la narrativa di intrattenimento continui ad essere ufficialmente disprezzata (dobbiamo infatti aspettare il periodo Song e soprattutto Ming per assistere a una professionalizzazione degli scrittori di narrativa come genere di svago) si assiste nella tarda epoca Tang ad una maggiore apertura a nuovi generi letterari, il cui più notevole esempio è il *chuanqi* 传奇, ovvero la registrazione di fatti strani ed insoliti, evoluzione di un genere giuntoci pressochè completamente tramite frammenti, il *zhiguai xiaoshuo* 志怪小说, il racconto breve di avvenimenti strani, apparso già secoli prima con intento morale o come apposizione ad opere più importanti di carattere biografico o storiografico, ma che vede in questa nuova fase la trasformazione in un genere più complesso e autonomo.

Il *chuanqi* prende il nome da una raccolta di storie di fantasia di Pei Xing, un autore del tardo periodo Tang, opera fondamentale sia dal punto di vista contenutistico (moltissime vicende narratevi sono poi state prese e sviluppate in epoche successive da narratori e compositori di opere teatrali), sia perchè viene considerata la prima di una tipologia che consacrerà la narrativa d'intrattenimento a genere letterario. La quasi contemporanea diffusione del *chuanqi* con il ritorno in uso del *guwen* ha portato a ipotizzare una stretta relazione tra i due fenomeni, principalmente per il fatto che l'espressione del testo, non vincolata da una rigida struttura, corrispondesse anche a una maggior varietà e a una esplorazione al lato più bizzarro ed eteroclitico della narrativa.

Pare tuttavia che questa stretta relazione tra il *guwenyundong* e la diffusione di questo genere letterario non sia dimostrabile, e andrebbe anche a scontrarsi con alcune inconfutabili elementi: a livello stilistico, l'opera di Pei Xing da cui il genere prende il nome è scritta ancora in prosa parallela; a livello contenutistico non si può non notare che la narrazione di fatti strani e misteriosi si scontri di fatto con l'intento didattico propugnato da Han Yu, che abbiamo visto essere il più importante esponente del *guwenyundong*, e, dal punto di vista storico, non si può ignorare che tracce di narrativa fantastica si trovano già in epoca Han e addirittura precedentemente, per esempio nel *Shishuo xinyu* ; le ricerche più recenti, insomma, sembrano

escludere una diretta interdipendenza dei due fenomeni².

Un legame fondamentale tra la dinastia Tang e lo sviluppo del *chuanqi* è però plausibile: è impossibile non considerare che l'unione dell'impero e la conseguente relativa stabilità politica ed economica, infatti, abbiano di fatto creato una situazione ottimale allo sviluppo di questo genere: l'urbanizzazione e la conseguente nascita di centri di dimensioni notevoli, come Chang'an (la moderna Xi'an), Yangzhou e Chengdu, portano all'esistenza di un ceto urbano benestante che si diletta di cultura di carattere più frivolo; il favore di cui gode il Buddhismo presso la corte permette la libertà di diffusione della religione a monaci itineranti, i quali portano i frutti del loro contatto con paesi lontani, e spesso si avvalgono di racconti straordinari, di paradossi e di storie edificanti allo scopo di attrarre ed interessare possibili nuovi seguaci; e, elemento determinante, la politica di apertura commerciale e culturale verso l'estero di questa dinastia per l'arrivo di storie nuove e sconosciute provenienti da altri paesi. "La dinastia Tang crea una nazione aperta e tollerante. Essa assorbe una notevole quantità cultura straniera, promuovendo una prospera espansione³". La stabilità creata dalla dinastia Tang consente l'esplorazione di nuove rotte commerciali e il contatto indiretto con luoghi lontani quali il Medio Oriente e l'Europa⁴.

I *chuanqi* sono infatti raccolte più o meno eterogenee di fatti strani, storie su fantasmi, demoni, animali parlanti, efferati delitti, amori decisi o distrutti dal destino, a volte con un filo conduttore di fondo (come lo specchio nel *Gujingji*) oppure inserite in un contesto simile a quello delle *Mille e una notte* (per esempio nello *Youxianku*), e con il passare dei secoli diventano sempre più articolate e complesse, tendendo, specie negli ultimi decenni della dinastia Tang, a mostrare una maggiore contaminazione con il gusto popolare; gli elementi di magia finiscono per mescolarsi con la nuova spiritualità buddhista, i racconti di maghi e fate si mescolano a travagliate storie d'amore che hanno come *topos* le vicissitudini di viaggio di giovani letterati.

E' molto importante dire che gli scrittori di *chuanqi* non sono ancora liberi dal secolare pregiudizio critico verso la narrativa fine a se stessa, e questo si evince da diverse caratteristiche di queste opere: innanzitutto, spesso troviamo la prosa alternata ad opere poetiche attribuite ai

² Vedi ad esempio a questo proposito ZHU Diguang, 朱迪光 "Guwenyundong yu Tangdai chuanqi guanxi bianzheng" 古文运动与唐代传奇关系辨正 (La relazione tra il movimento per la lingua classica e il *chuanqi* rivista e corretta), in *Yantai shifan xueyuan xuebao*, 3, 2002, p. 42-45

³ HAN Dingding 韩钉钉, "Jin ershi nian Duan Chengshi yanjiu zongshu" 近二十年段成式"酉阳杂俎"研究综述 (Sommario di quasi vent'anni di studi sulla *Youyang Zazu* di Duan Chengshi), in *Liuzhou shizhuan xuebao*, 6, 2010, p. 58

⁴ A proposito, vedasi WANG Qing, 王青, "Huiguniang' gushi de zhuanshudi" "灰姑娘"故事的传输地" (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006

protagonisti della storia; in secondo luogo, molte di queste opere sono scritte in parte o addirittura completamente in prosa parallela, costituendo quindi comunque un esercizio di stile; infine, spesso, gli autori evitano di essere identificati come tali affermando di essere semplici latori di notizie udite in vari viaggi o redattori di fatti realmente avvenuti, mentre è indubbia l'invenzione in molte delle loro opere: “Per gli occidentali, tutto ciò che implica “imitazione” implica anche invenzione. Per i Cinesi, tutto quello che implica “trasmissione” e narrazione, procede dalla realtà. Per questo motivo appare chiaro perchè, per i Cinesi, le due forme letterarie legate all'idea di trasmissione, Storia e Narrativa, sono unite dal giogo comune della realtà, e sgorgano da una fonte comune”⁵

Come abbiamo visto nel primo capitolo, Ye Xian compare in un'opera chiamata *Youyang zazu*, ovvero Miscellanea di frammenti della montagna di Youyang che è considerabile, almeno in parte, come un *chuanqi*, con il quale condivide molte caratteristiche pur presentando motivi di assoluta originalità rispetto alla produzione letteraria dell'epoca.

Sebbene si tratti di un'opera universalmente poco conosciuta, già nel *Sikuquanshu* viene definita “eccezionale” e nel *Xin Tangshu* si loda il suo autore come erudito sapiente e fine ricercatore⁶, e molti elementi che affronteremo in seguito la rendono talmente importante che alcuni studiosi descrivono la sua determinante influenza su opere posteriori di importanza capitale nella letteratura, come il *Liaozhai Zhiyi* di Pu Weng, contributo fondamentale alla narrativa fantastica nel panorama letterario cinese, che di fatto ne condivide temi ed argomenti pur essendo un'opera molto più tarda, con intento satirico e caratterizzata da una raffinatezza stilistica molto lontana dallo stile della Miscellanea⁷ e che secondo alcuni abbia addirittura fornito a Wu Cheng'en l'ispirazione per scrivere lo *Xiyou ji*, soprattutto per quanto riguarda l'elemento della rigenerazione nel personaggio di Wu Kong⁸.

Dal momento che la miscellanea ci è pervenuta soltanto attraverso diverse compilazioni di epoche successive (tra le altre, *Jindai Mishu* e *Siku Quanshu*) è impossibile ricostruire con

⁵ PU Andi 浦安迪. *Zhongguo Xushixue*, 中国叙事学 (La Narrativa in Cina), Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, 1996

⁶ HAN Dingding, 韩钉钉, “Jin ershi nian Duan Chengshi yanjiu zongshu” 近二十年段成式“酉阳杂俎”研究综述 (Sommaro di quasi vent'anni di studi sulla *Youyang Zazu* di Duan Chengshi), in *Liuzhou shizhuan xuebao*, 6, 2010, p. 55

⁷ YAN Jianzhen 颜建真. “Lun'Youyang Zazu'dui'Liaozhai Zhiyi'de yingxiang'论'酉阳杂俎'对'聊斋志异'的影响 (Teoria sull'influenza della Miscellanea di Youyang' sul 'Liaozhai Zhiyi'), in Shandong Shifandaxue, tesi di dottorato, 2005

⁸ SHI Zhongyang, 石钟扬. “Cong “Yudingzhi' dao 'Xiyuji”“从'禹鼎志'到'西游记” (Dallo Yudingzhi allo Xiyuji), in *Mingqing xiaoshuo yanju*, 4, 2006

certezza la struttura originaria⁹, tuttavia è possibile immaginare che la sua struttura originaria dovesse consistere in due collezioni, la prima(*qianji* 前集) di 30 capitoli suddivisi in 20 rotoli, e la seconda (*xuji* 續集) 6 capitoli in 10 rotoli.

In essa troviamo storie fantastiche di divinità, saggi immortali, fantasmi, amori, strani animali e piante, ricette, descrizioni di cibi, storie a carattere buddhista, posti curiosi, templi e rituali.

Alcuni dei titoli dei capitoli sono chiari, come il *Shixi* 尸窆, ovvero la descrizione di riti funebri, altri sono di più difficile interpretazione, per esempio la *storia del vaso* (*Hushi* 壺史) che tratta di riti Daoisti per il conseguimento dell'immortalità, e *il capitolo della conchiglia* (*Beibian* 贝编) che invece tratta di Buddhismo. La miscellanea contiene degli elementi che continuano la tradizione letteraria dell'epoca (per esempio descrizioni geografiche sullo stile del *Bowuzhi* 博物志 di Zhang Hua (anteriore di circa quattro secoli) e i racconti soprannaturali della tradizione del *zhiguai xiaoshuo*, ma nel contempo aggiunge elementi innovativi, specialmente nella concezione differente del fantastico, che nella miscellanea riflette più le credenze popolari che l'antico distacco razionalista di stampo confuciano¹⁰, sia dal punto di vista del mutato rapporto tra l'uomo e l'elemento soprannaturale, non più visto con reverenziale timore, ma come aspetto integrante della natura che si manifesta in forme strane e curiose, che coesistono in una magnifica armonia¹¹.

Il nome stesso della miscellanea è evocativo e per certi versi chiarificatore: la montagna di Youyang, infatti, è il monte Xiao Yu, che si trova presso l'odierna Yuanling, in Hubei. Ai piedi di questa montagna vi è una caverna legata in modo leggendario alla storia della letteratura cinese: pare infatti che ai piedi di questo monte vi sia una grotta usata, durante la persecuzione degli intellettuali e il rogo sistematico dei libri operati da Qin Shi Huang Di nel terzo secolo A.C., come rifugio e biblioteca segreta di libri proibiti, specialmente di trattati filosofici e di testi di natura Daoista. Chiamando così la miscellanea, l'autore si pone quindi, più che come inventore, come un continuatore della tradizione, anzi un riscopritore dei classici antichi. Ma questa visione sarebbe solo parziale: come abbiamo visto, tutti gli autori di *chuanqi* si ponevano come redattori

⁹ HAN Dingding, 韩钉钉, "Jin ershi nian Duan Chengshi yanjiu zongshu" 近二十年段成式"酉阳杂俎"研究综述 (Sommario di quasi vent'anni di studi sulla Youyang Zazu di Duan Chengshi), in Liuzhou shizhuan xuebao, 6, 2010, p. 55

¹⁰ LI Xiaoxia 李晓霞. "Youyang zazu zhong de gui wenhua qiantian" 酉阳杂俎"中的鬼文化浅探 (Esplorazione della cultura del fantastico nella Miscellanea di Youyang) in Liaoning gongcheng jishu daxue xuebao: Shehui kexue ban, 2, 2009, p. 184-186

¹¹ OU Yangjian 欧阳健. "Cong 'Youyang Zazu' kan shengai xiaoshuo de zhendi" 从酉阳杂俎看神怪小说的真谛"(L'essenza del racconto fantastico nella miscellanea di Youyang) in *Mingqing xiaoshuo yanjiu* 4, 1997

più che come creativi inventori, anche quando erano gli autori delle vicende narrate, e Duan Chenshi non fa eccezione. Anche in questo caso, tuttavia, è facile vedere come vi sia molto più dell'elemento della “raccolta” nella miscellanea: di fatto, la genialità dell'autore risiede anche nella novità che porta nel panorama letterario. Duan Chengshi infatti è uno degli autori capaci di realizzare una sintesi del tradizionale confucianesimo e l'innovativo pensiero buddhista all'interno della sua opera.

Ni Yang¹² parla della capacità di Duan Chengshi di prendere ispirazione dalla letteratura antica ma anche di operare una ricerca diretta, sul campo, del materiale che tratta nella sua opera. E Shi Lin¹³ analizza in dettaglio la caratteristica versatilità del nostro autore, capace di descrivere la magia, gli incontri con il soprannaturale, e i costumi del suo tempo, ma nel contempo introduce nella narrazione degli eventi una visione buddhista legata al rapporto causa-effetto di tipo karmico, e mostra un inusuale assorbimento di costumi stranieri, dando alla sua opera un respiro internazionale; c'è chi si spinge a considerarlo uno dei fautori della sinizzazione della cultura buddhista in ambito cinese¹⁴, adducendo come prova l'ambientazione e i caratteri dei personaggi di molte storie della miscellanea come tipicamente buddhisti, a seguito della presumibile diffusione, specie tra le truppe di stanza ai confini dell'impero, di credenze buddhiste e di testi fondamentali quali il *Sutra del loto*, e spiegando come i novellatori dell'epoca avessero mutuato sia ideologia che filosofia buddhista nelle loro opere, e che le storie del canone buddhista fossero un'inesauribile fonte d'ispirazione narrativa.

Figlio di Duan Wenchang, un alto ufficiale sotto Tang Xuanzong distintosi per l'ottima amministrazione delle minoranze del Sud, e discendente di Duan Zhixuan, che era riuscito ad ottenere per la sua famiglia la possibilità di accedere a cariche burocratiche senza sostenere gli esami di stato, Duan Chengshi viene ricordato, oltre che per l'opera qui trattata, per le sue opere poetiche: insieme a Li Shangyin e a Wen Tingyun egli è infatti uno degli autori della cosiddetta *Sanshiliu ti zhangzhou* (*I memoriali in trentasei stili*).

Nondimeno, la sua peculiarità risiede precisamente in alcune bizzarrie della sua personalità. viene ad esempio riportato che una volta, richiamato dal padre perchè prendesse seriamente i suoi studi

¹² NI Yang 倪杨 “Lun Youyang Zazu qiyi gushi de shuanchong texing” 论“酉阳杂俎”奇异故事的双重特性” (Discussione sulla doppia caratteristica delle storie del fantastico nella Miscellanea di Youyang), in *Yuwenxue kan*, 11, 2009, pp.19-21

¹³ SHI Lin, 石麟 “Lun Duan Chengshi 'Youyang zazu'zhong de chianqi zuopin” 论段成式“酉阳杂俎”中的传奇作品 (Discussione sulle opere di narrativa fantastica nella Miscellanea di Youyang di Duan Chengshi), in *Huangang shifan xueyuan xuebao*, 5, 2002, pp.65-79

¹⁴ XIA Guangxing 夏广兴. “Duan Chenshi 'Youyang Zazu' yu Fojiao” 段成式“酉阳杂俎”与佛 (La Miscellanea di Yuyang e il Buddhismo), in *Qin Zhou Shifan Gaodeng Zhuanke Xuexiao Xuebao*, 3, 2002, p.11-17

invece di passare il suo tempo a cacciare, gli inviasse dopo alcuni giorni numerose prede di caccia di specie diverse accompagnate ognuna da una storia o da una poesia riguardante ognuna di esse¹⁵.

Pare che ricoprisse diverse cariche, tra cui consigliere di corte¹⁶, bibliotecario¹⁷ e prefetto di Jizhou nel Jianxi; e che avesse frequentazioni, ritenute scandalose per l'epoca, con vagabondi, servitori, contando tra i suoi informatori anche stranieri, tra cui Indiani e i cosiddetti “ Romani”, presumibilmente mercanti provenienti dall'Anatolia o dalla Siria¹⁸. Nella miscellanea si trovano infatti racconti provenienti da Giappone, Corea, Persia, Turchia e Asia Centrale; alcuni sembrano essere mutuati da libri; altri da avvenimenti con cui sia venuto in contatto in modo indiretto, e altri sembrano infine accaduti all'autore in prima persona, e quasi sempre la fonte viene esplicitata. Nondimeno, sapendo che l'intento dell'opera non è di interesse prettamente storico, etnologico, o antropologico, “One has to begin with a skeptical attitude toward Duan Chengshi's statements”¹⁹. Alcune storie vengono presentate ad esempio come fedeli racconti di funzionari in viaggio all'estero, ma si tratta di storie palesemente assurde, ed alcune anche scherzose: per esempio, in una si parla di un viaggiatore che, recatosi nel regno di Scilla, nell'attuale Corea, incontra un popolo dove tutti, maschi e femmine, possiedono baffi; si scopre alla fine del racconto che il reame che ha raggiunto è nel profondo del mare, e che gli abitanti sono dei gamberetti. Dal momento che nella Miscellanea sono raccolti in modo piuttosto caotico elementi di finzione, aneddoti, burle e racconti di fatti straordinari, è molto difficile analizzare il testo da un punto di vista omogeneo.

Tutti questi elementi sono determinanti per intraprendere un'analisi ragionata della fiaba che viene trattata qui, sia dal punto di vista della comprensione del messaggio, sia per avanzare delle ipotesi sull'origine.

E a questo punto entriamo nel vivo della questione, analizzando il testo stesso.

¹⁵ Maria Cristina GIURASTANTE, “Cenerentola dagli occhi a mandorla”, in *Cina*, n 29, 2001

¹⁶ WANG Yunxi 王運熙, JIN Xingya 金性堯, “Youyang zazu 酉陽雜俎 (La miscellanea di Youyang), *Zhongguo da baike quanshu* 中國大百科全書, *Zhongguo wenxue* 中國文學, Beijing/Shanghai, Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 1986, vol. 2, p. 1178

¹⁷ William H. NIENHAUSER, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1998, Volume 2, p. 940

¹⁸ William H. NIENHAUSER, *ibidem*.

¹⁹ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, in *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 p. 458

2.1 Il testo

Come abbiamo visto, la miscellanea è un'opera molto vasta, che consta di centinaia di racconti e di informazioni: una parte, in tre volumi composti da settantotto racconti, è conosciuta come *Zhi Nuogao* 支诺皋 (*Estensione di Nuogao*), essendone *Nuogao Ji* (*Memorie di Nuogao*) una parte precedente di settanta racconti. Molte storie di questi capitoli sono state tradotte in una lingua occidentale solo recentemente; diverso invece per la Xu 3, conosciuta appunto come “La Cenerentola cinese”. Ecco il testo integrale:

南人相传，秦汉前有洞主吴氏，土人呼为吴洞。娶两妻，一妻卒。有女名叶限，少惠，善陶金，父爱之。末岁父卒，为后母所苦，常令樵险汲深。时尝得一鳞，二寸余，赭鳍金目，遂潜养于盆水。日日长，易数器，大不能受，乃投于后池中。女所得余食，辄沉以食之。女至池，鱼必露首枕岸，他人至不复出。其母知之，每伺之，鱼未尝见也。因诈女曰：“尔无劳乎，吾为尔新其襦。”乃易其弊衣。后令汲于他泉，计里数百也。母徐衣其女衣，袖利刃行向池。呼鱼，鱼即出首，因斤杀之，鱼已长丈余。膳其肉，味倍常鱼，藏其骨于郁栖之下。逾日，女至向池，不复见鱼矣，乃哭于野。忽有人被发粗衣，自天而降，慰女曰：“尔无哭，尔母杀尔鱼矣，骨在粪下。尔归，可取鱼骨藏于室，所须第祈之，当随尔也。”女用其言，金玦衣食随欲而具。及洞节，母往，令女守庭果。女伺母行远，亦往，衣翠纺上衣，蹑金履。母所生女认之，谓母曰：“此甚似姊也。”母亦疑之。女觉，遽反，遂遗一只履，为洞人所得。母归，但见女抱庭树眠，亦不之虑。其洞邻海岛，岛中有国名陀汗，兵强，王数十岛，水界数千里。洞人遂货其履于陀汗国，国主得之，命其左右履之，足小者履减一寸。乃令一国妇人履之，竟无一称者。其轻如毛，履石无声。陀汗王意其洞人以非道得之，遂禁锢而拷掠之，竟不知所从来。乃以是履弃之于道旁，即遍历人家捕之，若有女履者，捕之以告。陀汗王怪之，乃搜其室，得叶限，令履之而信。叶限因衣翠纺衣，蹑履而进，色若天人也。始具事于王，载鱼骨与叶限俱还国。其母及女即为飞石击死，洞人哀之，埋于石坑，命曰懊女冢。洞人以为禳祀，求女必应。陀汗王至国，以叶限为上妇。一年，王贪求，祈于鱼骨，宝玉无限。逾年，不复应。王乃葬鱼骨于海岸，用珠百斛藏之，以金为际。至征卒叛时，将发以贍军。一夕，为海潮所沦。成式旧家人李士元听说。士元本邕州洞中人，多记得南中怪事

Il testo appare in una prosa asciutta e concisa, che Hu Mei definisce come 白话文言 *baihua wenyān*²⁰ da intendersi come “lingua classica scritta di tipo vernacolare”; il termine 白话 *baihua* non si riferisce ovviamente qui a quella lingua usata per la prosa a partire del periodo Ming, ma sottolinea che si tratta di una lingua non troppo elaborata e di stampo più popolare, ovvero quella prosa “all'antica” di cui abbiamo parlato sopra, lontana dalla complessità e dai richiami di tipo chiastico della sofisticata 骈体 *pianwen* a cui proprio nel periodo Tang viene a sostituire e che, come abbiamo visto, privilegia la forma e l'assonanza a discapito del contenuto; l'immaginario e la sonorità del *pianwen*, estremamente evocativi, tolgono spontaneità e naturalezza alla prosa, che qui invece si presenta stringata e piana, di stampo quasi cronachistico, ma anche connotata da espressioni che hanno un carattere più spontaneo e popolare, sia di sentimenti che di oggetti

²⁰ HU Mei 胡梅, “Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu” 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, Vol 3, 3, 2003, p.

di uso quotidiano. Di fronte alla morte del suo pesce, per esempio, Ye Xian si abbandona al dolore, e il verbo usato è 哭 *ku*, che significa lamentarsi, lanciare singhiozzi ad alta voce; la matrigna è definita 弊 *bi*, malvagia; gli uomini delle grotte sono detti 哀 *ai*, cioè “provare pietà” della matrigna e della sorellastra, e il re a cui Ye Xian va in sposa è detto 贪求 *tanqiu*, ovvero avido, desideroso di ricchezze; parimenti, abbiamo riferimenti alla vita di tutti i giorni: al vasellame (器 *qi*), al deposito di strame tipico del retro delle case dei contadini (粪 *fen*), all'uso di ampie maniche in cui si possono portare e nascondere oggetti (袖子 *xiu*), ai sacrifici di tipo religioso (禘祀 *meisi*), tutte caratteristiche che forniscono al racconto un tono vitale e realistico. La lingua mostra ancora un carattere principalmente monosillabico e, sebbene, come abbiamo visto, il *guwen* si ispiri alla prosa antica di tipo storico e filosofico, la sintassi appare qui semplice e lineare, senza fare ricorso a nominalizzazione e strutture complesse di opere come *Mengzi* e *Daodejing*. Non dimentichiamo che Duan Chengshi era celebre anche come poeta, e che quindi questa ricerca di semplicità e di sintesi, unita ad un linguaggio semplice e di stampo più popolare, sembrano sottolineare un intento descrittivo e legato alla narrazione diretta di un avvenimento.

Altra caratteristica notevole è l'evidente presenza di traslitterazioni da altre lingue, evidente sia nel nome della protagonista e in quello del regno del suo sposo, che fanno propendere per un'origine straniera della vicenda e ad un successivo adattamento alla cultura cinese.

La prima tradizione ipotizzabile di questa fiaba è di K. Minakata, che nel 1911 parla di questa fiaba in una rivista; pochi decenni dopo R.D. Jameson, come abbiamo visto nel primo capitolo, si occupa della fiaba dandone una prima traduzione in Inglese nel 1932, seguita da quella di A. Wiley nel 1947, e solo in tempi più recenti, da quella di Barbara Creed del 2005, pubblicata in una traduzione del *Nuogao Ji*, e da quella di Victor Mair del 2005.

Riporto l'unica traduzione italiana con cui sono venuta in contatto, ovvero quella di Maria Cristina Giurastante del 2001, che è a mio avviso puntuale nel fornirci un'idea del contenuto, sebbene alcuni passaggi necessitino un'approfondita analisi al fine della comprensione del testo e della contestualizzazione.

Tra la gente del sud si racconta che, prima dei Qin e degli Han, c'era un signore della grotta di nome Wu. Gli abitanti lo chiamavano Wu Dong. Ebbe due mogli. La prima era morta ed aveva avuto una figlia di nome Ye Xian, intelligente sin da piccola e abile nel lavorare il vasellame e l'oro. Suo padre l'amava. Dopo qualche anno anche il padre morì. Ye Xian veniva maltrattata dalla matrigna che spesso le ordinava di raccogliere legna da ardere in posti pericolosi e di raccogliere l'acqua da pozzi profondi. Una volta trovò un pesce lungo poco più di due pollici con pinne rosse e occhi dorati. Così lo tenne in una bacinella d'acqua. Diventava ogni giorno

più grande, ma dopo aver cambiato diverse bacinelle, nessuna riusciva più a contenerlo. Così lo gettò nello stagno dietro casa, raccoglieva gli avanzi del pasto e li gettava in acqua per nutrirlo. Quando lei arrivava al laghetto, il pesce tirava fuori il capo e l'appoggiava sulla sponda. Ma se era qualcun'altro ad avvicinarsi, non usciva. La matrigna la scoprì, ma ogni volta che andava a guardarlo, il pesce non si lasciava mai vedere. Così ingannò la ragazza “ Non sei stanca? Voglio regalarti una giacchetta nuova”. Quindi le fece togliere i suoi abiti malconci e la mandò a raccogliere acqua da un'altra sorgente lontana diverse centinaia di leghe. Dopo un po' indossò gli abiti della ragazza e, nascosto un coltello affilato nella manica, si diresse verso lo stagno e chiamò il pesce, che subito tirò fuori la testa. Allora gliela tagliò, uccidendolo. Il pesce era ormai cresciuto oltre dieci piedi. Poi nascose la sua lisca sotto un cumulo di letame. Il giorno dopo la ragazza andò allo stagno, ma non vedendo più il pesce, scoppiò in un pianto dirotto. All'improvviso apparve un uomo con i capelli sciolti sulle spalle e abiti rozzi. Veniva dal cielo. Consolò la ragazza dicendole “Non piangere, la tua matrigna ha ucciso il pesce; la sua lisca è nascosta sotto il letame. Torna indietro, prendila e nascondila nella tua stanza. Qualsiasi cosa ti occorra, rivolgile una preghiera che sarà sempre esaudita”. La ragazza seguì il suo consiglio e furono ori, perline, abiti e cibo, aveva qualunque cosa desiderasse. Quando arrivò la Festa della Caverna, la matrigna vi si recò dopo aver ordinato alla ragazza di sorvegliare la frutta del giardino. Ye Xian aspettò che la matrigna si fosse allontanata e vi si recò anche lei con indosso un abito di seta verde e ai piedi scarpette dorate. La sua sorellastra la riconobbe e, rivolgendosi a sua madre, disse. “ Quella ragazza non somiglia molto a mia sorella?”. Anche la madre aveva lo stesso sospetto. La ragazza se ne accorse e tornò indietro così in fretta che perse la scarpetta. Fu l'uomo della caverna a raccoglierla. La matrigna tornò a casa, ma trovò la ragazza addormentata con le braccia attorno a un albero del giardino. Così non ci pensò più. La caverna era vicina a un'isola in mezzo al mare, dove era il regno di Tu-han. Con il suo forte esercito governava decine di isole e la sua linea costiera si estendeva per parecchie migliaia di leghe. L'uomo della caverna vendette la scarpetta al regno di Tu-han, il re la prese e ordinò alle cortigiane di provarla, ma era di un pollice più corta anche dei piedi più piccoli. Allora ordinò che tutte le donne del regno la provassero, ma a nessuna era adatta. Era leggera come una piuma e non faceva rumore neanche sui sassi, Il re di Tu-han pensò che l'uomo della caverna l'avesse ottenuta illegalmente . Così lo mise in carcere e lo torturò. Ma non riuscì a sapere da dove provenisse. Così la prese e la gettò via. Perquisirono poi tutte le case finchè non trovarono la scarpetta. Al re sembrò molto strano. Così frugò nella stanza e trovò Ye Xian. Le ordinò di provare la scarpetta: era vero! Ye Xian, quindi, indossò l'abito di seta verde, calzò le scarpette e si fece avanti. Sembrava un essere sceso dal cielo. Iniziò a servire il re ed egli prese la lisca di pesce e Ye Xian e tornò indietro nel suo paese. La matrigna e la sorellastra furono condannate

alla lapidazione e uccise. L'uomo della caverna ne ebbe pietà e le seppellì in una fossa di pietre. Fu chiamata la "tomba delle donne dolenti". L'uomo della caverna offriva loro sacrifici. Il re di Tu-han, tornato nel suo regno, fece di Ye Xian la sua prima moglie. Durante il primo anno il re aveva desideri insaziabili, pregava la lisca di pesce ed otteneva giade e giolielli preziosi senza limite. Ma trascorso l'anno, non ci fu più risposta. Allora prese la lisca e la seppellì in riva al mare nascondendola insieme a cento staia di perle con attorno uno strato d'oro. Quando i soldati si ribellarono, il generale dovette aprire il nascondiglio per dare aiuto ai militari. Una notte la marea spazzò via tutto. Fu Li Shiyuan, un uomo da anni al servizio della mia famiglia, a raccontarmi questa storia. Originario della Caverna di Yong-zhou, ricordava molte strane storie del sud.

Questa traduzione può essere considerata precisa, ma il testo per la sua antichità e per alcune caratteristiche terminologiche si presta a varie interpretazioni e, senza ricorrere alla visione sinottica delle varie traduzioni esistenti risulta difficile intendere pienamente il significato; ho deciso quindi di soffermarmi sui punti principali che possano darci più informazioni necessarie ad una reale e profonda comprensione del testo.

L'inizio della fiaba dice “南人相传...” tradotto con “La gente del Sud tramanda”. La prima informazione su questa fiaba è che è originaria del Sud dell'impero cinese di allora, abitato già allora da minoranze etniche: ricordiamo che il padre di Duan Chengshi, secondo il *Xin Tangshu*, era famoso per aver dimostrato una notevole abilità nell'amministrazione delle provincie del Sud²¹ abitate allora da minoranze a differente grado di sinizzazione, discendenti dai Bai Yue, ovvero diverse popolazioni disomogenee per tratti culturali definite in questo modo dagli Han, già allora etnia dominante. E' normale quindi che Duan Chengshi avesse facile accesso al materiale narrativo di quest'area meridionale della Cina, ed egli stesso dice alla fine della fiaba che essa gli è stata raccontata da un suo servo originario di quei luoghi; tuttavia questo potrebbe non corrispondere a verità perchè, come si è detto, essere redattori piuttosto che autori era visto con occhio più benevolo. Ciononostante, è più che possibile che questa area geografica sia stata determinante per quanto riguarda questa fiaba; più avanti analizzeremo le posizioni di alcuni studiosi che appoggiano la tesi della genesi di questo modello di fiaba nel sud della Cina (o quanto meno, una caratterizzazione fondamentale della stessa).

Subito dopo le analoghe questioni sorgono a proposito di un'altra indicazione, questa volta temporale: un “秦汉前” letteralmente “prima dei Qin e degli Han”, ovvero prima che l'impero cinese divenisse tale: secondo Wiley “*This is merely a way of saying 'in the good old days' before*

²¹ Vedi *Xin TangShu*, in *Nanman liezhuan* 南蛮列传 (Biografie dei barbari del Sud)

*the Chinese conquest of Hsi-yuan, the area with which the story deals*²². Nondimeno, all'epoca della redazione della Miscellanea, la tradizione storiografica cinese era già un sistema codificato ed univoco, dopo l'importantissima opera di Sima Qian scritta addirittura nel periodo degli Han Occidentali, e tutta la parte precedente era stata classificata e divisa; all'inizio un periodo leggendario, le tre dinastie”, 三代 o *San Dai* e poi le epoche trattate da Confucio e altri filosofi nelle loro opere, ovvero *Primavera e Autunni* e *Stati Combattenti*; quindi, più che a un periodo leggendario, sembra che l'autore faccia un esplicito riferimento al periodo precedente all'unificazione, quando la Cina era ancora divisa: viene da pensare che il periodo a cui si fa riferimento sia un periodo magico, una età dell'oro precedente alla sinizzazione più o meno forzata a seguito della definitiva presa di potere dell'etnia Han; ed è lecito pensare che quindi il racconto possa venire proprio da una di quelle minoranze che il padre di Duan Chengshi amministrava e che a lui fornivano moltissimo materiale narrativo. “*Placing the story before the Qin Dynasty, therefore, makes it appear to be a story of a non-Sinitic people, the Zhuang in a 'pure' state*”²³. Vedremo più sotto altri elementi che concorrono a corroborare questa ipotesi. Immediatamente dopo, troviamo il padre di Ye Xian definito come 主吴, tradotto qui come “signore delle grotte”; nella traduzione di Jameson è definito “*chief of a mountain cave*”²⁴, e Wiley lo definisce “*cave-master*”²⁵, mentre Carrie Reed come “*cave-dweller*”²⁶. Può sembrare, ad un primo sguardo, che anche questo sia un elemento fiabesco, che riporta ad un tempo mitico in cui la gente viveva in grotte; di questo avviso è peraltro Fay Beauchamp, che indica come nella zona di Guilin ci siano delle grotte usate fino all'epoca Tang per scopi rituali²⁷: questo descriverebbe la nostra protagonista come una ragazza di miseri natali e, come abbiamo visto nel capitolo precedente, in molte versioni europee Cenerentola non è una fanciulla né ricca né nobile; lo stesso accade in molte versioni cinesi: Chieko Irie Mulhern afferma che “*Neither by birth nor by marriage are Chinese heroines aristocratic*”²⁸; e anche Tangherlini, a proposito della

²² Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1 (Mar., 1947), p. 229

²³ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi” *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 p. 453

²⁴ R.D. JAMESON, “Cinderella in China”, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 75

²⁵ Arthur WILEY, The Chinese Cinderella Story, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, p. 227

²⁶ Carrie REED, *Chinese Chronicles of the Strange: The “Nuogao ji.”* New York, Peter Lang, p. 113

²⁷ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p.456

²⁸ Chieko IRIE MULHERN, “Analysis of Cinderella Motifs, Italian and Japanese”, *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, Vol. 44, No. 1. 1985, p. 10

Cenerentola in Corea, sostiene legittimamente che la fiaba sia una sorta di descrizione dell'abilità della protagonista nei compiti che la dipingono come una perfetta moglie di una classe umile secondo la tradizione confuciana²⁹. Tuttavia, Wiley stesso propone che la definizione del padre di Ye Xian sia da considerare in modo diverso:

In our story, Cinderella's father is referred to as a "cave-owner", and the aborigines of this district are described by another T'ang writer in 821 as "living in precipitous places on the mountain side" and "calling themselves cave-owners". It is possible that in the 9th century they still lived chiefly in caves. But in Sung times (10th to 13th centuries) "cave" had come simply to mean "native settlement". The Sung History enumerates eleven "caves" ("native settlements") near Nan-ning. It is evident from the story that Cinderella lived in a house, not a cave, and that the term "cave-owner" is applied to her father in an ethnic, not a literal, sense.³⁰

Dello stesso avviso è Lu Yilu, il quale riporta in un suo articolo il risultato di una ricerca condotta da uno storico del Guanxi secondo cui 洞 Dong fosse all'epoca della dinastia Tang una divisione amministrativa, e quindi che 洞主 fosse un titolo amministrativo di tipo territoriale presso la minoranza degli Zhuang³¹, e Mair traduce il titolo come “tribal leader”³² rendendo quindi la nostra eroina una persona di un'estrazione sociale di partenza più elevata di quella delle varie Cenerentole della tradizione asiatica, ed avvicinandola alla tradizione europea e mediorientale. Un'altra ipotesi molto affascinante è quella di Wang Qing che afferma che invece con Wu si definisce, nel *Sui shu*, un'unità amministrativa insulare che si trovava a Sumatra o nelle isole adiacenti³³, spostando di fatto l'origine della storia a un'altra popolazione.

²⁹ Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, pp. 282-304

³⁰ Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, p. 230

³¹ LU Yilu 鹿忆鹿, “Buneng fanshen de huomu jue, cong ershixiao dao Huiguninag gushizhong de huomu”, 不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao* 5, 2003, p. 8-11

³² Victor MAIR. “The First Recorded Cinderella Story” In *Hawai'i Reader in Traditional Chinese Culture*. Ed. by Victor H. Mair, Nancy Steinhardt, and Paul R. Goldin. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, p. 364

³³ WANG Qing, 王青 “Huiguniang' gushi de zhuanshudi” 灰姑娘”故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 15

Continuando nella nostra traduzione, troviamo la frase “娶两妻，一妻卒”. Nella stringata prosa del nostro autore, questo significa semplicemente “Sposò due mogli, una morì”. L'interpretazione anche in questo caso potrebbe essere duplice: da un lato, come nella versione europea, il padre di Ye Xian, che abbiamo visto essere una persona di una certa rilevanza sociale, rimasto vedovo si risposò con l'odiata matrigna; dall'altro, che l'uomo avesse effettivamente due mogli, una delle quali sia morta, lasciandogli una figlia. Gli studiosi in questo caso hanno pareri estremamente discordanti: per alcuni si tratta di un evidente caso di poligamia, che quindi renderebbe molto difficile ascrivere Ye Xian alla tradizione cinese: di questo avviso è per esempio Hu Mei, che parla di società poligamica di stampo feudale, ascrivendo la disgrazia di Ye Xian alla morte del padre, e quindi alla mancanza di una figura maschile come protettore, secondo una morale patriarcale di stampo confuciano, mentre nella fiaba europea è la morte della madre a segnare l'inizio delle sventure dell'eroina, poichè il padre è vivo ma assente o succube della matrigna³⁴; Liu Xiaochun, tra gli altri, parla di rivalità tra le mogli di una famiglia in una società poligamica, in cui le madri cercano di favorire i loro figli biologici a discapito di quelli delle altre mogli, mettendo in relazione il modello della fiaba di Cenerentola con l'opera epica indiana del *Ramayana* (relazione, come vedremo, contemplata anche da altri studiosi); egli descrive come, nel caso in cui perdesse la madre biologica, la figlia diventava di fatto la serva di famiglia, e come la figura della matrigna sia spesso descritta come detestabile, per questo motivo, nelle società patriarcali, mentre in realtà, in una cultura in cui il potere decisionale è indiscusso appannaggio maschile, accaparrarsi i favori per i propri figli sia l'unica risorsa che resta ad una madre in competizione con altre donne della famiglia³⁵; e similmente Chen Yuping, nel suo interessantissimo saggio sulla fiaba del modello di Cenerentola come descrizione di un rito di passaggio, comparandone varie versioni, parla della madre di Ye Xian come possibile concubina, giustificando così l'odio della matrigna nei suoi confronti³⁶. Anche Wiley parla di una probabile poligamia, dicendo che questo potrebbe denotare un'origine diversa da quella Han di questa vicenda; egli afferma che presso certe minoranze del Sud della Cina questa era una pratica

³⁴ HU Mei 胡梅, “Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu” 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, 3, 3, 2003, p.74

³⁵ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenzue yanjiu*, 3, 1995, p. 35

³⁶ CHEN Yuping, 陈玉平 “‘Huiguniang’, juese de chengnian li neihan” “灰姑娘”角色的成年礼内涵, (Cenerentola, un'interpretazione come un rito di passaggio all'età adulta), *Renmin Wenzue Yanjiu*, 1, 1998, p. 57.

diffusa³⁷. Anche lui concorda che non ci è dato sapere in modo definitivo se il testo parli di un vedovo che si risposa, o di un matrimonio con più mogli, non ci è dato sapere; ma più sotto si dice che Ye Xian dopo il matrimonio diventa 上妇 *shangfu*, ovvero moglie principale, facendo pensare alla poligamia come consuetudine, e rendendo ancora più intrigante l'analisi dell'origine di questa fiaba.

Incontriamo poi, per la prima volta, il nome della protagonista, Ye Xian. Escludendo che esso sia un nome femminile in uso all'epoca, tutti gli autori sono concordi nel pensare ad una traslitterazione di un nome straniero, o comunque estraneo alla lingua cinese classica. Vi sono diverse ipotesi a proposito, ma si tratta perlopiù di congetture: la più affascinante delle quali, a mio avviso, è quella di Wang Qing, che mette in relazione il nome di Ye Xian con le protagoniste della fiaba in altri paesi; secondo questa teoria, infatti, Ye Xian è un tentativo di trascrizione fonetica di *Asan*, ovvero “cenere” in sanscrito, da mettere in relazione con *Aschenputtel* o *Aschenbrodel* (i nomi di Cenerentola nella versione dei Grimm e una precedente versione tedesca) dell'area europea³⁸. Se così fosse, avremmo un'indicazione notevole sull'origine di questo racconto.

Delle caratteristiche descrittive di Ye Xian, quella che maggiormente colpisce è 善陶金 *shan tao jin*, dove *tao* è verbo tecnico per descrivere la produzione di vasi di ceramica, mentre il carattere seguente significa a tutt'oggi semplicemente “oro”. Nella traduzione italiana il tutto è stato tradotto immaginando una semplice coordinazione per asindeto. Nondimeno, l'ipotesi lascia perplessi. Wiley aggira l'ostacolo dando un'altra lettura al carattere *jin*, ipotizzando un “abile nel creare vasi di ceramica sulla ruota”, notando però come la ceramica sia da sempre appannaggio maschile nella cultura cinese, e usando anche questo elemento per ipotizzare un'origine straniera di questa fiaba. Anche immaginando un'abilità particolare nel creare vasi, resta da chiedersi se davvero lavorare l'oro, quindi anche gli altri metalli, fosse possibile per una donna in una società come quella antica. Jameson traduce come “setacciare oro”, mentre Mair come “filare fili d'oro”. Alcuni studiosi, come Fay Beauchamp, ipotizzano che questa fiaba sia nata in una società dove le donne godevano di una certa libertà ed erano fiere della loro abilità nell'artigianato; tuttavia, in realtà, la presenza di oro nella fiaba può avere diversi significati: un mero richiamo all'aspetto fantastico della fiaba, che spesso si avvale di oggetti magici costruiti con materiali preziosissimi e inusuali quali appunto oro, argento, cristallo, diamanti, foglie, tele di ragno, pelli

³⁷ Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, p. 230.

³⁸ WANG Qing 王青 “‘Huiguniang’ gushi de zhuan shudi” 灰姑娘”故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenzue yanjiu*, 1, 2006, p. 17

di animali, ecc.³⁹, oppure un elemento legato all'economia del paese di provenienza (come vedremo più avanti)⁴⁰, o ancora, accettando la traduzione di Mair, per evidenziare l'abilità del ricamo di Ye Xian come elemento fondamentale di riscatto della nostra eroina: secondo alcuni autori, infatti, il modello di Cenerentola, specialmente in Asia, è la descrizione in chiave fantastica delle capacità e dei doveri di una ragazza che si prepara a diventare una brava moglie in una società rurale⁴¹. Nell'ultimo capitolo di questa tesi si vedranno alcune ipotesi di interpretazione della fiaba, secondo questi elementi.

Procedendo nella traduzione, il testo prosegue in maniera piuttosto chiara, senza creare particolari questioni o ambiguità; ci viene descritto come Ye Xian sia maltrattata, come addomestichi il pesce, ne diventi amica, e ne pianga la morte causata dalla matrigna persecutrice. A questi elementi, e alla loro lettura in chiave letteraria e antropologica sarà dedicato il capitolo seguente.

Ma un nodo della traduzione riguarda l'espressione 忽有人被发粗衣, 自天而降. Letteralmente “*improvvisamente vi fu una persona con capelli e abiti rozzi, discesa dal cielo*”.

L'introduzione di questo personaggio, non meglio identificato, e che non ricompare in altri punti della vicenda, è piuttosto bizzarra, ed è fonte di differenti interpretazioni; alcune mettono in relazione questo personaggio con l'appellativo di Ye Xian “*Tian Ren*” 天人, ovvero creatura discesa dal cielo. La traduzione della Giurastante riporta “*un uomo con i capelli sciolti sulle spalle e abiti rozzi*” non meglio identificato; e simili sono anche le traduzioni di Waley e di Jameson; ma Victor Mair è apparentemente il primo a far notare che il termine *ren* non indica necessariamente una persona di sesso maschile. Fay Beauchamp, che ha compiuto una ricerca in loco con l'aiuto di diversi studiosi esperti di cultura della minoranza Zhuang, indica che la creatura che compare qui rappresenta, a detta dei suoi collaboratori, lo spirito della madre o del padre, presente in altre versioni in modo più esplicito e legato al tradizionale culto degli antenati fortissimo nella zona, oppure una strega, per via dei capelli scarmigliati; e sappiamo che la figura di strega e sciamana si confondono presso le religioni di tipo animistico come certamente poteva essere il Daoismo alle origini. Wiley e Creed, invece, traducono *ren* al maschile, sebbene Amy Lay, nel suo articolo sul femminismo nella traduzione di questo testo, interpreta questa

³⁹Paul DELARUE, “From Perrault to Wald Disney: The Slipper of Cinderella” in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 112

⁴⁰WANG Qing, 王青. “Huiguniang gushi de zhuanshudi ” 灰姑娘”故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006 p. 15

⁴¹ Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p.

traduzione di Wiley come figura di un angelo di tipo buddhista⁴².

Analizzando lo studio comparativo di Liu Xiao Chun, in quello che lui definisce il “modello del sud”, è sempre presente la reincarnazione della madre morta in un animale o persino in un albero⁴³; e certamente in questa favola si può ipotizzare la presenza di entrambi gli elementi. Ma questa figura non meglio specificata, che viene a consigliare Ye Xian, senza però fornire di persona un'aiuto concreto, e non ritorna più avanti, è un altro elemento di disomogeneità all'interno della narrazione, e questo, di nuovo, potrebbe denotare che la versione di Ye Xian sia in realtà la fusione di più storie collegate tra loro. Le figure divine che compaiono nella letteratura antica sono generalmente di splendida apparenza; soltanto a seguito dell'influenza determinante del buddhismo esse appaiono a volte come mendicanti laceri e monaci girovaghi, come nel *Sogno della Camera Rossa*. Tuttavia, credo che venga naturale pensare anche alla favolistica mediorientale in cui abbiamo la ricorrente figura del *Jinn* come creatura che compare improvvisamente, spesso con caratteristiche grottesche, e svolge un importante ruolo nella narrazione. Su questo punto si tornerà più avanti.

Seguendo le indicazioni della figura divina, Ye Xian disseppelisce la lisca e le chiede, ottenendoli, oro, perle e cibo. Dal momento che si avvicina la Festa delle Caverne che, secondo il significato visto sopra, possiamo intendere come una festività collettiva delle tribù della zona (sulla quale comunque torneremo più avanti), la matrigna, probabilmente per evitare la partecipazione di Ye Xian, le ordina di vigilare la frutta del giardino. Nondimeno la nostra eroina, decisa a recarvisi, dopo che la matrigna si è allontanata chiede alla lisca degli abiti, e si veste.

衣翠纺上衣, 躡金履, *yichuifang shang yi, nie jinlü*, può essere inteso in diversi modi differenti. 翠鸟 è il nome ancora in uso del martin pescatore, un uccello che vive nelle prossimità dei corsi d'acqua dove trova i pesci di cui si nutre. Jameson, però intende 翠 *cui* con “di colore blu”, significato che peraltro questa parola possiede, venendo usato per definire il colore “blu iridescente” o “verde smeraldo”, il colore che le penne di questo uccello possono possedere: “*dressed herself in bluish finery*”⁴⁴. Il Professor Nong, uno dei collaboratori di Fay Beauchamp esperto di cultura Zhuang, spiega come questo colore faccia parte della tradizione della

⁴² Amy LAI, “Two Translations of the Chinese Cinderella Story” in *Perspectives: Studies in Translatology*, 15, 1, 2007, p.53

⁴³ LIU Xiaochun, 刘晓春, “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjixing yiyi”, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义, (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997, p. 97

⁴⁴ JAMESON, R.D., “Cinderella in China”, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p.76

minoranza, nella quale questo colore blu-ciolo viene apprezzato nell'abbigliamento tradizionale delle donne. ”*The professors felt that the beauty of the cloth was a strong marker of identification between the Zhuang and the story*⁴⁵”.

Waley e Mair si discostano entrambi da Jameson: Waley dice che la ragazza “aveva un mantello di tessuto filato con penne di martin pescatore” e Mair che “vestiva una tunica intessuta di penne di martin pescatore”: il problema verte anche sull'ambiguità del carattere 纺 *fang* che può essere inteso come verbo, dal significato di “tessere” oppure come sostantivo, da tradurre quindi come “tunica sottile”.

Ad ogni modo, quale che sia la traduzione, il richiamo a questo animale è indizio di provenienza piuttosto indiscutibile: sappiamo che il martin pescatore è un volatile indigeno del Sud-Est asiatico ricco di acqua, e che in Cambogia veniva cacciato per fornire le penne al mercato cinese, per il quale si producevano abiti e copricapi⁴⁶. Inoltre il copricapo di penne di questo uccello è connotabile come elemento prettamente cinese, anche perchè ne abbiamo un illustre esempio letterario in Yang Guifei, la sfortunata protagonista del “Canto dell'eterno dolore” di Bai Juyi, che possiede un ornamento di questo tipo (翠翹金雀玉搔頭⁴⁷).

Per quanto riguarda le scarpe, esse sono qui definite 金履 *jinlu*, ovvero “scarpe d'oro”, tradotte da Jameson e Wiley rispettivamente come “scarpe dorate” e “scarpe d'oro”, mentre Mair, che traduce “pantofole dorate” avanza in una nota esplicativa l'ipotesi che si tratti di scarpe intessute con filo d'oro, riallacciandosi alla presunta abilità della protagonista, citata sopra, di filare l'oro. Quest'ultima ipotesi sembra avvalorata dalla definizione che troviamo più avanti nella fiaba 轻如毛, 履石无声 *qing ru mao, lu shiwusheng* tradotto come “leggere come una piuma, silenziose sulla pietra” da Mair, “leggere come un capello” da Jameson, e “leggere come una piuma” da Waley, escludendo che le scarpe fossero effettivamente di metallo. Anche questo verrà affrontato in modo più sistematico nel prossimo capitolo, tuttavia per il momento basti dire che questo elemento indica un'origine asiatica della fiaba, perchè era tradizione in Cina e nei paesi limitrofi (specialmente Vietnam e Corea) che le ragazze confezionassero da sole delle calzature che poi indossavano e che mostravano ai potenziali mariti la loro abilità nella tessitura e nel cucito “[*the shoes*] are a very visible and unique marking of the future and potential bride”⁴⁸.

Liu Xiaochun, a sua volta, descrive costumi nuziali tradizionali legati al confezionamento delle

⁴⁵ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 pp. 457

⁴⁶ Fay BEAUCHAMP, *ibidem*

⁴⁷ BAI Juyi, 白居易, 長恨歌 Chang Hen Ge 白居易, 長恨歌 (Canzone dell'eterno dolore), linea 40.

⁴⁸ Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 282

calzature presso gli Han e presso le minoranze Mulao, Yao e Dong, di cui alcuni ancora praticati in tempi recenti⁴⁹.

Procedendo con la nostra traduzione, vediamo Ye Xian si recarsi a questa festa, dove per poco non viene riconosciuta dalla sorellastra, che riferisce alla matrigna il sospetto che si tratti proprio di lei, riferendosi a lei come 姊 *zi*, ovvero “sorella maggiore”, altro elemento che fa propendere per l'origine orientale, in quanto in quest'area l'eroina è di solito la figlia più grande, esautorata del suo diritto di primogenitura secondo la morale confuciana, e quindi doppiamente maltrattata. Ye Xian, accorgendosi di essere guardata da loro, scappa precipitosamente, perdendo la fatale scarpetta. Quando la matrigna torna a casa, vede Ye Xian in cortile, mentre dorme abbracciata ad un albero: 抱庭树眠 *bao tingshu mian*. Ora, dormire abbracciati ad un albero è senza dubbio una posizione insolita, come fa notare anche Jameson⁵⁰; e questo è l'unico riferimento che troviamo legato ad esso. Tuttavia, come abbiamo visto nel capitolo precedente, in diverse versioni della fiaba, specialmente europee, troviamo l'elemento dell'albero che cresce sopra la tomba della madre della fanciulla maltrattata dalla matrigna: tra le altre, quella di Basile e quella dei Grimm, in cui il ruolo del primo aiutante è svolto rispettivamente da una palma e da un nocciolo, secondo il modello A1 della Rooth, in cui un orfano viene alimentato dalla madre morta tornata come albero spuntato dalla sua tomba, o reincarnatasi in un animale, modello secondo l'autrice proveniente dal medio oriente⁵¹. Appare chiaro anche qui che in questa versione troviamo elementi piuttosto discordanti, e sembra che al ruolo di aiutante qui svolto dal pesce si affianchino elementi estranei, citati e poi dimenticati, quali la persona discesa dal cielo e l'albero. La scarpetta perduta nella fuga viene raccolta da un non meglio identificato 洞人, abitante delle grotte, il quale vende la scarpa al re del regno di Tuo Han 陀汗, quasi sicuramente la traslitterazione di un nome straniero, che ci viene descritto come un territorio formato da isole, con un forte esercito e una lunghissima linea costiera. La stranezza è che, pur essendo citato in opere dell'epoca Tang, per esempio lo *Xin Tang Shu*, questo paese non è mai stato identificato chiaramente: sappiamo da quest'ultima opera che che questo regno, a tre mesi di navigazione dalla coste cinesi, mandava ambasciatori alla Cina dei Tang tra il 645 e il 648. Waley pensa che Tuohan fosse “an Indianized kingdom on an island off the northern shore of the gulf of Siam,

⁴⁹LIU Xiaochun, 刘晓春, “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shijixing yiyi”, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义, Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati global, in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997, p. 100

⁵⁰ R.D. JAMESON, “Cinderella in China, in Alan Dundes”, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 78

⁵¹ Anna Birgitta ROOTH, *The Cinderella cycle*, Lund: C.W.K., 1951, p. 49

politically dependent upon the great Mon kingdom of Dvaravati”⁵², e anche Mair sposa questa ipotesi⁵³, mentre Ding Nai Dong afferma che i luoghi citati nelle favole non possono fornire un’indicazione sul loro luogo d’origine⁵⁴. Di parere completamente opposto è Wang Qing, il quale è sicuro che Tuo Han sia la trascrizione fonetica corrotta da numerosi passaggi di “Damian” o “Tamian”, un’isola sulle coste della Malesia, e costruisce in un suo articolo una teoria secondo la quale questo reame si trovava in Indonesia, a Giava o Sumatra, adducendo molti elementi che potrebbero far pensare quindi ad un’origine completamente diversa della fiaba⁵⁵.

Altri elementi sopraggiungono a far pensare che questa versione risenta di interpolazioni tra fiabe differenti: la scarpetta a un certo punto scompare, e il re di Tuo Han improvvisamente, in maniera non meglio specificata, si trova al cospetto della fanciulla a cui calza alla perfezione. La matrigna e la sorellastra subiscono un infelice quanto insolito destino, riassunto nelle parole 母及女即为飞石击死 *mu ji nu jiwei feishi ji si*, cioè “vengono colpite a morte da pietre volanti”. Così traducono Jameson e Wiley e nella traduzione italiana troviamo un accenno, a mio avviso giustificato, alla lapidazione, alternativa più realistica ad una frana o ad un fenomeno di poltergeist. Il testo, qui, è oltremodo confuso: non si capisce il motivo per il quale le due donne vengano uccise, perchè non sembrano ree di gravi colpe, se non di aver ostacolato la felicità di Ye Xian; ancor meno si comprende come i due personaggi femminili antagonisti della felicità e del matrimonio di Ye Xian diventino due figure leggendarie a cui il “popolo delle caverne” offriva sacrifici, probabilmente nella speranza di realizzare alcuni desideri.

Wiley si sofferma su questo elemento, fornendone una spiegazione interessante: il termine 懊女冢 *aonuzhong*, “tomba delle donne dolenti” potrebbe essere nato dalla confusione della parola *ao* che nella lingua della minoranza Yao significa “due”: una “tomba delle due donne” era, secondo le cronache dell’epoca, uno dei monumenti presenti a Guilin, nel Guangxi, da cui presumibilmente Li Shiyuan, servitore accreditato come narratore della storia, era originario, ed era collegata alla vicenda del mitico imperatore cinese Shun, il quale era stato in giovane età maltrattato dai genitori adottivi⁵⁶. Resta il dubbio se questa punizione subita dalle donne sia

⁵² Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, p. 232

⁵³ Victor MAIR, “The First Recorded Cinderella Story.” In *Hawai’i Reader in Traditional Chinese Culture*. Ed. by Victor H. Mair, Nancy Steinhardt, and Paul R. Goldin. Honolulu: University of Hawai’i Press., 2005, p. 366

⁵⁴ DING Naidong, *The Cinderella cycle in China and Indo-China*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1974, p. 8

⁵⁵ WANG Qing 王青 “‘Huiguniang’ gushi de zhuanshudi” 灰姑娘故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 15

⁵⁶ Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, p. 233.

divina o umana, né è possibile arrivare ad una traduzione risolutiva; secondo diversi studi comparatistici, la punizione delle donne “dimostra la caratteristica della ricerca di soddisfazione psicologica dei Cinesi e il pensiero karmico buddhista del “il male genera male, gli atti gentili vengono sempre ripagati (恶有恶报,善有善报)”⁵⁷. Elemento della religione che andava diffondendosi, quindi, oppure pena capitale imposta dal potere? Nessuno degli studiosi, curiosamente, si sofferma molto su questo elemento, che a mio avviso è fondamentale nella ricerca dell'origine. La lapidazione non figura infatti nelle pene della Cina antica, che pure ha dimostrato un'insolita macabra fantasia nell'esecuzione capitale: le tradizionali 十大酷刑 *shi da kuxing*, le “dieci grandi torture” applicate dall'antichità andavano infatti dalla bollitura allo squartamento alla scorticatura, ma nessuna prevedeva l'uso di pietre. Anche qui, quindi è possibile ipotizzare una provenienza straniera del racconto fusosi in epoca posteriore a elementi prettamente cinesi.

La vicenda non termina con il matrimonio della protagonista e con la punizione dell'antagonista. Qian Shuying, a proposito di questa parte, citando l'opera di Pu Andi commentata all'inizio di questo capitolo, afferma che “Duan Chengshi, nella morfologia del racconto di Ye Xian, crea un tipico esempio di 'trasmissione'; egli, per un pregiudizio inconsapevole, o per consapevole intento, fa sì che un racconto di fantasia popolare abbia una copertura di realtà”⁵⁸.

Sembra quindi anche qui che il messaggio didattico della fiaba si mescoli, come già osservato, alla leggenda.

In questo caso, non solo abbiamo il riferimento a luoghi e a fatti presentati come realmente accaduti, ma anche una morale più “amara”. Abbiamo visto che Ye Xian e il re di Tuo Han non si incontrano alla festa, ma solo dopo diverse traversie legate alla scarpa. C'è un particolare evidente ma di cui non sempre ci si accorge, abituati come siamo alla nostra Cenerentola europea: Ye Xian e il re non si conoscono, e quando si sposano lei diviene la prima consorte reale, ma non l'unica. L'elemento romantico sembra essere completamente sconosciuto in una società dove il matrimonio era combinato, e la tradizione imponeva alle donne di essere ubbidienti sia ai genitori sia al sensale del matrimonio.

Il re riceve la lisca del pesce come “dote” di Ye Xian e, purtroppo, la bellezza della loro storia viene offuscata dall'avidità del consorte. Il concetto di dote, quasi assente nelle versioni moderne

⁵⁷ LI Qizhen 黎琪珍, Li Zhehong 李志红, “Cong 'Huiguniang' yuan xing you Zhong Xifang wenhua neihan de chayi—yi 'Huiguniang' yu 'Yexian' wei li tazhong wenyi, Zhong Xi wenhua yanjiu” 从“灰姑娘”原型看中西方文化内涵的差异—以《灰姑娘》与《叶限》为例, in *Dazhong Wenyi*, 6, 2009, p.115

⁵⁸ QIAN Shuying 钱淑英, “ZhongXi 'Huiguniang gushi xing' de xushi bijiao” 中西“灰姑娘故事型”的叙事比较, (La narrazione comparata del modello della storia di Cenerentola in Cina e in Occidente), in *Journal of Shanghai Normal University* 35, 5, p. 92

ma che si ritrova in molte fiabe antiche rappresenta i beni che ogni donna doveva portare con sé in occasione del matrimonio: in questo caso, essa offusca la felicità del marito e “non è difficile pensare che, agli occhi del re, la perdita della lisca di pesce corrisponde a una discesa di Ye Xian nel suo status”⁵⁹.

Perdita che effettivamente si verifica durante una ribellione di militari, per pagare i quali il re di Tuo Han deve mettere mano alle sue preziose riserve nascoste.

Wiley intende questa ribellione come un evento storico a cui si riferisce persino Han Yu, accaduto però nell'anno 821, quindi non molto prima della redazione della storia: il comandante militare a capo delle truppe stanziato al Sud avrebbe chiesto al governo centrale un aiuto per attaccare su larga scala gli indigeni. Han Yu, a questo proposito, scrisse una petizione, poi ignorata, nella quale spiegava all'Imperatore come questi indigeni vivessero pacificamente dentro delle grotte in tribù isolate, e che dalla loro sconfitta non si avrebbe avuto alcun vantaggio tangibile. La petizione fu respinta, e gli indigeni pesantemente battuti: Wiley ipotizza che in questo modo Li Shiyuan, il servo narratore, sia entrato nella famiglia di Duan Chengshi⁶⁰, che infatti dice che questi era 旧家人 *jiu jia ren*, “da lungo tempo nella sua famiglia”, ed era originario di quei luoghi: da notare che, per specificarne la provenienza, venga di nuovo usata l'espressione 洞(中)人, *dong(zhong)ren*, “abitante delle caverne”, quindi “membro della tribù del Sud” con cui all'inizio della fiaba ci si era riferiti al padre di Ye Xian.

Fay Beauchamp nota inoltre che, dall'inizio in cui si celebra il periodo “prima dei Qui e degli Han”, alla fine, in cui si suggerisce che l'avidità di un un sovrano e la successiva ribellione, siano le motivazioni per le quali lo status del narratore Li Shiyuan passi da “membro della tribù” a servitore in casa di Duan Chengshi; tutta la storia, parlando della figlia di un capotribù ridotta ingiustamente al rango di serva, rispecchi la vicenda politica degli Zhuang, minoranza schiacciata duramente durante le ribellioni che seguirono quella di An Lushan iniziata nel 755. Adducendo il parere di storici esperti del periodo Tang, l'autrice descrive come una delle principali cause della ribellione fosse il flusso di ricchezze e beni di lusso dalle periferie, tra cui quella del Sud, alla capitale, la necessità di maggiori truppe per esigere le tasse, e il loro conseguente mantenimento, e l'esazione di lavoro e di reclutamento forzato presso i contadini delle regioni rurali dell'impero, e come a quella di An Lushan seguirono altri episodi di insurrezione nel Guangxi e nell'Annam (l'attuale Vietnam settentrionale)⁶¹.

⁵⁹ HU Mei 胡梅, “Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu” 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, 3, 3, 2003, p. 75

⁶⁰ WILEY, Arthur, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1 (Mar., 1947), p. 234

⁶¹ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p. 453

L'ipotesi è a mio avviso estremamente suggestiva e altrettanto valida, ma incompleta. Sebbene sia vero che questa vicenda “*ends on a note of political warning, not domestic harmony*”⁶², mi sento di sposare completamente la tesi di Jameson che vede in questa fiaba la compresenza di elementi troppo distinti per fare riferimento ad un'unica vicenda; nondimeno, contrariamente a lui, non credo che le interpolazioni riguardino miti e costumi derivanti da un'epoca antecedente alla scrittura, ma che siano l'evidente fusione di due tradizioni fiabesche, una delle quali ascrivibile all'etnia Zhuang come sostiene Fay Beauchamp.

Questa questione viene affrontata più dettagliatamente nelle prossime pagine.

⁶² Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p.454

Capitolo 3: Analisi delle funzioni in chiave cinese

“ L'incontro con una fiaba implica, come ben si sa, una molteplicità di letture afferenti livelli anche molto diversi tra loro. La complessità e l'eterogeneità degli studi relativi alle fiabe e alle diverse e affascinanti chiavi interpretative proposte nel corso degli ultimi decenni- da quella morfologica formale (V.Ja. Propp, E.M. Meletinskij) a quella psicologica variamente differenziata al suo interno[...] rendono difficile una analisi che si incroci su piani diversi.”¹

L'autrice della “*Cenerentola in Tibet*” riassume, a mio avviso, le perplessità che sorgono all'analisi della fiaba di fronte alle diverse chiavi di lettura che tuttavia finiscono per sovrapporsi e contaminarsi a vicenda. Mentre ella finisce per scegliere una chiave tibetologica “riconducibile al tessuto culturale e religioso in cui la storia è nata e a cui era verosimilmente funzionale, l'altra descrittivo-comparativa, allargata ad alcuni riferimenti pertinenti la psicologia del profondo”², io, pur mutuando alcuni processi epistemologici da questa autrice e da altri che si sono occupati di varie versioni della fiaba, ho preferito scomporre l'indagine in due parti differenti: nella prima, che abbiamo già visto, un'analisi linguistica e lessicale del testo ci ha permesso di verificare come diverse traduzioni possano dare adito a differenti interpretazioni e far propendere per un'origine culturale rispetto ad un'altra; in questa parte dell'elaborato, invece, si procede ad una scomposizione della favola per temi costitutivi al fine di determinarne una possibile provenienza.

Vi sono alcuni studi comparativi, soprattutto di studiosi cinesi, che arricchiscono il lettore di spunti di riflessione interessanti; nondimeno questi scritti, pur rientrando tutti nella stessa definizione di *comparativi*, sono di fatto molto differenziati.

Per esempio, il già citato (e per altri versi utilissimo) articolo di Qian Shuying, che contiene preziose informazioni sulla miscellanea e sullo stile letterario dell'epoca Tang, paragona il ruolo dell'autore e il tono della narrazione nella *Cendrillon* di Perrault e nella vicenda qui presa in esame: ovviamente i secoli che dividono le due versioni e il contesto culturale completamente diverso non possono che cagionare differenti risultati, sia dal punto di vista contenutistico, che da quello stilistico e formale: il racconto cinese, ammantandosi di verosimilità tramite riferimenti a

¹ Carla GIANOTTI (a cura di), *Cenerentola nel paese delle nevi*, Utet 2003, p. 20

² Carla GIANOTTI, *ibidem*.

tempi e a luoghi, contiene una morale più solenne e amara, mentre il tono distaccato e a tratti umoristico dello scrittore francese quasi settecento anni dopo denota un' atteggiamento più rilassato nel suo insegnamento³; come appare evidente, poi, Ye Xian non si presenta nemmeno come opera organica, e sembra invece l'unione di più versioni tramandate oralmente e poi composte insieme al momento della redazione operata da Duan Chengshi; ovviamente le versioni posteriori eliminano le discrepanze testuali (non dimentichiamo che anche i Grimm, che pure si definivano meri “raccoltori di fiabe” di fatto interpolavano il variegato materiale con cui entravano in contatto) organizzando il tutto in un contenuto sistematico e coerente e quindi lavorando anche sullo stile del messaggio che volevano dare.

In questa prospettiva di comparazione del messaggio della fiaba, si situa anche un'altra interessante chiave di lettura secondo cui non solo per intento di verosimiglianza Ye Xian veicola un insegnamento più deciso, bensì anche in quanto portatrice dell' importante messaggio morale prodotto dalla nuova religione in espansione, il buddhismo: questo risulterebbe evidente da alcuni elementi fondamentali quali la figura del pesce, presente anche nel mito indiano dell'inondazione, il *Mahabarata* , e la punizione di tipo Karmico della matrigna e della sorellastra. Vi sono decine di studi che indagano la presenza di elementi buddhisti nella *Miscellanea di Youyang*; nondimeno, a mio avviso essi non sono evidenti in questa storia, e alcuni studiosi moderni, specialmente cinesi, rifiutano di vedere connotazioni buddhiste nel suo contenuto⁴; inoltre, cercando di comparare le storie secondo un'ottica religiosa, si rischia di incappare in forzature pericolose: lungi dall' essere univocamente identificabili, gli elementi religiosi sono solo parzialmente ascrivibili ad una specifica dottrina e, come probabilmente l'opera di Duan risente infatti del sincretismo religioso dell'epoca, con componenti confuciane e buddhiste unite ad un substrato daoista e animista, similmente la produzione fiabesca europea è legata ad una serie di credenze paganeggianti che prevedono il culto degli antenati e gli spiriti degli elementi della natura. Qualunque interpretazione manichea che voglia separare gli elementi sarebbe quindi parziale ed inesatta: è infatti sconcertante vedere come, ad esempio, nella favola dei Grimm l'albero aiutante venga associato a quello di Natale come simbolo cristiano, quando è notorio che si tratta di una concessione della nuova religione all'antico culto paganeggiante dei sempreverdi durante il solstizio; le colombe che puniscono le sorellastre accecandole messe in relazione alla colomba di Noè come simbolo cristiano, quando la loro valenza è addirittura

³ QIAN Shuying 钱淑英, “ZhongXi 'Huiguniang gushi xing' de xushi bijiao” 中西“灰姑娘故事型”的叙事比较, (La narrazione comparata del modello della storia di Cenerentola in Cina e in Occidente), *Journal of Shanghai Normal University* 35, 5, p. 92

⁴ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p.476.

opposta nei due testi, passando dall'essere salvifica a punitrice, e le mutilazioni presenti nella fiaba dei Grimm intese come riferimenti alla legge mosaica⁵.

Pur sollevando questioni interessanti, l'analisi comparativa di tipo stilistico e psicologico, tuttavia, non è funzionale a capire quanto gli elementi di Ye Xian possano dare degli indizi sulla sua provenienza (solo parzialmente quella di tipo religioso) e a questo fine è necessario compiere un'indagine di tipo morfologico e antropologico: viene da sé che, se in un racconto di cui non conosciamo l'origine geografica troviamo diversi temi importanti per la cultura di un'area, questo può essere generalmente considerato l'indizio di una possibile derivazione da quella zona: sono quelle che vengono chiamate “ variazioni dei motivi principali secondo le connotazioni culturali⁶”

Per questa ragione ritengo fondamentale passare ad un'indagine su alcuni elementi costitutivi della fiaba di Ye Xian e di una loro indagine nell'ambito del mondo cinese e quello europeo. Come abbiamo già visto gli elementi costitutivi delle fiabe classificate come “Cenerentola”, o meglio AT510A sono pochi e semplici.

1. una ragazza orfana viene maltrattata dalla matrigna;
2. viene aiutata da un animale o un albero, o una creatura soprannaturale, che sono, più o meno esplicitamente, lo spirito della madre morta;
3. si reca ad un ballo o ad una festa dove incontra il principe;
4. perde una scarpa (o un altro oggetto magico e prezioso);
5. si sposa con il principe.

Ho qui deciso di trattare quelli a mio avviso fondamentali per il loro significato, ovvero il maltrattamento da parte della matrigna, gli aiuti soprannaturali che riceve l'eroina, l'oggetto magico, nel nostro caso la scarpa, e il ballo, o festa, in cui incontra il principe.

Il maltrattamento da parte della matrigna

La matrigna è un elemento che ricorre in molte fiabe, nelle quali normalmente suggerisce al marito di sbarazzarsi dei figli, incarnando la figura malvagia per eccellenza: basti pensare a *Biancaneve* e a *Hansel e Gretel*. Cenerentola, da un punto di vista psicologico viene considerata

⁵ ZHANG Qiaohuan 张巧欢, “Cong 'Huiguniang' yu 'Ye Xian' de bijiao kan liang zongjiao yuansu de chayi” 从《灰姑娘》与《叶限》的比较看两者宗教元素的差异 (Differenze di due elementi religiosi dall'analisi comparata di Ye Xian e Cenerentola) in *Nanchang jiaoyuxueyuan xuebao, Wenxue yishu*, 27, 1, 2012, p.30

⁶ LIU Xiaochun 刘晓春, “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 29

come una fiaba sulla rivalità in famiglia tra fratelli (o meglio, sorelle) oppure tra una fanciulla e la propria madre; come abbiamo visto, in molte versioni antiche di Cenerentola l'antagonista è la madre biologica, e non la matrigna. Questo probabilmente deriva dal fatto che, psicologicamente, la fanciulla che si affacci alla pubertà, e al conseguente stato di possibile sposa, vede nella madre un'antagonista di tipo edipico: “il desiderio di eliminare la madre è completamente represso nelle versioni moderne e sostituito da una trasposizione e una proiezione: non è la madre che apertamente assume un ruolo cruciale nella vita della ragazza, ma una matrigna: la madre è rimpiazzata da un surrogato materno.⁷”; questo improvviso cambio le fa apparire la stessa madre come una matrigna feroce e cattiva.

Oltre a questa interpretazione psicologica, ve ne è un'altra di taglio più antropologico: dall'inizio dello studio della letteratura popolare i folcloristi hanno avanzato, come abbiamo visto, diverse ipotesi sul significato delle fiabe; se alcune di queste teorie vengono oggi considerate suggestive, ma fantasiose e di fatto, inconsistenti, altre continuano ad avere una rilevanza nell'ambito dello studio incrociato di questo argomento. Da questo punto di vista, per esempio, è possibile vedere le fiabe del nostro modello “Cenerentola” come residuo narrativo di un costume ormai perduto di tipo tribale: ovvero l'apprendistato, finalizzato alla formazione di una sposa capace, che subivano tutte le ragazze dalla fine della loro infanzia allo scopo di essere preparate al lavoro che le aspettava dopo il matrimonio. Sottolineando la straordinaria diffusione del “modello Cenerentola” e rifacendosi all'usanza praticata fino a pochi decenni or sono presso gli Ottentotti di isolare le ragazze dopo il menarca in una capanna di sole donne, in cui un'anziana matriarca insegnava loro, in modo piuttosto energico, ad espletare i compiti necessari al loro futuro ruolo nell'economia della famiglia, Chen Yuping afferma come di fatto la favola di Cenerentola rifletta un rito di passaggio all'età adulta e la conseguente apertura sociale di una ragazza che passa dalla famiglia ad una situazione di stress in cui però viene coadiuvata da aiutanti (ovvero il duro allenamento sotto gli ordini della matriarca, ma con il solidale appoggio delle compagne) fino all'apertura sociale e allo status superiore di sposa⁸.

Questa interpretazione è assolutamente valida per quanto riguarda molti tipi di Cenerentola, alcuni anche diffusisi in Oriente, come la Cenerentola Coreana (la fiaba *Kongjwi e Patjwi*) il cui richiamo alle prove da superare per essere degne del matrimonio è esplicito ed evidente: “*As such, the difficult tasks presented in this section can be taken as a representation of a domestic*

⁷ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000, p. 239

⁸ CHEN Yuping, 陈玉平 “‘Huiguniang’, juese de chengnian li neihan”, “灰姑娘”角色的成年礼内涵, (Cenerentola, un'interpretazione come un rito di passaggio all'età adulta), *Renmin Wenzue Yanjiu*, 1, 1998, p. 59

output of a wife, within the span of lifetime”⁹; ma qui sappiamo solo che Ye Xian veniva mandata, come una serva, a raccogliere legna ed a provvedere acqua in luoghi pericolosi, né vi è un accenno ad altre capacità tipicamente familiari della protagonista (solo, come abbiamo visto, quella di fare vasi e filare l'oro).

Altri studiosi danno un'interpretazione di tipo più storico e sociologico: Zhang Zichen¹⁰ parla di questa fiaba come un evidente richiamo al costume cinese di epoca feudale del maltrattamento dei figli non biologici da parte delle concubine, le quali in ogni modo cercavano di curare gli interessi della propria prole, e Liu Xiaochun¹¹ aggiunge che in epoca antica il parto era sempre un avvenimento pericoloso, perchè esponeva ad infezioni e alle temibilissime febbri puerperali: ma anche questa teoria spiega solo parzialmente la diffusione universale di questa fiaba.

In realtà, tutte queste interpretazioni partono da quella psicologica, del disorientamento che una fanciulla prova durante la crescita quando, diventando adulta, si trova ad essere responsabilizzata come donna, e rivale delle altre, compresa la madre-matrigna; un elemento così universale quindi, che ricorre in fiabe e racconti di tutto il mondo, ma che ovviamente viene elaborato in modo diverso in base alla cultura con cui entra in contatto. E a questo punto la questione è quanto la figura della matrigna fosse importante nella cultura cinese del periodo in cui Ye Xian fu redatta.

La matrigna è una figura cruciale nella storia letteraria cinese. Per esempio nelle leggende che riguardano la vita di Shun il Grande, uno dei mitici imperatori della Cina, raccolte nell'opera della dinastia Yuan, 二十四孝 *ershisi xiao*, *Ventiquattro esempi di virtù filiale*, redatta alcuni secoli più tardi della nostra fiaba, ma con contenuti già diffusi nell'immaginario popolare da secoli, viene narrato che egli, rimasto orfano da bambino, subisce il maltrattamento, spinto a diversi tentativi di omicidio, della matrigna e del fratellastro Xiang, che però egli perdona sempre, fino a giungere al loro pentimento e redenzione. Questo atteggiamento, peraltro, ricalca perfettamente la morale confuciana legata alla 孝 *xiao*, quella che viene comunemente tradotta come pietà filiale. Come moglie scelta dal padre, infatti, la matrigna è legata alla figura di autorità del capofamiglia, il quale viene considerato superiore, in un rapporto di subordinazione fondamentale all'armonia terrena, che è specchio di quella celeste. Nella stessa opera vengono

⁹ Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of AaTh510”, in *Fabula*, 36, p.290

¹⁰ ZHANG Zichen 张紫晨, “Zhong-Ri liang guo houmu gushi de bijiao yanjiu,” 中日两国后母故事的比较研究, (Studio comparato delle fiabe con matrigne in Cina e Giappone), in *Minzu wenxue yanjiu*, 2, 1986, pp.51-57

¹¹ LIU Xiaochun 刘晓春, “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 35

riportate, oltre alla storia di Shun, anche le famosissime storie di Min Ziqian e di Wang Xian, rispettivamente la numero quattro e la dodici, che trattano di matrigne e sono esempi di pietà filiale che affondano le loro radici nell'antichissima epoca della vita di Confucio, di cui essi sono due discepoli. Il primo, maltrattato aspramente dalla matrigna, che però di fronte al padre si comporta amorevolmente, resiste docile a tutte le angherie per amore del padre finchè questi, un giorno, scopre questi soprusi e vuole abbandonare la moglie e il di lei figlio carnale, ma viene dissuaso da Min Ziqian che se ne impietosisce. Wang Xiang, invece, per amore della matrigna che pure non lo tiene in grande conto, e che è inappetente a causa di una malattia, si sdraia sul ghiaccio per sciogliere la superficie del lago e pescare una carpa del cui brodo la matrigna è ghiotta (da notare come ritroviamo qui, in un contesto completamente differente, la matrigna che si nutre della carpa). Tutti questi esempi in epoca classica ci portano quindi a pensare che questa fiaba abbia potuto facilmente originarsi in Cina, perchè quello della matrigna è un elemento che in Cina ha delle famose rappresentanti¹².

Tuttavia, appare evidente un fatto: nella letteratura cinese i più famosi esempi di matrigne spregevoli riguardano sempre il maltrattamento di figliastri, ovvero figli maschi del capo famiglia avuti da donne differenti, siano esse mogli defunte o concubine. Questo è un elemento che può dipendere dal concubinaggio normalmente praticato nella società cinese, che faceva sì che una moglie di rango inferiore cercasse in ogni modo di favorire la propria figliolanza (elemento che alcuni studiosi mettono in relazione addirittura con il *Ramayana*), ma anche dal fatto che, come fa notare Ding Naidong¹³, per una matrigna non era per niente complicato disfarsi di una figliastra rimasta orfana, inviandola come serva presso un'altra famiglia oppure mandandola a vivere presso la famiglia del fidanzato come 童养媳 *tongyangxi*, ovvero promessa sposa, costume questo diffuso soprattutto nel Nord della Cina, praticato spesso a causa della povertà della famiglia di origine: non a caso abbondano i racconti che parlano delle angherie di una terribile suocera subite da una povera ragazza sposata a un uomo imbecille. Di un figliastro maschio, invece, non era affatto facile disfarsi, in quanto più utile per il lavoro nei campi e per il sostentamento della famiglia, ed erede del patrimonio e del titolo, se primogenito, e per questo motivo in Cina ha avuto maggior sorte la tipologia di fiaba di Cenerentola con però un protagonista maschile. La figura della matrigna, quindi, anche se molto presente nella letteratura

¹² LU Yilu 鹿忆鹿, “Buneng fanshen de huomu jueuse, cong ershixiao dao Huiguninag gushizhong de huomu”, 不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao* 5, 2003, p. 10

¹³ DING Naidong, , *The Cinderella Cycle in China and Indo-China* , Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1974, p. 36

cinese, non è quasi mai in relazione al maltrattamento di una ragazza; come abbiamo visto, diversi scrittori parlano della punizione della matrigna e della sorellastra come elemento squisitamente buddhista da mettere in relazione alla teoria del Karma e quindi legato all'Estremo Oriente: nondimeno, questo non è un elemento che possa coadiuvare l'ipotesi di uno specifico luogo di origine, in quanto presente in quasi tutte le tradizioni (in quella dei Grimm, come abbiamo visto, le sorelle si automutilano per calzare la scarpetta, spinte dalla madre che spinge al sacrificio in favore di un cambio di status sociale ed economico); inoltre è difficile capire, nel testo di Ye Xian, come la matrigna e la sorellastra muoiano (飞石 *feishi*, le pietre volanti, non si sa bene se si riferiscano ad una frana, a un fenomeno di poltergeist o ad una punizione capitale) e tantomeno come finiscano per diventare oggetto di culto, a cui si tributano sacrifici. Appare evidente che ci troviamo di fronte ad un testo che ha subito rimaneggiamenti ed interpolazioni, e che proviene probabilmente da un'altra cultura che però la mescola ad alcuni elementi locali preesistenti; e che l'elemento della matrigna crudele, pur ben presente in Cina, per le particolari condizioni sociali e familiari, non apparendo quasi mai legato ad una ragazzina maltrattata, non è assolutamente da considerare come indizio certo di provenienza cinese di questa fiaba.

Gli aiutanti

Quella dell'aiutante è una funzione importantissima, una delle sette sfere d'azione individuate da Propp, e che nella favola di Cenerentola adempie normalmente anche ad un'altra funzione, quella del “donatore dell'oggetto magico”, ovvero dello strumento tramite il quale l'eroe compie il suo cambio di status realizzandosi.

Abbiamo visto che il pesce che Ye Xian alleva le fornisce inizialmente un aiuto di tipo morale e psicologico, completamente terreno: le offre conforto nella sua solitudine di fanciulla orfana e maltrattata, giungendo al suo richiamo, posando la sua testa sulla riva dello stagno e offrendosi come cuscino “鱼必露首枕岸 *yu bi lu shou zhen an* “. Quando la matrigna lo uccide, però, l'aiuto diventa soprannaturale; la sua lisca sepolta infatti, esaudisce i desideri della fanciulla.

Lo strame sotto cui è sepolto il pesce ricorda l'elemento grottesco e scatologico presente in molte fiabe di questo tipo; in alcune versioni della Cenerentola coreana, ad esempio, i vestiti e i gioielli vengono prodotti dall'ano di un animale aiutante, a volte la protagonista deve filare enormi quantità di canapa e l'animale aiutante la mastica e la defeca già filata¹⁴, a volte alcune parti del corpo dell'animale stesso diventano abiti e oggetti preziosi. I particolari legati alle interiora,

¹⁴ TANGHERLINI, Timothy R., “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 291

all'ano, alle ossa, poiché sono connessi sia al concetto di fertilità¹⁵, sia al concetto di parte del corpo che resiste alla morte, ci riportano al ritorno della madre morta della fanciulla, elemento che tende ad essere esplicito nelle versioni di Cenerentola più antiche, il cui primissimo nucleo (come abbiamo visto, definito dalla Rooth come AI) riguarda un orfano che riceve cibo dalla tomba della madre morta, da un albero cresciuto dalla stessa, o da un animale in cui essa si reincarna. Nondimeno, il ritorno della madre come animale o come albero, pur presente trasversalmente nella letteratura di tutto il mondo, viene scomparendo con l'avanzare della modernità per un'ovvia ragione, ovvero la diffusione di differenti religioni le quali non concepiscono la metempsicosi o la reincarnazione, come il Cristianesimo, oppure prevedono la reincarnazione in animali come punizione per le persone malvagie, o una retrocessione nella scala delle rinascite, e quindi eliminano questo elemento per non mostrare in cattiva luce la madre dell'eroina; *“In other tales of this type, where the heroine's mother and the helpful animal are identified, the mother has originally had human form and has suffered a magical transformation. In many cases [...] the identity has been completely forgotten”*¹⁶.

I maggiori studiosi della fiaba AT510 A in Cina, ovvero Ding Naidong e Liu Xiachun, e il principale studioso di questa fiaba in Corea, Timothy Tangherlini, e la studiosa di quella tibetana Carla Gianotti, sono tutti concordi nell'affermare che normalmente l'aiuto viene fornito da una mucca, più o meno implicitamente identificabile con la reincarnazione della madre. Vi sono moltissimi motivi che giustificano questa presenza, ma il più comune è che la vacca è animale materno per eccellenza, che ha solo connotazioni positive all'interno di una società fondata sull'agricoltura¹⁷ in quanto fornitrice di latte, carne, letame per concimare e riscaldarsi, e aiuto nell'aratura; è curioso notare che l'elemento della mucca come reincarnazione della madre venga ora usato come prova di un'origine cinese della fiaba *“This idea[...] is again quite compatible with Chinese beliefs, where reincarnation is a religious doctrine”*¹⁸, ora esattamente al contrario *“the motif of mother-as-cow could not have thrived in ancient China because it runs counter to the Chinese Buddhist concept of Karma”*¹⁹.” mostrando che è assolutamente necessario avere una

¹⁵Alan DUNDES, *Intepreting Folklore*, Bloomington 1980, p. 40

¹⁶E. Sidney HARTLAND, “Notes on Cinderella”, in *Cinderella a Casebook*, edited by Alan Dundes, The University of Wisconsin press, 1982, p. 68

¹⁷Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 291

¹⁸Photeine DE BOURBOULIS, “The bride-show custom and the Fairy-Story of Cinderella”, in Alan Dundes, *Cinderella a Case-book*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1982, p. 106

¹⁹DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1974, p. 36

conoscenza di base del substrato filosofico e religioso di un luogo per riuscire a vagliare gli studi comparati.

Il fatto che l'aiutante principale in questa versione sia un pesce, invece, mostra che il racconto non proviene in questa forma dall'area dichiarata da Duan Chengshi, in quanto mantiene la trama, ma cambia gli agenti delle funzioni, che assumono le connotazioni della cultura in cui si vengono a trovare.

Alcuni studiosi mettono in relazione il pesce col mito induista del diluvio universale che troviamo nel *Satapatha Bhrmana*, ascrivibile ad un periodo compreso tra il IV e il IX secolo A.C. , in quanto Manu, il protagonista del racconto, considerato il progenitore di tutti gli uomini, risparmia un piccolo pesce che, come nella nostra fiaba, continua a crescere fino a non poter essere più contenuto in un vaso né in uno stagno, e che informa Manu dell'imminente inondazione, consigliandogli di costruire un'enorme barca su cui salvare se stesso ed i suoi cari. Questo potrebbe suggerire che “la storia del pesce che aiuta la protagonista e l'antico racconto indiano del pesce divino che ricambia il debito di gratitudine si assomigliano”²⁰, considerando che queste storie erano già giunte da tempo in Cina, portate da monaci buddhisti itineranti, al momento della redazione della Miscellanea, in cui il messaggio buddhista è stato ampiamente riconosciuto ed analizzato. Tuttavia, anche se si può riscontrare una certa somiglianza superficiale tra queste due storie, è evidente che non vi è nessuna connessione: l'idea che la favola giunga dal mito, come abbiamo visto nel primo capitolo, è una teoria che non viene ormai più sostenuta dagli studiosi di *floklore*; come tutti in miti riguardanti i diluvi nelle varie tradizioni religiose, anche questo è un invito ad una vita pia e virtuosa, e anche un simbolo della divinità che punisce ma nel contempo offre la salvezza ai giusti inviando degli aiuti, e il pesce, nel racconto, è infatti un avatara di Vishnu, che cresce a dismisura fino a raggiungere dimensioni enormi e che viene infine liberato nell'oceano.

Il pesce del nostro racconto, invece, è chiaramente un animale domestico, che raggiunge ragguardevoli proporzioni ma non certo la grandezza mostruosa del pesce sovranaturale del racconto indiano. Al contrario, almeno nella prima parte del racconto, è un essere del tutto terreno, e quasi stupisce quanto nel nostro racconto venga data una descrizione dettagliata sia del pesce, che è detto 二寸余, 赭鳍金目, *er cun yu, cheng qi jin mu*, poco più grande di due pollici, con pinne rosse e occhi dorati, a delle azioni che Ye Xian compie per assicurarsene la compagnia: vasi di grandezza progressiva in cui viene traslocato, lo stagno in cui viene messo, il

²⁰ ZHANG Qiaohuan 张巧欢. , “Cong 'Huiguniang' yu 'Ye Xian' de bijiao kan liang zongjiao yuansu de chayi” 从《灰姑娘》与《叶限》的比较看两者宗教元素的差异 (Differenze di due elementi religiosi dall'analisi comparata di Ye Xian e Cenerentola) in *Nanchang jiaoyuxueyuan xuebao, Wenxue yishu*, 27, 1, 2012, p. 30

cibo che le fornisce, e tutto questo ha una spiegazione piuttosto ovvia.

Tutti i maggiori ricercatori hanno messo in relazione questa versione della fiaba con l'etnia degli Yue, o Bai Yue, come erano chiamati dall'etnia Han i numerosi popoli stanziati al Sud della Cina, negli attuali Yunnan, Guangdong, Guizhou, Hunan e nell'odierno Nord del Vietnam, ovvero una numerosa popolazione organizzata secondo una società di tipo tribale con cui il governo centrale ebbe diversi problemi fino almeno al secolo X, quando il Vietnam si separò e le genti entro i confini dell'impero subirono una lenta ma inarrestabile sinizzazione. La maggior parte di queste popolazioni basava la propria economia sulla coltivazione, specialmente quella del riso su terreno pianeggiante e in terrazze, favorita dall'abbondanza di acqua nel territorio.

Liu Xiaochun mette in relazione l'elemento del pesce con l'acquacultura tipica di quest'area, dove la cattura di pesci, gamberi e tartarughe erano un fattore essenziale di sostentamento per gli abitanti²¹; per Hu Mei il pesce viene divinizzato perchè fonte di cibo fondamentale²², e dello stesso avviso sono Li Qizheng e Li Zhehong²³; e Ding Naidong parla della scelta del pesce per una familiarità in quest'area geografica con questo animale²⁴.

Fay Beauchamp mette in strettissima relazione la redazione di Ye Xian con i Zhuang, una della minoranze cinesi più numerose ed erede dalla cultura degli Yue. Secondo l'autrice Ye Xian è una vera e propria *culture bearer* “portatrice di cultura”,²⁵ che, oltre ad essere definita come “abile” nell'artigianato, buona di cuore e versatile, scopre e illustra come allevare pesci a livello domestico, creando così di fatto una risorsa fondamentale ed importantissima per la sua gente. Sebbene vi siano prove dell'allevamento di pesci in stagni addirittura nell'antico Egitto, sembra che, poco dopo la dinastia Tang, vi sia stata una diffusione in Asia di questo tipo di allevamento

²¹LIU Xiaochun 刘晓春“Duominzuwenhua de jiejing”,多民族文化的结晶(La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenzue yanjiu*, 3, 1995, p. 33

²²HU Mei 胡梅, “Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu” 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, Vol 3, 3, 2003, p. 75

²³LI Qizhen 黎琪珍, LI Zhehong 李志红, “Cong 'Huiguniang' yuan xing you Zhong Xifang wenhua neihan de chayi—yi 'Huiguniang' yu 'Yexian' wei li” 从“灰姑娘”原型看中西方文化内涵的差异—以《灰姑娘》与《叶限》为例, in *Dazhong Wenyi*, 6, 2009, pp. 114

²⁴DING Naidong *The Cinderella cycle in China and Indo-China*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1974, p.11

²⁵Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 p. 463

dal Sud della Cina verso l'India, poi Java e da lì in Indonesia²⁶. Il Guanxi, compresa Guilin, è un territorio ricchissimo di laghi e stagni, e l'allevamento di pesci nei campi di riso allagati fu probabilmente un elemento fondamentale alla sopravvivenza delle popolazioni che qui vivevano; si può quindi a ragione ipotizzare che l'eroina di una fiaba venga celebrata come scopritrice di un'innovazione rivoluzionaria all'interno dell'economia e della società di un popolo. Altro elemento da considerare è che nel Sud della Cina troviamo i cosiddetti “ Stagni della Misericordia” associati alla bodhisattva Guanyin in cui vengono liberati dei pesci rossi come offerta alla divinità per ingraziarsela e per ottenere la sua compassione; e che questa stessa divinità a volte viene associata nell'iconografia all'acqua e ai pesci: in moltissime immagini essa è rappresentata in piedi sulla testa di un grande pesce, mentre cammina sulle acque, e nel Fujian e nelle regioni limitrofe (anch'esse abitate in tempi remote dagli Yue) è molto comune la rappresentazione della dea in abiti muliebri del periodo Tang con un cesto contenente dei pesci, tanto che uno dei suoi appellativi è 鱼篮 观音, *Yulan Guanyin*, ovvero “Guanyin dal cesto dei pesci”, da mettere in relazione ad un racconto nel quale la bodhisattva scende sulla terra e appare in un villaggio come una venditrice di pesce per insegnare i Sutra del canone buddhista agli uomini, inizialmente sedotti dalla sua bellezza.

Tuttavia ci troviamo di fronte ad un apparentemente inspiegabile paradosso: nessuno degli autori, a parte Fay Beauchamp, sembra soffermarsi sul fatto che il pesce, considerato normalmente un nutrimento da queste popolazioni, in questo caso venga addomesticato dall'eroina, ma poi ucciso e mangiato dalla matrigna, ovvero dal personaggio negativo. Come spiegare questa aporia? Secondo l'autrice, questo dipende dal fatto che Ye Xian spiega come allevare questi animali, ma il suo pesce viene descritto come un pesce rosso, il famoso Koi giapponese che studi recenti sul DNA hanno dimostrato discendere dalla carpa cinese e che si è diffuso come animale da compagnia ed è stato selezionato con progressivi incroci fino a giungere ad esemplari di grande bellezza, creando così un tabù alimentare giustificato, come la gran parte di questi tabù, dalla destinazione differente di un animale²⁷ (come la vacca in India, il cavallo negli Stati Uniti o il cane in Europa).

C'è un altro elemento che può spiegare questo tabù: allevare i pesci nelle risaie è vantaggioso anche perchè essi mangiano larve di zanzare ed altri insetti molesti, liberando addirittura il riso da alcuni parassiti e venendo quindi ad assurgere il ruolo di “pesticida naturale” *ante litteram*. Mentre le normali carpe vengono pescate e consumate, probabilmente i pesci come quello di Ye Xian, con particolari caratteristiche cromatiche, vengono risparmiati perchè portatori di caratteri

²⁶ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi:”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 p. 464

²⁷ BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella...”, cit., p.463

peculiari: “*Sacred fish are anomalous in appearance and/or behaviour*”²⁸.

Vi comunque un altro elemento, a mio avviso determinante: anche in questo caso, infatti, dobbiamo tornare al più antico nucleo della fiaba, secondo la Rooth, dove troviamo la matrigna che dissacra la tomba o uccide l'animale che sta fornendo aiuto all'orfano protagonista; come abbiamo visto, anche nelle forme più arcaiche e violente della fiaba, come Rashin Coatie, la matrigna chiede un brodo fatto con il vitello che aiuta la figliastra (o la figlia in alcune versioni) e in diverse versioni orientali più tarde della nostra qui trattata, la mucca in cui si è reincarnata la madre della protagonista viene macellata dalla matrigna o dalla sorellastra²⁹.

Di nuovo, quindi, credo si possa ipotizzare che un racconto in cui la matrigna uccide e consuma l'aiutante sia giunto in quest'area e l'animale, per tutte le ragioni elencate fin qui, sia stato sostituito da un pesce, figura positiva per eccellenza in una terra tanto ricca di acque. “Secondo alcuni studiosi il modello del del pesce aiutante ha delle profonde connotazioni culturali, il pesce che viene allevato, associato alla forza fisica e sessuale e alla longevità, è un aiuto anche dopo la trasformazione della sua forma fisica, appare nell'immaginario collettivo e nella cultura orale, Secondo l'autore è un elemento decisivo nell'identificazione di Ye Xian come prodotto culturale di una specifica area”³⁰. Caratteristica poco discussa, ma a mio avviso determinante, è poi un'altra: il pesce di Ye Xian, esattamente come l'avvoltoio della favola di Rodopis, ha delle caratteristiche particolari, ma non è un animale “magico” nel senso più stretto del termine. La lisca, ciò che rimane dopo la sua morte, fornisce dei doni preziosi, ma mentre il pesce è vivo, si comporta come un animale della sua specie, privo dei caratteri fantastici che troviamo nelle versioni più tarde; esso è un animale che viene allevato, diventa domestico, si affeziona a colei che lo nutre, e cresce fino a raggiungere dimensioni notevoli: ma non parla, non si trasforma, non fa niente che esuli dalla sua natura: sembra quindi che veramente il desiderio di illustrare l'allevamento del pesce sia così forte da avere un valore quasi tecnico e didattico.

Ma c'è un altro fattore da considerare che avvalorava questa ipotesi: come abbiamo visto precedentemente, incontriamo la persona che viene dal cielo ad aiutare Ye Xian dicendole dove si trova la lisca del pesce e che cosa farne, e poi incontriamo un albero a cui la protagonista è abbracciata al ritorno della matrigna dalla festa delle tribù.

Queste figure vengono ignorate dalla maggior parte dei comparatisti, mentre già Jameson parla

²⁸ E. N. ANDERSON Jr., “Sacred fish”, in *Man*, New Series, Vol. 4, 3, 1969, pp. 445

²⁹DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1974, p. 13

³⁰ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 33

dell'albero come elemento probante di un adattamento successivo di una fiaba giunta da un altro luogo³¹, e la figura dai lunghi capelli e dagli abiti rozzi viene intesa ora come un 山神 shan shen, uno spirito della montagna nella tradizione cinese antica, di tipo animista³² oppure associato ad un bodhisattva salvifico di tipo buddhista³³, o ad un antenato³⁴ anche se la breve apparizione e la scarsa descrizione ne fanno un personaggio difficile da identificare. Si può ragionevolmente supporre che la sua figura sia un retaggio di una versione preesistente, oppure che la sua figura venga introdotta perchè, nel tentativo di adattare la favola al mondo degli Yue, in cui la piscicoltura era elemento fondamentale e funzionale al sostentamento, il pesce, di cui con dovizia di particolari viene descritto l'allevamento, è a tutti gli effetti un animale reale e in quanto tale, incapace sia di azioni magiche, sia di dare informazioni utili allo svolgimento della trama, discostandosi così dagli animali aiutanti nelle altre versioni, per esempio il vitello parlante di Rashin Coatie, la mucca che fila la canapa ingerendola e restituendola lavorata dall'ano presente in alcune versioni orientali, e le colombe che beccano gli occhi delle sorellastre per punirle del loro comportamento.

La presenza dell'albero viene poi associata ad opere quali il *Ramayana*, per la presenza di un giardino con fiori e frutti, e lo *西游记 Xiyuji*, in cui al protagonista, lo Scimmietto Wukong, viene ordinato di sorvegliare un albero pieno di frutti sacri.. Secondo Photeine P.Bourboulis, poi, l'albero non deve essere nemmeno considerato come elemento esterno, perchè potrebbe semplicemente significare che la fanciulla stava eseguendo gli ordini della matrigna con particolare obbedienza³⁵.

A mio avviso, però, l'albero ha una sua importanza precipua, sebbene sia un elemento che compare quasi solo incidentalmente nel racconto, e non è da collegare al substrato culturale cinese, ma al contatto con storie più antiche del modello di Cenerentola.

Come abbiamo visto, infatti, l'albero che fornisce aiuti è presente in molte versioni europee: quella italiana di Basile, in cui è una palma che nasce da un dattero donatole dalle fate, e consegnatole al padre della protagonista durante un viaggio; sempre tramite un viaggio del

³¹R.D. JAMESON, "Cinderella in China", in *Cinderella a Casebook*, The University of Wisconsin Press, 1982, p. 79

³²Maria Cristina GIURASTANTE, "Cenerentola dagli occhi a mandorla", in *Cina*, n 29, 2001, p. 113

³³Fay BEAUCHAMP, "Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi", *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p.479

³⁴BEAUCHAMP "Asian Origins of Cinderella...", cit. p.456

³⁵Photeine DE BOURBOULIS, "The Bride-Show Custom and the Fairy-Story of Cinderella", in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p.103

padre, un ramo di nocciòlo finisce nelle mani della protagonista della versione dei Grimm, che lo pianta sulla tomba della madre dove diventa un grande e frondoso albero (riallacciandosi sempre alla nostra AI, la versione embrionale della fiaba), sul quale si posa un uccellino che esaudisce i desideri della ragazza. Sempre secondo la Rooth, nella successiva variante, chiamata AII, l'albero che cresce dalla tomba produce frutti che solo il protagonista può raccogliere: anche qui non possiamo non pensare allo stesso componente, traslato però sul pesce, di cui è detto “他人至不复出” *ta ren zhi bu fuchu*, ovvero “se qualcun altro si avvicinava, il pesce non si mostrava”: l'esclusività magica si mantiene, cambia il soggetto di questa esclusività. Anche in questo caso, quindi, la teoria più semplice è l'adattamento più o meno lineare, coerente o forzato di una fiaba antica giunta in tempi antichi nel Sud della Cina e venutasi poi a trasformare in modo più consono a quella cultura.

La scarpetta

La perdita e il riconoscimento tramite la scarpa sono in assoluto i fattori che più degli altri hanno fatto pensare ad un'origine cinese di questa fiaba. Secondo Bruno Bettelheim “l'impareggiabile piccolezza del piede come segno di straordinaria virtù, distinzione e bellezza, e la pantofola fatta di materiale prezioso sono indici di un'origine orientale, anche se non necessariamente cinese. Il moderno ascoltatore non collega l'attrattiva sessuale e la bellezza in generale all'estrema piccolezza dei piedi, come invece facevano gli antichi cinesi, in accordo con la loro pratica di fasciare i piedi delle donne”³⁶.

E anche molti altri autori “pensano che la storia di Cenerentola si sia originata presso l'etnia Han, perchè tutta la narrazione ruota intorno alla scarpetta”³⁷, e anche Lang, nella sua prefazione alla ricerca della Cox, lega la fiaba alla scarpa affermando che “*One thing is plain, a naked a shoeless race could not have invented Cinderella*”³⁸. Vi sono diversi studi che analizzano la scarpa nell'ambito della cultura popolare e letteraria della Cina. Nel saggio di Lu Rong viene

³⁶ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000, p.227

³⁷LU Yilu 鹿忆鹿, “Buneng fanshen de huomu jue, cong ershixiao dao Huiguninag gushizhong de huomu”不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao* 5, 2003, p. 10

³⁸Andrew LANG, introduzione a Marian ROALFE COX, *Cinderella; three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap o'Rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediaeval analogues, and notes*, London, the Folk-lore society, 1893, p.X

citata la teoria di Jung dell'inconscio collettivo che associa la scarpa ai genitali femminili, e la fiaba di Cenerentola come la ricerca del maschio della scarpa perfetta come simbolizzazione del desiderio della compagna adatta. Come elemento umano comune, questa teoria supporterebbe la teoria della poligenesi contro quella più accettata negli ultimi anni della diffusione dei motivi delle fiabe: sebbene venga riconosciuta come valida, infatti, questa teoria sarebbe riduttiva alla luce del significato che ha la scarpa nel mondo cinese³⁹. Nello studio di Zhang Zhongzai sul valore della scarpa femminile nel subconscio cinese ed europeo, egli afferma invece che è probabile che in tempi antichi questo modello di riconoscimento attraverso la calzatura fosse comune in tutto il mondo, in quanto la scarpa veniva a colmare la distanza tra il mondo maschile e quello femminile in tutte le società in cui la segregazione di quest'ultimo rendeva difficile i contatti; la scarpa delegava infatti l'identità in un mondo in cui il sesso era remoto, e i contatti tra i due generi sporadici, e rigidamente controllati⁴⁰: durante le contrattazioni matrimoniali, in epoca feudale, il sensale chiedeva alla futura sposa una scarpa come pegno da dare allo sposo; la scarpa quindi era legata sì alla femminilità (vediamo ad esempio il vocabolo 破鞋 *poxie*, ovvero “scarpa usata” che serve a tutt'oggi a designare una donna dissoluta) ma anche allo status. Secondo l'autore, infatti, il possesso della scarpa stessa era una prova di appartenenza ad un lignaggio, in quanto gli schiavi e i poveri nelle società antiche non possedevano calzari, mentre ufficiali, maestri confuciani e dame della nobiltà usavano scarpe preziose e decorate; in epoca Han nasce il concetto di 履历 *lǚlì*, letteralmente “esperienza della scarpa” per designare tutt'oggi il “curriculum vitae” di una persona; e durante l'impero dei Song vi era il costume di fornire il candidato agli esami imperiali di una lettera di raccomandazione che aveva il compito di scavalcare i canali ufficiali per superare le prove, e questa presentazione aveva il nome di 脚色 *jiaose* letteralmente “colore del piede” o 脚色状 *jiaosezhuang* “condizione del colore del piede”, e stava a simboleggiare lo status e le conoscenze che un candidato possedeva per favorire la propria promozione.

Due elementi distinti da considerare, quindi, ovvero femminilità e status, che si intrecciano e si separano nella tradizione culturale cinese e devono essere accuratamente vagliati al fine di non trarre conclusioni affrettate; e all'interno dei quali bisogna poi operare un'altra distinzione, ovvero quella tra scarpa e piede.

Come ha osservato Bettelheim, infatti, è vero che la piccolezza del piede è stata per anni un

³⁹LU Rong 陆蓉, “Nuren de xie he jiao de yi yi” 女人的鞋和脚的意义, (Il significato della scarpa e del piede femminile) in *Tongling Xueyuan Xuebao*, 1, 2007, p. 106

⁴⁰ZHANG Zhongzai 张中载, “Huiguniang”, na nuren de jiao he xie zuo wenzhan” “灰姑娘”, 拿女人的脚和鞋作文章 (“Cenerentola”, prendi il piede e la scarpa di una donna e scrivi un saggio), in *Waiguowenxue*, 5, 2003, p. 100

caratteristica quasi ossessiva all'interno della cultura cinese: l'usanza di fasciare i piedi femminili, considerata da Mao in poi un'usanza barbara, sessista e retrograda, di fatto ha resistito per circa un millennio prima di essere definitivamente bandita. Alcuni studiosi ascrivono la nascita di questo costume addirittura al periodo degli Stati Combattenti o a quello chiamato Primavera e Autunni⁴¹, sebbene più comunemente venga considerata un'usanza iniziata durante il periodo Tang, e più specificamente durante il regno di Li Yu, ultimo imperatore dei Tang meridionali, la cui bellissima concubina si fasciava i piedi con delle lunghe strisce di seta per danzare, diffusasi poi in epoca Song fino a diventare comunissima durante la dinastia Ming, periodo in cui non avere i piedi fasciati per una donna significava pregiudicarsi seriamente la possibilità di contrarre un matrimonio vantaggioso, e inoltre la rendeva socialmente oggetto di riprovazione sociale⁴². I riferimenti nella letteratura cinese a questo costume e alla bellezza dei piedi minuscoli sono infiniti, da Du Mu, passando per l'opera di Bai Juyi alla Pan Jinlian del *Jin Ping Mei*, attraversando quindi 700 anni di storia, ma è forse utile a questo proposito ricordare che anche Wen Tingyun, un famoso autore di *ci* della dinastia Tang, che viene associato nella sua produzione poetica a Duan Chengshi, cita questa usanza in alcuni dei suoi componimenti poetici. Che l'usanza, nel periodo della redazione di Ye Xian, fosse diffusa e riconosciuta oppure no, poco importa in questa sede, perchè dal testo è evidente che nella nostra fiaba non vi è riferimento ad essa: è vero che la scarpetta è detta essere 小者履减一寸 *xiaozhe lǚ jian yi cun*, più piccola di un pollice rispetto ai piedi delle abitanti del regno di Tuo Han, ma dobbiamo considerare che Ye Xian, come abbiamo visto, è una ragazza di campagna abituata a svolgere lavori come attingere l'acqua al pozzo e procurare legna da ardere, cosa impossibile per una donna che avesse i piedi fasciati. E, sorprendentemente, non vi è alcuna enfasi sul fatto che il piede sia così minuscolo, come ci si aspetterebbe in una fiaba cinese: “*Some Western scholars in the past have ventured wild guesses at the possible origins of the shoe motif, and tried to trace it to the Orient, citing Mideastern luxury in footwear, footbinding in China, etc. The shoe, however, is not always described as elaborately decorated, nor is its small size crucial in Chinese versions*”⁴³: secondo la traduzione di Jameson e Wiley, infatti, è come abbiamo detto “più piccola di un pollice di quella delle altre donne”⁴⁴, mentre Mair, addirittura, si spinge a tradurre con: “la

⁴¹ LU Rong 陆蓉, “Nuren de xie he jiao de yi yi” 女人的鞋和脚的意义, (Il significato della scarpa e del piede femminile) in *Tongling Xueyuan Xuebao*, 1, 2007, p. 96

⁴² Photeine DE BOURBOULIS, “The Bride-Show Custom and the Fairy-Story of Cinderella”, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 104

⁴³ Chieko IRIE MULHERN, “Analysis of Cinderella Motifs, Italian and Japanese”, *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, Vol. 44, No. 1, 1985, p. 9

⁴⁴ Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, *Folklore*, Vol. 58, No. 1 (Mar., 1947), p. 228

scarpa si rimpiccioliva quando un'altra donna provava ad indossarla”⁴⁵ suggerendo quindi che la magia della scarpetta consista nel calzare perfettamente solo alla sua proprietaria, piuttosto che nella sua ridotta dimensione. Sappiamo che storicamente la fasciatura dei piedi, e il conseguente rimpicciolimento degli stessi, sono pratiche legate maggiormente all'etnia Han, e più raramente rinvenute nel Sud del paese dove l'autore dice di aver raccolto questa fiaba⁴⁶. Inoltre, non dobbiamo dimenticare che Ye Xian e le altre versioni della Cenerentola in Cina si riferiscono a delle ragazze povere e di ceto sociale basso. Ye Xian incontra un re, ma in realtà questo è più un miracoloso incidente, mentre la ragazza si reca ad una festa che le tribù fanno al fine di permettere ai giovani di entrambi i sessi di conoscersi e di incontrare il loro partner; inoltre Ye Xian viene mandata dalla matrigna a svolgere dei lavori pesanti, a raccogliere legna ed ad attingere acqua, tutti lavori che sicuramente sarebbero risultati quasi impossibili ad una ragazza con i piedi fasciati. Dobbiamo considerare che “*Neither by birth nor by marriage are Chinese heroines aristocratic. When menial tasks involved physical labor such as farm work and carrying water (nothing so sedentary as tending fire as in Japanese variants) and the future husband by no means belongs to the leisure class, a girl with dainty feet would be no bargain as a bride*”⁴⁷. Qui in realtà, più che il piede e la sua dimensione, l'elemento fondamentale da considerare è la scarpetta.

La scarpa ha un valore specifico nella cultura cinese del Sud, sia per gli Han che per le minoranze, ed è quello a cui si è accennato sopra a proposito della ritualità nuziale. Liu Xiaochun elenca una serie di riti e tradizioni collegati al matrimonio e al corteggiamento in cui le calzature sono un elemento necessario: per esempio, durante la dinastia Jin, si era diffuso il rito del 同鞋 *tongxie*, ovvero “scarpe compagne” per il quale gli sposi promessi si scambiavano delle scarpe di canapa intrecciate per l'occasione; a Wuhu, nel passato, nel corredo di ogni figlia doveva esserci un paio di scarpe da indossare all'ingresso nella nuova casa; a Hefei, il giorno delle nozze, la sposa scambiava le scarpe con lo sposo; e nell'area di Jiangnan il matrimonio viene indicato anche come “踏夫鞋” *tafuxie*, ovvero “camminare nelle scarpe del marito”.

⁴⁵Victor MAIR, “The First Recorded Cinderella Story” In *Hawai'i Reader in Traditional Chinese Culture*. Ed. by Victor H. Mair, Nancy Steinhardt, and Paul R. Goldin. Honolulu: University of Hawai'i Press. p. 365

⁴⁶Dorothy KO, “The Emperor and His Women: Three Views of Footbinding, Ethnicity and Empire”, in *Life of the Imperial Court of Qing dynasty in China, Proceedings of Denver National Museum of Natural History*, Series 3, n 15, Denver Museum of Natural History Press, Denver, 1998, p. 41

⁴⁷Chieko IRIE MULHERN, “Analysis of Cinderella Motifs, Italian and Japanese”, *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, Vol. 44, No. 1, 1985, p. 10

Tutte queste tradizioni sono da mettere in relazione, come molti studiosi spiegano, con l'omofonia tra 鞋, scarpa, e 谐 che significa “armonia”; e anche con il fatto che l'antica parola per definire il piede, 足 *zu*, entra in composti come 足够 *zugou* che significa “abbastanza” e 满足 *manzu* “soddisfatto” che richiamano un'idea di contentezza e serenità⁴⁸.

Nondimeno, anche in aree non Han, in cui il cinese mandarino non è la lingua tradizionale, quindi, troviamo costumi nuziali legati alle calzature: tra gli altri, i Mulao del Guanxi, i Dong del Guizhou e gli Yao⁴⁹, segno che l'usanza non ha un collegamento univoco con la lingua.

Quello che unisce la scarpa, specialmente femminile, e il matrimonio, è probabilmente un dettaglio che si è perduto nel tempo, ma che risulta fondamentale per la comprensione dei costumi dell'epoca e per la genesi della fiaba trattata qui e del quale, stranamente, solo alcuni studiosi hanno parlato sebbene getti una luce interessante sul significato della scarpa nella nostra vicenda.

Il primo ad evidenziarlo è stato Ding Naidong, che spiega come “*In ancient China, girls often made their own shoes. Even high-born maidens did the embroidery themselves. Embroidered shoes were thus regarded as very intimate and dearly treasured, as they vore the personality traits of their owner and maker*”⁵⁰. L'autore cita questo elemento per spiegare la scarsa fortuna del modello di Cenerentola in Cina: il legame con una scarpa femminile e la sua proprietaria era così forte che una ragazza che perdesse le scarpe sarebbe certamente incorsa nel biasimo generale, e non sarebbe certo stata la protagonista positiva di una fiaba. In un certo senso anche Tangherlini, che tratta il modello di Cenerentola in Corea, è dello stesso avviso, ma espande il suo pensiero; notando che la maggior parte delle fiabe di questo modello contengono delle prove, che molto spesso sono legate alla dimostrazione delle proprie capacità e quindi del proprio valore come futura moglie nell'ambito della vita rurale, in un contesto di povertà estrema e di duro lavoro nei campi: in diverse versioni la ragazza deve filare grandi quantità di canapa, o separare le lenticchie buone da quelle guaste, o raccogliere della frutta o della legna; le pantofole confezionate a mano, che in Corea si chiamano *꼰신* *kkot sin*, sono “*delicately embroidered silk slippers. Often girls embroidered these themselves over a period of time in preparation for, and more likely, in expectation of their eventual marriage[...] as such, the kkot' shin are very visible*

⁴⁸LU Rong 陆蓉, “Nuren de xie he jiao de yi yi” 女人的鞋和脚的意义, (Il significato della scarpa e del piede femminile) in *Tongling Xueyuan Xuebao*, 1, 2007, p. 106

⁴⁹LIU Xiaochun 刘晓春, “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjiexing yiyi”, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义, (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali) in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997 p. 100

⁵⁰DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1974, p. 37

*and unique marking of the future and potential bride*⁵¹. Queste pantofole, insomma, hanno il valore sia di riconoscimento di status, ma anche quello di “prova a scopo nuziale”: cardatura, filatura e tessitura erano parte integrante dei lavori domestici in tutte le realtà rurali del mondo antico, e specie in una famiglia numerosa.

Perdendo la scarpa, essa potrebbe rischiare di perdere la sua attrattiva come moglie appetibile in quanto dimostrerebbe sventatezza ma, associando come abbiamo visto la scarpa alla sessualità femminile, denoterebbe anche una certa licenziosità in una donna, tanto che in diverse versioni coreane viene accusata dalla matrigna di passare le notti fuori con uomini diversi: tuttavia, paradossalmente, è proprio la scarpa che ritrovata dal potenziale marito, trasmette al futuro sposo molte informazioni, tra le quali l'abilità nel ricamo della protagonista, che la rendono appetibile per il matrimonio⁵². Accettando la traduzione di Mair, abbiamo visto che l'inizio del testo di Ye Xian ci informa sulla sua bravura nel tessere fili d'oro: potrebbe essere quindi possibile che con questo elemento importantissimo di riconoscimento Ye Xian vengano comunicati al principe la sua capacità e il suo gusto per il ricamo, apparendo ai suoi occhi una ragazza desiderabile per l'unione in matrimonio; Wiley dice che spesso, nel Sud della Cina, le ragazze erano scalze, ma in particolari cerimonie religiose e sociali indossavano scarpe create apposta per l'occasione, finemente cucite e lavorate da loro stesse, con la presenza anche di oro filato che era un elemento non così raro in una zona ricca di giacimenti⁵³. Leggiamo in Beauchamp, che sostiene che la fiaba sia stata generata presso l'etnia Zhuang:

“[...] the Guangxi prefecture was wealthy, with one gold mine being a “truly significant producer” “[...] alluvial gold, found in stream beds, was sifted under the control of Zhuang headmen. These facts would support Jameson’s word choice. But a woman’s skill lies in embroidery, not in the work of sluicing for gold that was done by “labor gangs.” Many sources about the Zhuang extol women’s embroidery, which is displayed on balls created by women to demonstrate their unique skill.^{54”}.

La scarpa quindi assume diversi ruoli: quello di riconoscimento di uno status innanzitutto, ma anche quello delle “prove nuziali”, assenti in questa versione, ma presenti in moltissime altre e importantissime perchè qualificano la protagonista per il matrimonio, che è l'ingresso in una

⁵¹ Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36 p.292

⁵² Timothy R. TANGHERLINI, *ibidem*

⁵³ Arthur WILEY, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, p.231

⁵⁴ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p. 460

nuova vita e un innalzamento di status, ma anche l'ingresso in un mondo di lavoro e fatica in cui una donna che deve misurarsi con il sostentamento della famiglia, per la quale deve saper cucire, filare, tessere e provvedere cibo ed acqua. *“The purpose of the shoe test in Chinese versions is, then, not to find a girl with the smallest foot but rather to identify the girl for whom the shoe has been made, or who made the shoe”*⁵⁵.

La scarpa può essere quindi indizio di origine in quest'area: ma non da collegare alla pratica della fasciatura dei piedi e della conseguente minuscola dimensione, bensì per il valore che ha nella storia cinese come pegno nuziale e oggetto funzionale al riconoscimento di abilità peculiari desiderabili in una moglie. Secondo lo schema della Rooth riportato nel primo capitolo di questo lavoro, la storia originaria dell'orfano nutrito dall'albero nato dalla tomba della madre, cioè il modello che abbiamo chiamato AI, si sviluppa in AII che narra come i frutti di questo albero possano essere colti solo dall'orfano e diventino prova nuziale, dando vita ad un'evoluzione ulteriore chiamata AB in cui questo modello si fonde con una fiaba che verte sul riconoscimento di un oggetto perduto e il cui ritrovamento conduce il possessore al matrimonio.

Anche in questo caso, quindi, possiamo ipotizzare che un modello straniero, probabilmente la nostra stessa storia egizia di Rodopis che ha come fulcro la perdita di un calzare bello, aggraziato e prezioso, giungendo in questi luoghi in tempi antichi trovasse terreno fertile per la maggior valenza semantica della scarpa, simbolo non solo di femminilità ma anche di virtù domestiche, indicando la conseguente desiderabilità in ambito nuziale della protagonista e formando la fiaba di Ye Xian.

Il ballo

L'ultimo elemento qui trattato è il ballo, pur essendo cronologicamente e logicamente anteriore al ritrovamento della scarpetta. Il perchè di questa scelta è evidente: nella favola di Ye Xian, come fa notare Jameson,

*“Sheh Hsien's visit to the cave festival is recounted with much less precision than her other adventures[...]. She did not marry a man she met at the cave festival [...] but rather another person she had never seen. [...]. There seems to be no particular need to introduce the cave festival at all [...]. Again the suggestion intrudes itself that the compiler of this variant was not entirely independent of the other versions we also know in which a festival, a flight, and the loss of a shoe are essential episodes.”*⁵⁶.

⁵⁵Chieko IRIE MULHERN, “Analysis of Cinderella Motifs, Italian and Japanese”, *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, Vol. 44, No. 1, 1985, p. 10

⁵⁶R.D. JAMESON, “Cinderella in China”, in *Cinderella a Casebook*, The University of Wisconsin Press, 1982, pag 79

Come spiegato nel secondo capitolo, il “ballo delle caverne” viene ampiamente trattato da diversi comparatisti come “ballo delle tribù”. Alcuni mettono in relazione Ye Xian e Cenrentola, spiegando come il ballo indetto da un principe allo scopo di trovare una moglie fosse un costume effettivamente praticato nella Cina antica.

In realtà, abbiamo testimonianze scritte che dicono che per esempio Li Shimin, meglio conosciuto con il nome di Taizong, il secondo imperatore della dinastia Tang, al fine di scegliere una concubina, promulgò un editto nel quale le fanciulle più belle del paese dovevano recarsi al palazzo imperiale⁵⁷. Allo stesso costume si riferisce Juan Gonzales de Mendoza, un Agostiniano inviato in Cina da Felipe II alla fine del XVI secolo, il quale narra che

“In old time, when that the kinges would marrie one of his children of kingsfolks, he did make in his pallace a great and solemne banquet, to the which he did inuite all the principalles lords of his court, commanding to bring with them their sonnes and daughters, ho did accomplish the same, striuing who should apparel their children most richest and most gallantest [...] and there he doth chuse his wife according to this owne will or desire, and where he liketh best”.⁵⁸

Photeine De Bourboulis mette questa testimonianza in relazione a un costume bizantino, narrato nella *Vita Philareti*, secondo il quale l'imperatore Costantino VI, che doveva trovare moglie, inviò dei commissari a valutare le varie candidate, di cui non esaminavano solo la statura e la bellezza del viso, ma anche i piedi e le calzature⁵⁹.

Questi spunti sono certamente interessanti, ma troppo datati alla luce dei nuovi studi antropologici e sociali: il festival delle tribù non è un convegno indetto da un principe per trovare una moglie, ovvero un evento episodico ed eccezionale; ma si riferisce ad un'usanza i cui residui culturali tuttora persistono.

La differenza principale tra questa festa e il ballo in cui la Cenerentola europea, nelle versioni di Basile, Perrault, e dei fratelli Grimm incontra il principe, viene generalmente intesa come il diverso carattere sociale di queste due tipologie di incontri: “ Il ballo a cui partecipa Ye Xian è la descrizione di un costume diffuso presso le minoranze di alcune aree del Sud-ovest , presso le quali esiste il fenomeno culturale del giorno di festa a scopo nuziale, finalizzato a favorire

⁵⁷YANG Yan 杨艳, “Jianlun Zhongguo Huiguninag xing gushi de qiyuan, chuanbo yu fazhan”, 简论中国“灰姑娘”型故事的起源、传播与发展, (Breve discussione sull'origine, diffusione e sviluppo della tipologia della storia di Cenerentola), in *Huahai gongxue xue bao.*, 9, 1 ,2011, p. 31

⁵⁸Juan Gonzales DE MENDOZA, *The history of the great and mighty kingdom of China and the situation thereof* , translated by Robert Parke, Hakluyt Society , London, 1853, pag 65 e 66

⁵⁹Photeine DE BOURBOULIS, “The bride-show custom and the Fairy-Story of Cinderella”, in Alan Dundes, *Cinderella a Case-book*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1982, p. 106

l'incontro di giovani donne e uomini a scopo di matrimonio. Il festival delle grotte è quindi una celebrazione per favorire le unioni, e appartiene a tutta la classe lavoratrice(全体劳动人民 *quanti laodong renmin*), quindi non vi siano al suo interno divisioni sociali, la partecipazione non è riservata alle classi superiori e non viene creata a uso esclusivo e speciale di un solo uomo⁶⁰". Dello stesso avviso anche Hu Mei, secondo cui il festival delle grotte e il ballo di Cenerentola “riflettono i due differenti modelli socio-culturali delle aree qui considerate [...], mentre il festival delle grotte si rivela come il fenomeno, tuttora esistente presso le minoranze del Sud del nostro paese, di giorni di festa a scopo matrimoniale [...] il ballo a cui la matrigna di Cenerentola le impedisce di andare non è una festa alla quale potrebbe partecipare qualsiasi persona⁶¹”; egli distingue quindi perfettamente i due mondi, il primo, quello di Ye Xian, rurale e legato ad una società tribale, il secondo, quello della Cenerentola europea in epoca moderna, in cui il ballo viene indetto da un principe e mantiene quindi un carattere elitario ed esclusivo ed è occasione di ascesa sociale.

Liu Xiaochun si spinge a legare questo raduno delle grotte ad una celebrazione di tipo orgiastico: “Gli etnologi affermano che in tutte le società e classi sociali e in tutte le fasi storiche, in una popolazione vi è un momento, un periodo o una festività in cui i condizionamenti cadono e vi è una libertà sessuale e di unione senza freni. In molte popolazioni, questo tipo di festa incestuosa e dissoluta viene perpetrata fino all'arrivo dell'esogamia⁶².”. Egli afferma che questo carattere di incontro sovratribale per favore l'incontro tra partners è l'origine di tutte le feste a carattere nuziale che tuttora vengono celebrate soprattutto presso le minoranze: a questo proposito vengono citate l'usanza Zhuang, nel Guanxi, di scegliere la sposa il tre di Marzo; la festa della Luna dei Miao, quella del “Re della terra” dei Dong, la “Fiera del ballo” dei Puyi, la festa dei fiori degli Yi, quella della “Discesa” degli Hulao, la gara delle canzoni degli Yao, ecc. Mentre molti studiosi enfatizzano la differenza dei caratteri del ballo, in un caso elitario ed eccezionale, nell'altro evento regolare e legato alla società tribale, quasi nessuno sembra affrontare l'evidente aporia narrativa spiegata all'inizio di questo paragrafo, ovvero che Ye Xian si abbiglia splendidamente per andare al ballo grazie ai doni della lisca di pesce, indossando un

⁶⁰ LI Qizhen 黎琪珍 LI Zhehong, 李志红, “Cong 'Huiguniang' yuan xing you Zhong Xifang wenhua neihan de chayi—yi 'Huiguniang' yu 'Yexian' wei li” 从“灰姑娘”原型看中西方文化内涵的差异—以《灰姑娘》与《叶限》为例, (in *Dazhong Wenyi*, 6, 2009, p. 114.

⁶¹HU Mei 胡梅, “Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu” 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, Vol 3, 3, 2003, p. 75

⁶² LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multietnica), in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 34

mantello iridescente, probabilmente fatto di piume di martin pescatore, e calzando delle scarpe intessute d'oro, per partecipare ad una celebrazione della quale tuttavia non viene narrato nulla, se non che la protagonista viene riconosciuta dalla sorellastra e dalla matrigna, e perde la scarpa. Visto che il carattere della festa delle grotte probabilmente non era affatto esclusivo, Ye Xian non sarebbe stata esclusa se non avesse avuto gli abiti appropriati; semplicemente, vi sarebbero due tipi di svantaggio: verrebbe scoperta, e quindi sarebbe colpevole di disobbedienza, un atteggiamento non “filiale” verso la matrigna; e fallirebbe nello scopo precipuo della partecipazione al raduno, ovvero l'essere vista, notata e riconosciuta per le sue virtù domestiche tramite la bellezza degli ornamenti, dei vestiti e specialmente delle scarpe.

Alcuni autori spiegano il fatto che Ye Xian non conosca il proprio partner al ballo, bensì venga riconosciuta tramite una scarpa perduta, come un riferimento al costume dei matrimoni combinati, in uso in moltissime civiltà (purtroppo anche moderne): l'innamoramento avviene quindi non per conoscenza diretta, ma tramite un pegno che sostituisce l'oggetto del sentimento, e il ballo diventa funzionale al ritrovamento dell'oggetto. “Anche se Ye Xian non vi incontra il re di Tuohan, il ballo l'aiuta comunque a compiere il suo destino”⁶³.

Nondimeno, la contraddizione resta, anche perché la scarpa non viene rinvenuta dal futuro sposo, bensì raccolta da un uomo della tribù che la vende a un re di un altro paese.

Bourboulis è l'unica che tenta di spiegare in modo logico questa incoerenza testuale ipotizzando un *hysteron proteron* nella narrazione, ovvero ipotizzando che il vero fulcro della storia sia la prova della scarpa (che l'autrice mette in relazione con un costume bizantino), che però finisce per trovarsi cronologicamente dopo il ballo, che invece dovrebbe essere l'occasione di questa prova. L'autrice, in realtà, cerca di dare coerenza a un testo che non la possiede; come abbiamo visto, ella spiega anche la presenza dell'albero come plausibile, senza immaginare interpolazioni; e nello stesso modo cerca di spiegare perché il re di Tuohan faccia ispezionare tutte le case di un altro paese come una “*silly feature*” e “*the consequence of a previous confusion of motifs*”⁶⁴.

A mio avviso, invece, anche qui ci troviamo di fronte ad una evidente interpolazione dovuta ad alcuni problemi di fusione tra due storie: in una, Ye Xian si prepara ad andare al ballo in cui dovrebbe conoscere un possibile partner, vi si reca contrariamente ai desideri dalla matrigna, conosce il futuro sposo, ma viene riconosciuta dalla sorellastra, e allora fugge perdendo la scarpa; il suo innamorato la raccoglie e la riconosce appartenente senza dubbio ad una ragazza

⁶³HU Mei 胡梅, “Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu” 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, Vol 3, 3, 2003, p. 75

⁶⁴Photeine DE BOURBOULIS, “The bride-show custom and the Fairy-Story of Cinderella”, in Alan Dundes, *Cinderella a Case-book*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1982, p. 103

operosa e di buon gusto e comincia a cercarla di casa in casa. Questo doveva essere originariamente l'incidente che caratterizza la fiaba in una delle sue versioni, probabilmente quella delle minoranze del Sud e quindi non molto influenzata dal confucianesimo; sappiamo infatti che presso le minoranze non Han, nei tempi antichi, vi era una maggior libertà; per esempio, presso gli Zhuang: “*Zhuang women of the Tang Dynasty had exceptionally high status and freedom of movement [...]Zhuang women had higher status than Han-Chinese women of the same period [...].Zhuang were not constrained by arranged marriages and dowries as Han Chinese women were; they mingled with men, especially on festival days, where they formed and signaled their preferences in a number of ways*”⁶⁵. Probabilmente quindi la partecipazione femminile alla formazione della coppia era più attiva rispetto alla società Han; pensiamo ad esempio alla Cenerentola coreana, di qualche secolo più tarda e sicuramente molto influenzata dal confucianesimo, in cui viene narrato che l'eroina perde la scarpa per fuggire dal clamore sollevato dall'arrivo nel villaggio di un personaggio importante, un letterato *Yangban* che sarà il suo futuro sposo: e questa fuga e ricerca di anonimità, in linea con la modestia e l'umiltà della ragazza, sono tutte doti di una perfetta moglie secondo la morale confuciana⁶⁶.

Alla luce di quanto detto sinora, quindi, Ye Xian appare come una storia che proviene plausibilmente dal Sud della Cina, dove Duan Chengshi dice di averla raccolta, ma con alcuni elementi fondamentali non perfettamente ascrivibili a quella che conosciamo come cultura cinese, oppure solo parzialmente; la matrigna, pur così presente nella letteratura cinese, normalmente tormenta un figliastro, perchè di una figliastra si sarebbe potuta liberare facilmente; un animale aiutante, il pesce, che è plausibile in un'area ricca di acqua, che cessa di essere la reincarnazione della madre come in altre versioni, o almeno non lo è esplicitamente, ma che è coadiuvato anche da un albero, seppur incidentalmente, e da una non precisata persona che scende dal cielo; una scarpetta preziosa e particolarissima, non per la dimensione minuscola del piede che la calza, quanto per la sua fattura splendida; e un ballo a cui l'eroina partecipa che ha carattere di incontro a scopo matrimoniale, ma nel quale lei non incontra il marito.

Nel prossimo capitolo vengono affrontate brevemente le diverse ipotesi di provenienza di questa fiaba e, in base a quanto visto fino a questo punto, ne viene data una possibile teoria sull'origine.

⁶⁵ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 p 460

⁶⁶Timothy R. TANGHERLINI, “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 292

Capitolo 4: Il modello della Cenerentola in Cina e ipotesi di origine e diffusione

Se molti studiosi si sono applicati allo studio della fiaba da un punto di vista comparatistico, analizzando le differenze di stile, di contenuto e di messaggio da un punto di vista antropologico, sociologico e psicologico tra le diverse versioni, pochi hanno in realtà affrontato il tema, sicuramente più spinoso, dell'origine di questa fiaba. Riuscire a risalire alla fonte di un racconto tramandato per secoli in forma orale è sicuramente un'impresa estremamente ardua e spesso azzardata, e richiede conoscenze molteplici, e molteplici campi di indagine differenti. In assenza di precisi riferimenti è infatti necessario ricorrere all'antropologia, all'etnologia, alla sociologia e alla linguistica comparata anche solo per abbozzare un plausibile percorso di formazione di un mito, di una leggenda, o di una fiaba,

Nel nostro caso, l'universalità peculiare e praticamente unica del modello “Cenerentola” ha spesso disorientato gli autori, invece di aiutarli a tracciare la storia della sua genesi, perchè la maggior parte delle fiabe è di redazione più recente, o ha un carattere univocamente identificabile: Biancaneve e Cappuccetto Rosso sono indubabilmente di origine europea, mentre “Il genio del tuono” e “Il palazzo del principe Drago” contengono elementi troppo specifici della cultura cinese per lasciare adito a qualunque dubbio.

La storia di Cenerentola, invece, ha goduto di una simpatia popolare e di un potere d'immedesimazione tale da essere presente, con le dovute differenze, in quasi tutte le culture; ne abbiamo persino versioni dei Nativi Americani, Inuit e africane¹.

Come sappiamo, è generalmente ritenuto che, dal momento che il riconoscimento e il cambio di status della protagonista e l'epilogo della vicenda sono legati a una scarpetta femminile, la Cina sia stata la probabile culla di questa tipologia di fiaba. Oltre a Bruno Bettelheim citato in precedenza, altri autori sono di questa opinione, tra cui Yang Xianyi, il celebre traduttore in lingua inglese del classico 红楼梦 *Hongloumeng*, o *Il Sogno della Camera Rossa*, che afferma in un articolo che la prima versione di Cenerentola apparsa in tutto il mondo è quella cinese, generatasi oralmente prima dei Qin e degli Han e poi trascritta da Duan Chengshi nella

¹ A questo proposito vedi Michelle STEWART, “How Can This Be Cinderella if There is No Glass Slipper? Native American Fairy Tales.” in *Studies in American Indian Literatures* 12.1, University of Nebraska Press (2000) pp. 3-19; e William BASCOM, “Cinderella in Africa” in *Journal of the Folklore Institute* 9.1 Indiana University Press, 1972, pp. 54-70

Miscellanea di Youyang².

Coloro che legano questa fiaba alla Cina, all'usanza della fasciatura dei piedi, e di conseguenza al mondo Han, sono stati sconfessati dal pregevole di Ding Naidong *The Cinderella Cycle in China and Indo-China* del 1974, che abbiamo visto già nel primo capitolo, ma che ora viene discusso particolarmente nelle sue conclusioni.

Possiamo dire che l'autore sia stato il precursore di tutti gli studi comparati della nostra fiaba: egli analizza diverse versioni raccolte da diversi autori attraverso i secoli, per la precisione ventun versioni nell'area coperta dall'attuale Cina, delle quali la prima e più antica è la nostra Ye Xian qui trattata, e nove in area indocinese, Vietnam e Cambogia.

Prima ancora di procedere all'analisi delle singole versioni, l'autore precisa che trovare elementi Han in tutte le varianti, anche in quelle che sicuramente o presumibilmente sono pervenute attraverso la trasmissione orale presso una diversa etnia o minoranza, non è una prova di derivazione Han, in quanto “*the division of nationalities in China is arbitrary, as many of the non-Han and Han tribes are derived from a common origin*”³. Per questo motivo è plausibile ritenere che l'etnia Han, salita al potere e sviluppatasi al Nord in forma più coerente e sofisticata, incontrando le culture delle altre etnie abbia esercitato una forte influenza su queste ultime.

Anche nella nostra storia troviamo degli elementi Han che sembrano provare questa teoria: per cominciare, nella nostra fiaba l'eroina è la sorella maggiore ed è la figlia di primo letto del padre, elemento determinante per la morale confuciana e molto più comune in area cinese che indoeuropea; il pesce aiutante di Ye Xian ricorda, sempre secondo l'autore, la carpa rossa che cresce diventando un dragone presente nel folclore cinese; i maltrattamenti della matrigna e l'obbedienza della protagonista ricordano, come abbiamo visto nel capitolo precedente, i racconti presenti nel 二十四孝 *Ershisixiao*; e la figura con abiti rozzi e capelli scarmigliati, come abbiamo visto, viene messa in relazione con uno *shan shen*, uno spirito della montagna, e la scarpetta leggera con i doni nuziali.

Analizzando molte altre versioni egli registra come, con il passare dei secoli, e conseguentemente con la progressiva sinizzazione, alcuni elementi cambino drasticamente: l'aiutante in tutte le altre versioni diventa una mucca o un uccello, animali benefici più comuni nel mondo cinese rispetto ad un pesce, e l'identificazione di questi con la madre morta cessa completamente, tanto che in alcuni testi la madre appare in sogno all'eroina per aiutarla;

² LI Qizhen, 黎琪珍, LI Zhehong, 李志红, “Cong 'Huiguniang' yuan xing you Zhong Xifang wenhua neihan de chayi—yi 'Huiguniang' yu 'Yexian' wei li” 从“灰姑娘”原型看中西方文化内涵的差异——以《灰姑娘》与《叶限》为例, in *Dazhong Wenyi*, 6, 2009, p. 114

³ DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1974, p. 9

compaiono delle prove affidate alla protagonista dalla matrigna; le scarpe, paradossalmente, vengono a perdere via via di importanza; il luogo d' incontro non è più la festa tribale, ma una festa religiosa, o un matrimonio, ovvero le uniche occasioni sociali a cui una ragazza di campagna poteva partecipare; e il re scompare per lasciare posto a un uomo benestante, normalmente un 秀才 *xiuca*, ovvero un letterato, esemplificando l'allontanamento dalla scena sociale delle figure legate alla casa reale cinese, diventate con il passare del tempo sempre più remote, rendendo un qualsiasi contatto un evento inusitato e miracoloso. All'interno di queste ventuno versioni, quindi, si possono riconoscere due tipi fondamentali, che l'autore definisce con “Tradizione antica”, e “Tradizione moderna”. La prima è rappresentata in primo luogo dalla nostra Ye Xian, originatasi in territorio Yue o Vitnamita, e diffusasi poi con delle varianti dal Guizhou allo Yunnan e al Sichuan, che contiene moltissimi elementi ascrivibili al modello AT510A, ovvero un'eroina maltratta dalla matrigna (più raramente dalla madre), che partecipa di nascosto ad un ballo o ad un'occasione sociale cui le era stato proibito partecipare; conosce il suo futuro marito ma poi fugge, e viene ritrovata da costui tramite una scarpa che perde nella fretta di andarsene per paura di essere riconosciuta dalla matrigna e dalla sorellastra, o dalle sorellastre; sono in genere degli animali o lo spirito della madre morta, o un albero nato dalla sua tomba, a fornire gli abiti e la scarpa attraverso cui l'eroina viene riconosciuta.

La “Tradizione moderna”, richiama il modello AT511, ovvero quello incontrato nel primo capitolo e descritto come “Un-occhio, Due-occhi, Tre-occhi”, imperniata maggiormente sulla rivalità tra sorelle, che solitamente sono due; una brutta, o persino mostruosa, cattiva e pigra, mentre la protagonista è bellissima quanto ubbidiente, “filiale” e solerte; ella viene aiutata da un animale, ma la sorellastra che la spia si accorge di questo e l'animale viene ucciso; dalle viscere nasce un albero magico sul quale solo la protagonista si può arrampicare; vi sono delle prove da superare, che la sorella brutta ovviamente non riesce a compiere; vi è spesso l'uccisione della protagonista da parte della sorellastra che a lei si sostituisce; ella però torna sotto forma di fiore, di animale o di donna anziana, per essere infine riconosciuta e riscattata dal protagonista maschile, con il quale vive per sempre, mentre la sorellastra cattiva incontra solitamente una morte orribile, spesso nel futile tentativo di diventare più bella: si fa tagliare a pezzi, si lava il viso con acqua bollente, ecc.

Secondo l'autore, questa seconda tipologia è più moderna, ovvero non ha più di cinque o seicento anni, ed ha alcune caratteristiche ascrivibili al mondo Han; infatti, come abbiamo visto, si assiste ad un “*lowering in the level of excitement to agree with Chinese way of life*”⁴: il futuro sposo qui appartiene comunque a una classe sociale più elevata della protagonista, ma non al ceto nobile;

⁴ DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki, 1974, p. 33

solitamente è un uomo benestante o un letterato, come abbiamo visto; l'incontro avviene in un'occasione più ordinaria; e le prove riflettono spesso i lavori domestici che una ragazza di campagna doveva svolgere.

L'autore non lo menziona, ma alla “Tradizione Moderna” appartiene anche la Cenerentola Coreana esaminata da Tangherlini, la quale riflette perfettamente, secondo questo studioso, la morale confuciana e soprattutto l'accento posto sulla virtù filiale; sebbene egli non attribuisca l'importanza della pietà filiale in Corea esclusivamente all'insegnamento confuciano⁵, nondimeno le sue conclusioni sono valide per molti versi anche per gli aspetti peculiari della cultura cinese; anche la protagonista della “Tradizione Moderna” infatti è un'eroina sia confuciana che buddhista, in quanto sopporta che il suo ruolo di figlia carnale del padre venga usurpato per compiacere quest'ultimo, compie le prove impostele con pazienza e obbedienza., si dimostra all'altezza del proprio destino di moglie capace e devota, e viene quindi aiutata da creature che cercano di riportare all'equilibrio la situazione di disarmonia creato dalla sorellastra; si reincarna, dopo la morte, in un fiore o in un ramo di bambù, simboli della tradizione buddhista di purezza e di forza, ma anche di flessibilità e di adattamento; e trova la felicità coniugale senza rimproverare nulla al marito⁶.

Possiamo dunque considerare la “Tradizione Moderna” come un'espressione perfettamente compatibile con la civiltà tradizionale cinese. Discorso radicalmente diverso, invece, per la “Tradizione Antica”, della quale l'autore spiega dettagliatamente il mancato successo in Cina; abbiamo già incontrato queste valutazioni nei precedenti capitoli, ma è il caso di richiamarle all'attenzione.

Per prima cosa, mentre la matrigna è una figura molto presente nella cultura cinese, non altrettanto lo sono i patimenti di una figliastra; vi sono diverse storie con questo tema, alcune anche riviste e reinterpretate anche in tempi recenti⁷, ma il protagonista è sempre un maschio, reale rivale nell'eredità dei figli carnali di una matrigna ma contemporaneamente aiuto necessario, e quindi non allontanabile, nel contesto della società cinese agricola.

Il secondo elemento che si discosta dalla cultura Han (anche se, come abbiamo visto, è stato usato nel passato come dimostrazione di un'ipotetica origine cinese) è il fatto che la madre si reincarni in un animale in quanto, secondo il messaggio karmico della reincarnazione, una

⁵ Timothy R. TANGHERLINI, Timothy R. , “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 288

⁶ Timothy R. TANGHERLINI, Timothy R. , “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, p. 289 e seguenti.

⁷ DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki, 1974, p. 35

persona morta tornerebbe sulla terra come animale solo a causa di peccati compiuti durante la sua precedente vita umana, o per un debito di gratitudine non ripagato, che viene scontato nella sua forma animale (elemento che peraltro ritroviamo in altre fiabe e altre culture, per esempio in un racconto tratto da *Le mille e una notte*, in cui un uomo ricco e avaro viene trasformato in un asino e costretto a girare la macina di un mulino per sfamare i poveri⁸). Sarebbe quindi estremamente disturbante, nel mondo cinese fortemente influenzato dal Buddhismo, che la madre dell'eroina tornasse sotto forma di animale, sia anche esso utile e fondamentale alla cultura di riferimento, come il pesce della nostra fiaba o la mucca presente in altre versioni trattate dall'autore: “*A Chinese girl should therefore be profoundly disturbed to learn that her mother has assumed such a humble form, even though with the purpose of helping herself*”.

Il terzo punto parte da un concetto condiviso, ma l'autore ne trae un'opposta conclusione; mette infatti in stretta relazione la scarpa con l'identità e lo status della protagonista, in quanto spesso le ragazze cinesi cucivano le proprie calzature per mostrare la loro abilità nel ricamo; egli ricorda infatti come dare la propria scarpa ad un uomo, per una fanciulla equivaleva a promettersi a lui, vista anche l'omofonia tra la parola scarpa 鞋 *xie*, e il carattere 谐 *xie* che significa “armonia”, “successo” o anche “intimità”. Perdere un oggetto tanto distintivo e personale quindi, elemento necessario allo svolgimento della fiaba della tipologia AT510 A, poteva portare alla rovina una ragazza, come viene ricordato anche in alcune storie posteriori¹⁰, se la scarpa fosse finita nelle mani sbagliate, e sicuramente sarebbe stato un fatto giudicato con grande disappunto.

Un ultimo fattore da considerare è la grande distanza che separava il popolo dalla famiglia regnante e in generale dal ceto nobile; una favola come *Ye Xian*, quindi, in cui una ragazza di umili origini (anche ammettendo che, plausibilmente, il padre fosse un capotribù) che finisce per diventare la prima moglie di un re doveva incontrare davvero poco successo in Cina.

Tutti queste dimostrazioni sono valide e seguono una logica inattaccabile; nondimeno, quando l'autore passa a spiegare per quale motivo la fiaba sia stata generata presso la cultura Yue, ci troviamo di fronte ad argomenti questionabili.

Secondo lui, infatti, il motivo della *Rodopis* di Strabone, ovvero l'uccello che ruba la scarpa attraverso la quale la ragazza viene riconosciuta, era probabilmente noto anche presso le etnie del Sud della Cina, anche se all'uccello si viene a sostituire una persona che la ritrova; questo

⁸ LIU Xiaochun, 刘晓春, “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shijixing yiyi”, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义 (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997, p. 103

⁹ DING Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1974, p. 37

¹⁰ *Ibidem*.

argomento tuttavia non è supportato da alcuna fiaba, ed inoltre viene localizzato in un tempo in cui i Miao dello Yunnan vivevano insieme ai Cham e agli Khmer, circostanza di cui non esistono delle prove archeologiche; il secondo motivo è che la fiaba di Ye Xian veniva collegata ad un fatto realmente accaduto in Vietnam nel IV secolo A.C., e creduta vera fino all'inizio del XX secolo; egli usa come argomento il fatto che le fiabe spesso sono generate, almeno in Cina, da leggende locali¹¹. Tuttavia nei capitoli precedenti abbiamo visto come i redattori di fiabe, almeno fino al periodo Tang, cercassero di apparire come registratori di fatti a sfondo storico, visto il pregiudizio di futilità che circondava la narrativa per intrattenimento; quello che l'autore usa come prova convincente, in realtà non è molto sostenibile da un punto di vista letterario, in quanto i riferimenti a luoghi e fatti concreti in Ye Xian sono fumosi e non comprensibili, e la parte legata all'uccisione, alla localizzazione della tomba della matrigna e della sorellastra e al culto ad esse tributato, come già ipotizzato dai primi studiosi di questa fiaba, ovvero Jameson e Wiley, sembra stata aggiunta in seguito. Partendo dal presupposto che Ye Xian sia una versione completa ed articolata di per sé, egli rifiuta l'idea della Rooth della provenienza di questa fiaba dal Medio Oriente e dall'India, dicendo che una versione frammentaria non può essere l'origine di una completa, come quella di Ye Xian; ed esclude qualsiasi legame tra le versioni cinesi e quelle giapponesi, ipotizzata invece da Ikeda Hiroko nel suo *A type and motif index of Japanese folk-literature* pubblicato qualche anno prima.

Lo studio di Ding Naidong ha quindi un grande valore dal punto di vista epistemologico, ma manca di un campione abbastanza ampio di dati e soprattutto non si concentra sulle variazioni dei motivi minori legate al contatto con aree e culture diverse¹², e sembra non approfondire ciò che Jameson aveva individuato già nel 1932 con la pubblicazione del suo “Cinderella in China”, ovvero che la fiaba mostra evidenti segni di interpolazione e di sovrapposizione di versioni differenti.

Questo aspetto composito e disomogeneo sembra invece non sfuggire a Liu Xiaochun, un altro importantissimo autore di studi su questa fiaba.

Dichiarando di partire dalla ricerca di Ding, unita a quella di Zhong Jinwen¹³, Liu pubblica due saggi nella seconda metà degli anni novanta, nei quali affronta l'esame comparativo di ben settantadue versioni diffuse presso ventuno diverse etnie. I suoi studi, vent'anni dopo quelli di

¹¹ Ding Nai Dong, *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1974, p. 39

¹² LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenzue yanjiu*, 3, 1995, p. 29

¹³ ZHONG Jinwen 钟敬文, “Zhong-Ri Minjian gushi bijiao fanshuo” 中日民间故事比较泛说 (Trattazione comparata delle storie popolari Cinesi e Giapponesi), in *Minjian Wenxue luntan*, 3, 1994

Ding Naidong, si avvalgono del metodo di analisi storico-geografico per esaminare i motivi fondamentali della storia, e dell'antropologia culturale per trovare connotazioni e corrispondenze all'interno di aree culturali differenti, con particolare attenzione alle versioni diffuse nelle zone periferiche.

Partendo quindi da Ye Xian, che l'autore considera “il modello paradigmatico di questo tipo di storia ¹⁴” e anche la più antica versione, egli raccoglie diverse varianti in aree anche molto distanti del territorio cinese, che poi divide in più tipologie.

Al fine di avere un'immediata visione della sua categorizzazione, mostro qui uno schema, spiegandone più avanti i modelli.

1. Modello tibetano

2. Modello del Sud

- Modello del Sud basico
- Modello del Sud sviluppato

3. Modello del Nord-Est

- Variazione del modello del Sud
- Contrapposizione tra buono e cattivo
- La ragazza senza mani

4. Modello del Nord-Ovest

- Forma dell'aiuto reciproco soprannaturale
- La sorella facile da sposare
- Forma della trasformazione magica

Egli individua innanzitutto quella che chiama “modello Tibetano”, caratterizzato dalle vessazioni di una matrigna nei confronti di due fratelli che, su istigazione di lei, vengono scacciati dal padre, e devono affrontare prove durissime, tra cui la prigionia da parte di un demone; in questa versione è presente anche l'agnizione tramite un oggetto particolare che funge da pegno.

Il secondo, grande modello è quello dell'area del Sud, a sua volta diviso in modello basico e

¹⁴ LIU Xiaochun, 刘晓春, “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjixing yiyi”, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义 (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997, p. 97

sviluppato, corrispondenti approssimativamente a quelle definite da Ding come “Tradizione Antica” e “Tradizione Moderna”.

La più rappresentativa del modello del Sud basico è proprio Ye Xian, che corrisponde come abbiamo visto quasi completamente al tipo AT 510A e ha pochissime differenze nelle varie versioni, e ha come caratteristica principale la figura della madre che viene investita di poteri soprannaturali, che aumentano man mano che la fiaba si sposta verso Nord; il modello sviluppato invece, analizzato in ben ventun versioni, tra cui quella citata da Ding Naidong come 433D, ovvero “il marito serpente”, e mostra una complessità di tematiche, esattamente come la “Tradizione moderna” di Ding Naidong; tra i motivi presenti troviamo l'assassinio della protagonista ad opera della sorellastra; la sua reincarnazione in un uccello, una pianta o un oggetto; l'eliminazione cruenta di un malvagio, o di una demone; e la riunione coniugale finale. Questo modello è molto differenziato al suo interno, forse anche a causa della vasta area di diffusione: possiamo trovarlo infatti nel Guangdong, nel Guangxi, nello Yunnan, nel Guizhou, fino al Sichuan e al Tibet. In questa versione, oltre all'aiuto fornito dall'animale, reincarnazione più o meno esplicita della madre, troviamo anche la rivalità tra sorelle biologiche, specie in alcune versioni registrate presso l'etnia Miao.

La terza grande categoria è quella del modello del Nord e delle regioni orientali, che invece tende alla semplificazione, e al suo interno viene ulteriormente suddiviso.

La prima che incontriamo è la variazione del modello del Sud, molto simile alla storia coreana già citata di Kongjwi e Patjwi, in cui alcuni uccelli la aiutano nelle prove da sbrigare e la mucca le fornisce i vestiti magici; vi sono le prove, e il riconoscimento tramite la scarpa.

Il secondo modello del Nord si può riassumere come “Contrapposizione tra buono e cattivo”; l'elemento fantastico è più ridotto, e attraverso gli aiuti alla protagonista si arriva ad una punizione dei malvagi della vicenda. Una storia paradigmatica di questo modello si chiama “Polvere d'oro e Polvere di Giada” 金粉和玉粉 *Jinfen he Yufen*, in cui la protagonista aiuta una tigre in difficoltà e per questo riceve grandissime ricchezze, ma quando la sorellastra malvagia e la matrigna provano ad imitarla vengono punite e muoiono. Secondo l'autore questo modello è presumibilmente più tardo perchè legato alla diffusione del Buddhismo e dei suoi concetti di retribuzione e punizione.

L'ultimo modello del Nord è quello de “La ragazza senza mani”, diffuso nel Nord-Est, in Hebei e Shandong, e parla di una ragazza sfortunata che incontra un letterato e tra i due nasce l'amore; in alcune versioni le mani, o le braccia, ris crescono quando vengono immerse nell'acqua sacra di un fiume, o di una polla presso cui medita un monaco buddhista, o in altro luogo sacro. Questo modello di fiaba è circoscritto solo a questa area e risente probabilmente dei contatti con Giappone e Corea.

L'ultima grande area trattata è il Nord-Ovest, regione il cui intenso scambio culturale con il Nord-Est produce versioni famose e tuttora presenti nell'immaginario cinese.

La prima può essere definita come “Aiuto reciproco soprannaturale”, ed è esemplificata ne “La ragazza che ha perso la madre” nella versione tatara, o “La sorella maggiore” secondo la versione uigura: la ragazza viene ospitata da un'anziana maga che le offre un aiuto magico in cambio del superamento di tre prove.

La seconda, molto famosa, si può definire come “La sorella facile da sposare” e parla di una matrigna che abusa della figliastra, la quale viene inviata a casa dello sposo travestita da pecora; la suocera decide di far sposare il figlio con l'eroina, ma la matrigna sostituisce la protagonista con la sua figlia carnale, la quale però viene scoperta e finisce a fare la serva.

L'ultima di questa tipologia è imperniata invece sulla trasformazione magica di una ragazza, costretta dalla matrigna a sposare un vecchio, la quale viene rinchiusa da costei, ma che riesce a fuggire trasformandosi in un coniglio bianco che un ragazzo cattura; ella gli svela la propria identità e i due si sposano.

Le conclusioni che l'autore ne trae sono molteplici, ma quello che è evidente è che, mentre le storie del Nord tendono alla semplificazione e insistono sulla morale, le storie del Sud, del Tibet e quelle circolanti nell'altopiano di Qinghai mostrano un'evidente mescolanza di temi che danno origine a trame più complesse, ma nello stesso tempo mostrano contatti e contaminazioni con altre culture; l'autore affronta infatti le analogie tra le versioni delle varie aree e i paesi limitrofi, trovando una corrispondenza tra alcune versioni tibetane e alcune storie dell'India, tra le versioni del Nord-Est e quelle giapponesi, e tra quelle del Nord-Ovest e le versioni indiana e tibetana. La sua ipotesi di origine è un'unione tematica della storia tibetana con la versione delle minoranze del Sud, e quindi con la nostra Ye Xian: secondo lui, infatti, la probabile nascita della fiaba è da ricercarsi nell'altopiano di Qinghai, che per la sua posizione peculiare ha subito per secoli l'influenza di culture diverse, facendo sì che la variante delle aree del Sud si unisca, giungendo attraverso il Sichuan, a quella Tibetana, data dalla prossimità di questo territorio. Liu considera il Qinghai un vero e proprio crogiolo dove si fondono queste due tematiche fondamentali provenienti da luoghi diversissimi, ovvero il nevoso Tibet, terra in cui il buddhismo arriva molto presto e si integra con le credenze animistiche locali profondamente radicate, e dove si originano le storie che parlano di rivalità fraterne e dove gli abusi della matrigna sono pregni di significato ed hanno una precisa connotazione culturale locale, e il Sud abitato dagli Yue, un popolo dedito, come abbiamo visto, alla coltivazione del riso e alla piscicoltura in stagni, in cui si è probabilmente generato il tema del pesce che offre un tesoro, e dove, come si è scritto nel capitolo precedente, la scarpa aveva un profondo significato di identità e di status; questa etnia Yue, secondo He Guanyue, era distribuita approssimativamente da Est fino alla foce dello Yang

Ze, a Nord alle pianure centrali dell'Hubei, nella valle del Zhu Jiang e a Sud fino a Taiwan, Okinawa, per arrivare all'isola di Hainan e alla penisola indiana¹⁵, che è esattamente dove troviamo le diverse versioni del “modello del Sud”; inoltre la Rooth nella sua ricerca puntualizza come il motivo del pesce aiutante, talvolta sostituito da una tartaruga, sia riscontrabile solo in un'area che va dal Sud della Cina all'arcipelago indonesiano, comprendendo il Vietnam, ovvero le aree in cui gli scavi archeologici hanno evidenziato la presenza della cultura Yue.

Dalla fusione del modello del Tibet e quello della popolazione Yue, sempre secondo l'autore, nasce quella che poi viene redatta nella Miscellanea di Youyang come “Ye Xian”, la quale, secondo le mappe sulla migrazione dei motivi della Rooth, avrebbe attraversato il territorio tra il Sud della Cina e il Nord dell'Indocina, per giungere in Europa attraverso la penisola balcanica. Liu Xiaochun non si spinge a stabilire un'origine per la fiaba: “è difficile dire se sia nata in Cina, e che questo modello narrativo sia eredità della popolazione odierna, e che Ye Xian sia la comune fonte di tutte le altre, ma si può affermare che tra di esse, all'interno di parametri molto vasti, vi siano indubbe affinità e relazioni¹⁶”.

Quello che è evidente, attraverso lo studio di Liu Xiaochun, è che tutte le versioni presentano elementi simili, ma alcune contengono motivi unici e peculiari, che hanno un'unica e accertata provenienza, come ad esempio la figura del demone, o della demonessa¹⁷, esclusivo della versione tibetana, o il motivo strettamente giapponese delle mani che riscescono se immerse in una fonte d'acqua sacra.

La conclusione è che una fiaba, viaggiando attraverso luoghi e culture differenti, si imbeve di elementi culturali peculiari di una specifica civiltà: “queste caratteristiche hanno legami profondi con la lingua scritta e parlata, con gli usi, i costumi, i tratti artistici, l'estetica, il temperamento e il modello culturale di riferimento; i tratti standard diventano il punto centrale nella connotazione delle caratteristiche di una nazione [...], per questo motivo bisogna partire da un'angolazione culturale storica e psicologica, e da questi due livelli si possono estrapolare le connotazioni legate alla nazionalità dei motivi fondanti del racconto¹⁸”.

Vi è una radicale differenza nell'approccio alla fiaba rispetto a quello operato da Ding Naidong; mentre quest'ultimo si occupa perlopiù dei grandi temi compositivi, che sono generalmente

¹⁵ HE Guangyue 何光岳, *Baiyue Yuanliu Shi*, 百越源流史, (Storia ed origine dei Baiyue), Jiangxi Jiaoyu Chubanshe, 1988

¹⁶ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 29

¹⁷ Carla GIANOTTI, (a cura di), *Cenerentola nel paese delle nevi*, Torino, Utet, 2003 p.21

¹⁸ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p. 32

appannaggio culturale universale e affondano le radici nel profondo inconscio collettivo-“ Tutti gli istinti fondamentali e le modalità elementari del pensiero sono collettive. Tutte le cose che gli uomini concordano nel considerare come universali sono collettive, come pure è collettivo tutto ciò che è capito, osservato, detto e fatto da tutti. Uno studio più approfondito ci lascerà sempre stupiti nel constatare quanta parte della cosiddetta psicologia individuale è in realtà collettiva”¹⁹, la grande intuizione di Liu Xiaochun, che segna un progresso nella ricerca rispetto alle precedenti, di cui comunque si avvale, è la ricerca capillare dei temi minori, perchè “per capire Cenerentola si devono analizzare minuziosamente i motivi sia da un punto di vista macroscopico che microscopico, e la loro mutua integrazione.”²⁰

Come abbiamo visto quindi, l'analisi dei singoli elementi e dei dettagli concorrono a fornire indicazioni sulla provenienza; come il pesce aiutante, che si trova solo nella zona abitata un tempo dagli Yue, parimenti l'uccisione e la reincarnazione dell'eroina si trovano solo in aree legate al Buddhismo, mentre la Cenerentola costretta a pasturare oche, galline, tacchini e pollame in generale, per esempio, si trova solo in Italia e nelle zone che hanno subito influenza italiana²¹; altri motivi invece, sono presenti inaspettatamente in aree tra loro remote, come per esempio l'uccisione della madre o della prima matrigna ad opera della protagonista, che si trova solo in antiche tradizioni europee, dove scompare in tempi più recenti, e in quella tibetana, nella quale la figlia uccide la madre su consiglio di una “demonessa” che poi diventa la matrigna²²: elementi così diversi tra loro fanno pensare quindi a delle aggiunte successive in base al substrato culturale di un'etnia o una popolazione in cui si stabiliva un contatto.

Una studio molto recente pone l'accento proprio sul carattere composito della vicenda, spiegando come la nostra fiaba, nata dalla fantasia di un'etnia del Sud della Cina, ed erede degli Yue, si sia arricchita di elementi legati all'incontro con l'India e con la cultura Han.

Fay Beauchamp, infatti, nel suo *Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi*, pubblicato nel 2010, cerca di dimostrare come questa storia contenga elementi peculiari dell'etnia Zhuang, spiegando come solo in quest'area sarebbe stata possibile la genesi di una vicenda siffatta, caratterizzata da un pesce aiutante di cui viene minuziosamente descritto l'allevamento, la scarpa come oggetto di riconoscimento e l'incontro alla festa delle tribù.

¹⁹ Carl Gustav JUNG, *La psicologia dell'inconscio*, traduzioni di Marco Cucchiarelli e Celso Balducci, Newton Compton editori, 1997 p. 114

²⁰ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, p.37

²¹ E. Sidney HARLAND, “Notes on Cinderella” in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982 p. 64

²² Carla GIANOTTI (a cura di), *Cenerentola nel paese delle nevi*, Torino, Utet, 2003, p.44

L'autrice si fa forza dell'ausilio di due professori di etnia Zhuang esperti di storia, antropologia e tradizioni del loro popolo, che l'aiutano a fare chiarezza anche sui punti meno evidenti della vicenda, e le spiegano come quasi tutti i motivi presenti possano essere legati alla storia della loro popolazione.

Innanzitutto viene condotta un'analisi linguistica puntuale, per la quale vengono confrontate le diverse traduzioni della nostra storia disponibili in inglese, cercando di ovviare ai punti che possono dare adito a delle ambiguità non sempre risolvibili.

In seguito, vengono affrontati diversi temi costitutivi, dei quali viene tracciata una breve storia, una spiegazione secondo gli usi e i costumi di questa etnia e successivamente, con un orizzonte più ampio, la relazione tra questi elementi e la letteratura cinese, con riferimenti anche alle grandi opere letterarie di paesi con cui sicuramente all'epoca si era creato un contatto, specialmente l'India.

L'analisi dell'autrice è certamente notevole per la varietà delle tematiche affrontate, sebbene sia sconcertante l'audacia di alcune sue affermazioni, come quando ipotizza che Disney sia stato uno studioso di folclore evidenziando analogie tra Yexian e la famosissima Cenerentola del disegnatore americano, basandosi sull'antropizzazione di alcuni animali all'interno del cartone animato, ipotesi suggestiva ma oltremodo singolare²³.

L'autrice traccia una mappa dei motivi confrontandoli con le usanze Zhuang, e trovando poi spiegazioni legate alla tradizione culturale della minoranza Zhuang, della Cina Han, dell'Induismo e del Buddhismo; e spesso le argomentazioni vengono affrontate in modo logico e coerente, seppur alcune appaiano alquanto forzate.

Gli elementi che ella riferisce ai Zhuang sono perlopiù quelli che noi abbiamo riferito agli Yue, essendo i Zhuang tra le popolazioni che Liu Xiaochun indica come discendenti degli Yue, insieme ai Dong²⁴: ovvero il pesce rosso, il cui allevamento viene descritto in Ye Xian e che ha contribuito notevolmente all'economia e alla sopravvivenza dell'etnia Zhuang; il riferimento alla liscia di pesce sepolta sotto il letame, perchè i Zhuang usano le lische bruciate come fertilizzante nelle risaie (e questo elemento viene anche messo in connessione con le usanze funebri di questa etnia che prevedono il raccoglimento delle ossa dei defunti dopo tre anni dall'inumazione e la conservazione in urne); il riferimento al blu speciale e iridescente del vestito (accettando la traduzione di 翠 *cui* come “colore blu”, e non con il riferimento al martin pescatore) la cui produzione è tuttora un vanto di questa etnia; il prezioso ricamo del vestito e delle scarpe, le

²³ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p. 449

²⁴ LIU Xiaochun 刘晓春 “Duominzuwenhua de jiejing”, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multi-etnica,) in *Minzu wenzue yanjiu*, 3, 1995, p. 33

quali peraltro vengono tradizionalmente confezionate secondo la propria misura dalle donne Zhuang, sono un elemento di riconoscimento e di dimostrazione del proprio talento, e tuttora nel Guanxi sono legate al corteggiamento; la festa delle tribù, riferimento a festival tuttora deputati alla reciproca conoscenza; e, secondo l'autrice, anche la velata critica al matrimonio per interesse economico (il re di Tuohan è infatti descritto come avido, e finisce per perdere tutte le sue ricchezze). L'autrice poi inserisce motivi meno rigorosamente tracciabili, come la lode alla bellezza della natura e l'intraprendenza delle donne che sarebbero elementi Zhuang secondo due esperti di questa etnia (ma che sono a loro volta Zhuang e quindi probabilmente non del tutto obiettivi nel giudicare la morale e temperamento di questo popolo).

Gli argomenti citati sopra, nondimeno, sono assolutamente validi e condivisibili, sebbene l'autrice si spinga a dare un'ulteriore spiegazione di tipo metaforico e politico: l'autrice parte dalla traduzione di Jameson che, come abbiamo visto nel capitolo due, traduce “Prima dei Qin e degli Han” come un “C'era una volta” e un riferimento quindi ad un passato mitico, per spiegare come per gli Zhuang il periodo pre-Qin, quindi pre-unificazione, quando essi erano ancora una popolazione “libera”, fosse un'età mitica di prosperità; tutta la fiaba di Ye Xian quindi viene a essere interpretata come una metafora della loro condizione: nata come figlia di un capotribù, perde prima la madre e il padre, quindi le proprie origini, e si riscatta allevando un pesce che le fornisce ricchezza; ma la matrigna prima, e il re di Tuohan poi, invidiosi ed avidi, cercano di minacciarne la felicità privandola dei mezzi di sostentamento. L'autrice vede qui un accenno alla ribellione di An Lushan, iniziata nel 756, quindi circa un secolo prima della redazione della nostra fiaba; pur iniziata da un generale di origine in parte turche e in parte sogdiane, e portata avanti da Tibetani e Uiguri, probabilmente la rivolta toccò anche il Sud e il Guangxi dove vivevano gli Zhuang, i quali vedevano gli Han come degli avidi e crudeli usurpatori che richiedevano imposte e lavoro coatto a tutte le popolazioni sottomesse; e così si spiegherebbero la continuazione della fiaba dopo il matrimonio con il principe, ma soprattutto il riferimento ad una ribellione, elemento in effetti sconosciuto in tutte le altre versioni note²⁵.

Questa interpretazione è suggestiva e plausibile; ma il merito dell'autrice risiede principalmente nel riconoscere che il testo ha un carattere composito e che gli elementi che lo compongono denotano una diversa provenienza. La derivazione culturale proposta mi sembra meno rigorosa di quella attuata a proposito dell'etnia Zhuang; tuttavia propone spunti di riflessione interessanti. Fay Beauchamp, come già peraltro alcuni altri autori tra cui i già menzionati Liu Xiaochun²⁶ e

²⁵ Fay BEAUCHAMP, “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p. 453

²⁶ LIU Xiaochun, 刘晓春, “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjixing yiyi”, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义 (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo*

Lu Yilu²⁷, mette in relazione questa fiaba con la letteratura induista con la quale molto probabilmente c'era stato un contatto presso le popolazioni stanziato nel Sud della Cina. Per prima cosa viene fatto un riferimento al *Ramayana*, poiché anche in quest'opera troviamo la rivalità tra fratellastri, il maltrattamento della matrigna, perché il figliastro viene allontanato ricoperto di stracci, la perdita di status, l'agnizione attraverso un talismano, e un matrimonio che conclude la vicenda felicemente. In secondo luogo viene menzionata la storia di *Manu e il Pesce* in cui, come abbiamo visto, un pesce risparmiato cresce enormemente, e salva il protagonista da un diluvio in cui i malvagi vengono distrutti.

E' estremamente probabile che questi contatti ci siano stati e abbiano portato a influenze letterarie; ma un legame diretto della nostra fiaba con queste due storie è difficilmente sostenibile: infatti la vicenda della matrigna contro il figliastro maschio che alla fine raggiunge lo status che gli era stato negato è, come abbiamo visto, squisitamente cinese, come anche la storia dell'animale salvato che ripaga un debito di gratitudine; mentre l'agnizione tramite un talismano, il matrimonio come evento finale e il diluvio sono elementi comuni praticamente a tutte le tradizioni culturali note, ed è quindi estremamente difficile ipotizzarne una provenienza.

Più probanti di un'origine cinese, visti gli studi che sostengono l'elemento buddhista in tutta la miscellanea di Youyang, sono i concetti legati al karma, all'idea di punizione e ricompensa e alla compassione che abbiamo visto essere presenti nella fiaba.

L'autrice, però, passa poi ad evidenziare come probabili legami tra quest'ultima e il mondo buddhista alcuni elementi della religiosità riscontrabili tutt'oggi, ad esempio l'iconografia della bodhisattva Guanyin mentre cavalca un grande pesce o mentre porta una cesta piena di pesci, e gli "Stagni della compassione" presenti nel Sud della Cina a lei dedicati, in cui vengono liberati dei pesci per ingraziarsene il favore, a mio avviso però più collegabili all'abbondanza di acqua della regione che alla nostra fiaba: la rappresentazione di Guanyin infatti è venuta nei secoli a declinarsi secondo le varie culture in cui viene venerata, cambiando persino genere nel passaggio dall'India alla Cina e al Giappone, e lo stesso è avvenuto per le forme del suo culto: allo stesso scopo di propiziarsela, infatti, nei templi in Cambogia vengono liberati degli uccelli.

Parimenti, l'autrice considera Han alcuni elementi presenti nella fiaba; innanzitutto la scarpa femminile, che però come abbiamo visto, probabilmente è da considerarsi più legata alla

wenhua yanjiu, 15, 1997, p. 102

²⁷ LU Yilu 鹿忆鹿, "Buneng fanshen de huomu jue, cong ershixiao dao Huiguninag gushizhong de huomu", 不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao* 5, 2003, p.10

tradizione nuziale di molte popolazioni viventi in Cina, e quindi non esclusivamente motivo Han, ma anche di molte minoranze: inoltre il colore del pesce, in quanto il pesce rosso ancora nella Cina attuale è simbolo di fortuna e prosperità: esso viene associato sia con il colore rosso, colore nuziale e di buon augurio per i Cinesi, e la forma di alcune carpe, selezionate nei secoli, può essere associata a quella di un dragone, elemento magico e legato alla buona sorte nel mondo Han.

Vi sono altri due dati che la nostra autrice mette in relazione al mondo Han, per esempio il riferimento ad Yang Guifei, la sfortunata protagonista del poema 长恨歌 *Changhen ge* (*La canzone dell'eterno dolore*) di Bai Juyi, che nel quarantesimo verso, parlando della sua morte, viene descritta con 翠翘金雀玉搔头 *cuiqiao jinque yusaotou* “con ornamenti per capelli di giada, oro e penne di passero e martin pescatore”: 翠 *cui* è il carattere che abbiamo discusso nel secondo capitolo associato agli abiti di Ye Xian, e indica il martin pescatore, o il colore verde-azzurro, e questo, più che collegare la fiaba al mondo Han, e quindi ipotizzare un territorio di provenienza, è un particolare utile perchè situa la fiaba esattamente nel tempo della sua edizione, e quindi mostra come i motivi circolanti in una determinata cultura vengano a permeare i testi tramandati oralmente con cui vengono in contatto; è normale ipotizzare che un uomo cinese di epoca Tang associasse la penne di martin pescatore ad un abbigliamento femminile elegante e ricercato, sia per un effettivo uso che se ne faceva, sia per gli esempi letterari famosi che aveva a portata di mano: il componimento di Bai Juyi infatti fu scritto circa un secolo prima della probabile redazione della nostra fiaba, ed era universalmente conosciuta. L'autrice poi mette in relazione Ye Xian con lo 西游记 *Xiyuji*, un altro grandissimo classico della letteratura cinese, perchè anche in questo libro a Wukong viene richiesto di fare la guardia ad un frutteto, come alla nostra eroina, e perchè anche nel romanzo un pesce rosso diventa un dragone: entrambi però non sono elementi che possano mostrare una diretta relazione di questa fiaba con il classico, il primo perchè molto generico, il secondo perchè universalmente diffuso nella mitologia cinese, e presente in molte altre opere (per esempio nel 封神演义 *Fengshen yanyi* (*La creazione degli dei*) e in molte favole).

Anche questo studio, quindi, offre moltissimi spunti di indagine e di ricerca, ma il fatto che l'autrice probabilmente non conosca la lingua cinese né mostri molta dimestichezza con la cultura di quel paese (non compare nella sua bibliografia nessuna opera in questa lingua, né nessun riferimento ad un autore non tradotto in inglese) influenza notevolmente il carattere della ricerca. Questo fattore, infatti, ha un lato positivo perchè le permette di avere uno sguardo esterno che travalica ideologie e pregiudizi e la spinge a collegamenti anche arditi, che a volte le vengono contestati dagli studiosi Zhuang, “*I should note, however, that the Zhuang scholars I*

*interviewed quickly cut off a discussion of such a Buddhist interpretation*²⁸”, perchè secondo l'autrice gli intellettuali Zhuang, fieri della loro cultura anche in ciò che si distacca dalla Cina Han, sono orgogliosamente animisti e praticano il culto degli antenati, ignorando in genere o addirittura disprezzando il buddhismo, considerato religione di importazione.

D'altro canto l'autrice sembra non conoscere alcuno studio in lingua cinese, né quello di Liu Xiaochun né quelli di altri comparatisti cinesi che non siano stati tradotti in inglese, che sono, come abbiamo visto, fondamentali per un approccio il più possibile scientifico a questa fiaba. Ma il suo merito è indubbio, e l'autrice non esclude che la fiaba si sia generata almeno parzialmente in un'altra area; semplicemente afferma che “The evidence I present does not support the conclusion that the story arrived on the shores of China complete as a ship in a bottle”²⁹; anche se ipotizza l'influsso esterno alla fiaba, spiega nel suo saggio che molti elementi sono di fatto identificabili come appartenenti a una cultura della Cina del Sud, e quindi plausibilmente Zhuang.

Colpisce molto notare come la scrittrice spiega la diffusione della Cenerentola “moderna” che noi conosciamo in Europa: *“I further suggest that much later in the sixteenth century a Westerner on board a ship learned this story at a time when Chinese were talking about a new, printed edition of the ninth-century written Yexian story. After that boatload of European sailors, Jesuits, or merchants reached home, the story quickly embarked to new destinations, spreading from Italy throughout Europe and the world*³⁰”; solo pochi anni prima della sua ricerca, infatti, nel 2006, viene pubblicato lo studio di Wang Qing, che spiega come la fiaba invece, potrebbe essere giunta dall'Europa in Cina, corroborando questa tesi con dati piuttosto interessanti.

L'autore considera un preconcetto la teoria della nascita di questa fiaba in Cina, specialmente se ad essere argomento probatorio è il fatto che Duan Chengshi indichi come fonte del racconto il suo servo Li Shiyuan, “uomo delle caverne” del Sud, e spiegandone i motivi.

Innanzitutto i narratori cinesi di *chuanqi* erano soliti indicare una fonte, talvolta fittizia, per dare più credibilità e spessore ad un racconto, anche perchè la narrativa di intrattenimento non era vista di buon occhio; inoltre, anche accettando come vera questa indicazione, il luogo di nascita del narratore non coincide necessariamente con il luogo di origine della vicenda; e per finire, anche se in una vicenda viene indicato un posto preciso, le fiabe subiscono un processo di “indigenizzazione” (本土化 *bentuhua*), arricchendosi di elementi propri dei paesi che attraversano.

La scarsa diffusione in Cina del modello di Cenerentola, le cui cause sono spiegate

²⁸ BEAUCHAMP, “Asian Origins...”, cit., p. 476

²⁹ BEAUCHAMP, “Asian Origins...”, cit., p.448

³⁰ BEAUCHAMP, “Asian Origins...”, cit., p.484

precedentemente, sembra dimostrare per l'autore che la fiaba non si sia originata in quest'area, ma che probabilmente sia stata importata dall'estero seguendo le rotte commerciali.

A questo fine, spiega come il paese di Tuohan, generalmente considerato dagli studiosi come distorsione del nome del paese, citato nello *Xintangshu*, chiamato 陀洹国 *Tuohuanguo*, del quale sappiamo che i suoi abitanti non conoscono il baco da seta, che essi inviavano in Cina attraverso degli ambasciatori pappagalli ed unguenti, e che chiedevano all'imperatore cavalli e campane di bronzo³¹; lo *Xintangshu* risale a circa tre secoli prima della redazione della nostra storia, e tuttora non vi è chi sia riuscito a dimostrare irrefutabilmente di che paese si tratti; l'autore ipotizza qui che si tratti di una delle isole dell'arcipelago malese, i cui nomi vengono riportati da fonti indiane come Dalmian, Damia, o Tamihan, la cui descrizione sembra calzare con quella che abbiamo del regno al cui re Ye Xian va in sposa³². Anche il termine 洞 *dong*, che tutti considerano come “grotta”, e che abbiamo visto essere in realtà un'unità amministrativa, è per il nostro autore designa una divisione territoriale di tipo insulare; nel *Suishu*, infatti, troviamo questo termine riferito a popolazioni che vivono in villaggi sull'odierna isola di Taiwan, e nello stesso libro lo troviamo in relazione ad insediamenti abitati a Nord e a Sud di Sumatra.

Ancora, il fatto che Ye Xian sia definita 善淘金 *santaojin*, ovvero “abile a setacciare oro” o “brava a filare l'oro” viene messo in relazione con le fonti arabe ed indiane che definiscono Giava e Sumatra come isole dell'oro. In Indonesia, poi, troviamo una favola molto simile a Ye Xian, tranne nel fatto che dalla lisca del pesce, ritrovata grazie ad un gallo parlante e sepolta, nasce un albero dalle foglie di seta, i fiori d'oro e i frutti di diamante, che lei sola può cogliere; questa versione ricorda quella definita dalla Rooth come AII, ovvero il motivo dell'albero nato dalle ossa della madre, i cui frutti solo la protagonista può cogliere e che la portano al matrimonio; questa versione, a detta del nostro autore, è più antica di Ye Xian, e mostra quindi un passaggio da Ovest a Est, mentre la perdita, il ritrovamento e il riconoscimento tramite un oggetto magico sono completamente assenti; anche il nome di Ye Xian, che come abbiamo visto non ha precedenti in Cinese, viene associato all'indiano Asan, da mettere in relazione con la cenere, e quindi con il nome Aschenbrödel dato dai Grimm alla loro Cenerentola.

L'autore termina spiegando come altre fiabe siano giunte dall' Ovest in Malesia e Sumatra, dove si trovavano i commercianti di vari continenti, ovvero Europei, Arabi e Cinesi, rendendo possibile un proficuo scambio culturale specie durante il periodo dei monsoni, quando le condizioni climatiche rendevano i soggiorni su queste isole più lunghi per l'impossibilità della

³¹ JAMESON, R.D. “Cinderella in China”, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 78

³² WANG Qing 王青 “‘Huiguniang’ gushi de zhuanshudi” 灰姑娘”故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 15

navigazione. L'autore non si limita a trattare Ye Xian, ma esamina anche altre fiabe, come il modello AT300, definito “L'Ammazzadraghi”, originatosi molto probabilmente in Europa, e poi giunta nelle Isole della Sonda, di cui resiste una versione, e poi direttamente in Cambogia; la fiaba del “Cavallo aiutante”, in cui una persona avara, di solito un principe, viene trasformato in un animale costretto a lavorare duramente affinché impari il concetto di sacrificio e aiuti la gente con la sua fatica, e che è presente nella raccolta *Le mille e una notte*; e considera giunti attraverso la stessa rotta anche molti trucchi di maghi e di acrobazie diffusi sia nel Medio Oriente che in Cina.

“La storia del modello di Cenerentola appare a Sumatra, dove deve essere arrivata da Ovest, e poi deve essere giunta in Vietnam e da lì, passando per il confine occidentale, è poi arrivata al colto letterato Duan Chengshi delle pianure centrali intorno al IX secolo”³³.

L'approccio cambia del tutto, perché questo saggio sembra ribaltare completamente l'ottica della ricerca e si aggiunge al variegato panorama delle teorie sull'origine delle fiabe. Per quanto riguarda il nostro modello, infatti, mentre la teoria della poligenesi è stata definitivamente abbandonata, o almeno ridotta ad alcuni motivi molto elementari come il tabù dell'incesto o la trasformazione in animale, quella diffusiva negli ultimi decenni ha subito formulazioni diverse e anche opposte, passando dall'identificare con l'India la culla di tutto folclore europeo e asiatico, al riferimento alla Cina per i vari motivi addotti precedentemente, fino alla scoperta dei motivi della fiaba nelle antiche civiltà mediterranee e nel mondo classico.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, Anderson afferma che la gran parte degli elementi delle fiabe erano già presenti nell'antichità, “a *small cache of 'modern' fairy tales in antiquity is indeed known [...] but textbooks continued to echo the claim that Cinderella occurred in ninth-century China*”³⁴; e che Cenerentola ha le sue origini nella fiaba di Rodopis, ma anche nelle vicende di Aspasia di Focea e persino nel personaggio biblico di Asenath, nel racconto “Giuseppe venduto dai fratelli”.

Tra le antiche versioni, come abbiamo detto, e quelle più recenti trascorrono molti secoli; Rodopis contiene l'elemento del ritrovamento della scarpa; Aspasia e Asenath sono le storie di due fanciulle di umili origini che cambiano radicalmente il loro status con il matrimonio. Se vogliamo considerare queste ultime come progenitrici della nostra, vediamo che i costituenti sono i nostri soliti motivi: un'orfana maltrattata, un aiutante, una scarpa persa e ritrovata, e un matrimonio felice con una persona di status più elevato.

³³ WANG Qing 王青 “‘Huiguniang’ gushi de zhuan shudi” 灰姑娘故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 15

³⁴ Graham ANDERSON, “Finding the First Fairy Tales.” In *A Companion to the Fairy Tale*, Rochester, D.S. Brewer, 2003, p. 86

La nostra Ye Xian li possiede tutti; ma cosa rende la fiaba non lineare, non coerente, e fa ipotizzare manipolazioni successive?

Gli elementi che possiamo definire di “disturbo” nella nostra fiaba, già individuati da Jameson, sono la presenza dell'albero, la presenza della figura che viene ad avvertire Ye Xian che la lisca del pesce è sotto lo strame, e il fatto che Ye Xian si rechi ad un ballo dove però non conosce il suo futuro sposo, bensì perde la scarpa che poi viene venduta ad un re straniero.

E' il caso di ricordare che l'albero, secondo la Rooth, fa parte del nucleo originale della fiaba, e come tale ne è l'elemento più antico, originatosi nel Medio Oriente, in cui un albero come la palma da dattero può essere veramente considerata salvifica perchè fornisce cibo, ombra ed acqua (e la palma da dattero è presente anche in Basile); Ye Xian viene trovata abbracciata all'albero probabilmente perchè nella prima versione esso era la reincarnazione della madre e le forniva protezione e cibo.

Il personaggio che spiega a Ye Xian che cosa fare, come abbiamo visto, viene considerato in molti modi diversi; un antenato, una strega, uno spirito; ci può ricordare la Baba Yaga della Cenerentola russa, o la fata madrina di Perrault. Ma, se dobbiamo immaginarci, come dice la Rooth, che la versione più antica venga dal mondo arabo, è possibile forse collegarla alla figura del Jinn, uno spirito presente nel mondo islamico, ma retaggio di un periodo precedente alla diffusione della religione musulmana, paragonabile a un demone, a un elfo o ad uno spirito degli elementi. Secondo gli studiosi “*Jinn can take many shapes, especially a serpent, scorpion, lion, wolf, or jackal, but they may also assume the guise of a particularly lovely or especially ugly man or woman*”³⁵. I *Jinn*, o Geni, che conosciamo, sono perlopiù degli spiriti che escono da una bottiglia ed esaudiscono i desideri, come il più famoso, quello del racconto “Aladino e la lampada magica”; la maggior parte della tradizione araba posteriore parla di spiriti malevoli che prendono varie forme e cercano di danneggiare gli esseri umani; tuttavia vi sono *Jinn* anche buoni: “*stories are told of good jinn rewarding virtuous humans who are suffering unfairly*”³⁶ e la nostra Ye Xian dimostra, durante tutto lo svolgersi della storia, di essere buona, bella, dolce, perspicace, compassionevole e abile, incarnando molte virtù che la rendono un'eroina femminile; e, non dimentichiamo: “*they are guardians of treasure; vengeful spirits; agents of justice or punishment*”, e in questo caso, questa figura scarmigliata che proviene dal cielo, come un *deus ex machina* risolve la situazione spiegando a Ye Xian che non deve piangere, dove sono le lische e come usarle a proprio vantaggio e profitto. Come detto nel capitolo precedente, si può altresì

³⁵ Mark ALLEN PETERSON, “From Jinn to Genies, Intertextuality, Media, and the Making of Global Folklore”, in Sherman, S.R and Koven, M.J, 2007, *Folklore/ cinema: Popular film as vernacular culture*. Logan: Utah State university press ,p. 96

³⁶ ALLEN PETERSON, “From Jinn to Genies...”, cit., p. 93

ipotizzare che la figura della persona che scende dal cielo sia stata introdotta successivamente per ovviare al fatto che il pesce, che è certamente un animale notevole per le sue caratteristiche, ma non possiede, se non dopo la sua morte, caratteristiche magiche, non può informare Ye Xian della sua morte, né dove si trova la sua preziosa lisca. Questo ci porta a pensare che il pesce sia stato aggiunto come aiutante ad una versione precedente, in cui l'animale o un altro tipo di figura aiutante erano dotati di parola e in grado di contribuire essi stessi allo svolgimento della vicenda; ed è impossibile non pensare che anche nella fiaba di Rodopis, che abbiamo identificato come parziale antenata della nostra, l'avvoltoio che sottrae il sandalo all'eroina e lo abbandona in grembo al re non è un animale magico, in quanto compie un gesto raro ed eccezionale ma non impossibile per un reale uccello rapace; in entrambe queste fiabe, stranamente, l'elemento magico è ridotto e quasi marginale, e di fatto anche Ye Xian vive in una società prettamente antropica, discostandosi dalla regola generale che vede le fiabe ambientate in un mondo in cui “Come generalmente accade nelle fiabe [...] convivono, l'uno accanto all'altro, esseri umani e celesti, divinità buddhiste, potenze demoniache, animali magici, spiriti del mondo vegetale: un mondo dove il quotidiano e l'usuale sono ininterrottamente contaminati dal magico, dallo straordinario e dal miracoloso”³⁷; il pesce di Ye Xian, come l'avvoltoio di Rodopis è un animale particolare, ma reale, e la descrizione del suo allevamento e del suo rapporto con la protagonista si ammantano di veridicità per ottemperare ad un intento didascalico; anche in questo caso, quindi, assistiamo ad un evidente sforzo di adattamento di una storia remota nello spazio e nel tempo alla realtà culturale della Cina del Sud nel periodo precedente al regno della dinastia Tang. Un ultimo tema, che stranamente nessuno degli autori letti ha considerato, è la singolarità della morte della sorellastra e della matrigna. Come abbiamo visto, la loro morte è descritta come 其母及女即为飞石击死 *qimu ji nu ji wei fei shi ji si*; ovvero, vengono colpite con delle pietre e muoiono. Alcuni autori hanno parlato di un poltergeist, altri di lapidazione (nessuno, stranamente, ha immaginato una frana, forse a causa del territorio in cui la fiaba sembra ambientata); se di lapidazione davvero si trattasse, ci troveremmo di fronte ad un sicuro indizio di provenienza.

In realtà quasi tutte queste fiabe in ambito cinese, identificate da Ding come “Tradizione Antica”, contengono la morte della sorellastra (anche se di solito essa segue l'uccisione della protagonista e le sue successive reincarnazioni, qui mancanti); di volta in volta la sorellastra muore lavandosi la faccia in acqua bollente, oppure si fa schiacciare in un pestello nell'illusione di diventare bella come la protagonista; in altre versioni viene trasformata in un uccello³⁸; in una versione coreana

³⁷ Carla GIANOTTI, (a cura di), *Cenerentola nel paese delle nevi*, Torino, Utet, 2003, p.19

³⁸ DING Naidong *The Cinderella cycle in China and Indo-China*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1974, p. 13

viene addirittura cucinata dall'eroina e servita alla matrigna che, alla scoperta, muore soverchiata dall'orrore³⁹. In nessun' altra però, le due donne vengono sepolte, onorate e venerate. La lapidazione in Cinese contemporaneo viene definita con 石刑 *shixing*, punizione delle rocce, oppure con una circonlocuzione. Non vi è nessun riferimento alla lapidazione nella Cina, che pure ha una lunga tradizione di pene corporali capitali, tra cui le famigerate 五刑 *wuxing*, le cinque punizioni della tradizione cinese, già diffuse durante la dinastia Han, tra cui lo squartamento, lo scotennamento, il 凌迟 *lingchi*, in cui il condannato era lentamente tagliuzzato per prolungarne l'agonia, e molte altre macabre forme di tortura finalizzate alla sofferenza fisica, all'umiliazione e quindi al fattore deterrente della pena. L'uccisione con pietre, invece, sembra essere una delle forme più antiche e primitive di pena capitale, ed il suo "valore" risiedeva proprio nella partecipazione corale della comunità alla punizione del criminale, spesso con un valore spontaneo: la comunità stessa, riunita, puniva la persona che si era macchiata di un crimine considerato detestabile moralmente da tutti. La Cina, in epoca Tang, aveva una lunghissima storia legale e di esecuzioni capitali, le quali erano in tutto e per tutto dei 礼 *li*⁴⁰, ovvero dei rituali stereotipati e corrispondenti a precisi crimini; le uniche testimonianze scritte collegate strettamente alla lapidazione provengono dall'area del Medio-oriente e sono da collegare alle popolazioni che vi risiedevano, ovvero Ebrei e Arabi, mentre nel resto del mondo sembra essere sconosciuta e non praticata, almeno ufficialmente.

A questo punto, il quadro sembra prendere forma: dobbiamo immaginarci una versione originatasi nel Medio Oriente, che parla di un'orfana che perde la madre, dalla cui tomba nasce un albero che la nutre (ricordiamoci che l'albero è presente anche in Basile, dove è una palma da datteri, e nella favola dei Grimm, dove è un nocciòlo), e forse legata ad un'antica fiaba egiziana, la nostra Rodopis, imperniata sul riconoscimento tramite una scarpa di straordinaria fattura, giunge, passando per Giava e Sumatra, nel sud della Cina, dove il pesce ha una valenza importantissima per l'economia e l'immaginario popolare, divenendo così l'animale aiutante per antonomasia, e dove la scarpa ha una notevolissima connotazione di status, di abilità e di riconoscimento in seno a delle occasioni speciali deputate alla reciproca conoscenza; il Buddismo che comincia a diffondersi offusca la reincarnazione della madre in un animale o in una pianta, perchè la madre dell'eroina per funzionare nella fiaba deve essere buona e dolce, per sottolinearne il dolore alla perdita ma anche per avere uno scopo didattico, e quindi la reincarnazione in un animale, come abbiamo visto, sarebbe un elemento troppo disturbante; a

³⁹ Timothy R. TANGHERLINI, "Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510", in *Fabula*, 36, p. 299

⁴⁰ Charles SANFT, "Notes on Penal Ritual and Subjective Truth under the Qin", in *Asia Major*, THIRD SERIES, 21, 2, 2008, p. 51

questo punto si rende necessaria la figura di un nuovo aiutante, che venga a sostituire, nella nostra versione, la figura materna che spieghi cosa fare delle magiche ossa del pesce, e così troviamo la nostra figura scarmigliata, che però forse può essere già presente nella versione araba rimaneggiata, a causa della canonizzazione dell'Islam e dell'eliminazione della reincarnazione e della trasformazione in animale, elemento più legato invece al substrato animista e paganeggiante della religione nel Medio Oriente prima dell'avvento della religione musulmana; la favola del ritrovamento da parte di un re lontano viene a cozzare con il costume locale di incontro promiscuo tra uomini e donne, e con la tenuta particolare indossata dalle ragazze per trovare un compagno alle feste delle tribù; sembra che, nell'incontro con la versione antica, quella di Rodopis, sia tale la forza di quest'ultima da creare una contraddizione non sanata da Li Shiyuan, e nemmeno da Duan Chengshi: la ragazza quindi si prepara per la festa dove potrebbe incontrare il futuro sposo (alla cui partecipazione si oppone la matrigna, sia perchè personaggio negativo, deputato a procurare infelicità alla figliastra, sia perchè il matrimonio potrebbe cambiare lo status della ragazza, che da serva *de facto* potrebbe ritornare ad essere libera; ma l'incontro con il re, elemento fiabesco centrale dell'antica versione viene mantenuto, pur essendo chiaramente un elemento che contribuisce a creare un testo disomogeneo, sebbene di grande efficacia emotiva e didascalica; e il tutto si fonde con una leggenda legata a due donne infelici, a meno che il carattere 懊 *ao* “rimorso”, nel nome di 懊女冢 *Aonūzhong* “Tomba delle Donne Dolenti” sia, come dice Wiley, una confusione con il termine *ao* che significa “due” presso la minoranza Yao, per cui il nome verrebbe a significare “Tomba delle due donne”⁴¹, che avrebbe molto più senso come monumento agli antenati presso il cui tumulo vengono a pregare le donne che cercano un marito o una gravidanza.

La presunta lapidazione e l'incontro con il re presto scompaiono, perchè nelle versioni successive vediamo come il re diventi un letterato, o un uomo ricco, e la lapidazione lascia il posto a punizioni di tipo più popolare e più consono al meccanismo di *hybris* e punizione di tipo buddhista: le versioni che vengono dopo Ye Xian “evidently represent a Han-Chinese effort to assimilate this tale”⁴². Questa fiaba nei secoli continua la sua evoluzione, trasformandosi spesso nel tipo AT 480, ovvero “La ragazza buona e la ragazza cattiva”, quindi si aggiungono delle prove da superare, si celebrano l'operosità, il buon cuore e il rispetto per gli anziani; e lo scambio internazionale prosegue, arrivando a sorprendenti contaminazioni (come il fallo o il corno che spuntano come marchio infamante sulla fronte della ragazza cattiva presente sia sia nella versione Uigura raccolta da Ding Naidong sia in una versione persiana alla cui narrazione erano

⁴¹ WILEY, Arthur, “The Chinese Cinderella Story” , in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, 1947, p. 233

⁴² DING, *The Cinderella cycle ...*, cit., p. 13

ammesse solo le donne⁴³).

Victor Mair, uno dei recenti traduttori della fiaba, dice che Ye Xian è sicuramente da ascrivere a “fiercely independent non-Sinitic peoples”⁴⁴; la sua introduzione e le sue note parlano di origine romana, anatolica, siriana, indiana, persiana, dvaravati, mediorientale, thai per passare per il Mare Arabico, il Golfo del Bengala e il Mare della Cina del Sud; non sembra quindi affatto improbabile che la nostra Ye Xian sia una fusione di tutti questi elementi, una storia che nasce da un bisogno psicologico di riassicurazione infantile di fronte alla morte (la madre morta che torna sulla terra) o alle sofferenze della crescita e del rapporto con i genitori (la persecuzione della matrigna), la fiducia in un aiuto soprannaturale e il rapporto stretto tra bambini e animali, la speranza nel miglioramento del proprio status anche inaspettato, e il riconoscimento della propria abilità nel lavoro domestico, o della propria solerzia e buona volontà, e che si sia trasformata seguendo le tradizioni e i cambiamenti culturali coi quali sia entrata in contatto.

Questa unione di elementi universali fusi con caratteristiche culturali peculiari, e il suo aspetto composito ne hanno reso il messaggio universale e hanno favorito il successo che questo modello di fiaba continua a godere in tutto il mondo.

⁴³A questo proposito vedi DING, *The Cinderella cycle...*, cit, p. 17 e

Margaret MILLS, “A Cinderella Variant in the Context of a Muslim Women's Ritual”, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, p. 189

⁴⁴ Victor Mair, . “The First Recorded Cinderella Story.” In *Hawai'i Reader in Traditional Chinese Culture*. Ed. by Victor H. Mair, Nancy Steinhardt, and Paul R. Goldin. Honolulu: University of Hawai'i Press, p. 362 e *passim*.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN PETERSON, Mark, "From Jinn to Genies, Intertextuality, Media, and the Making of Global Folklore", in Sherman, S.R and Koven, M.J, 2007, *Folklore/ cinema: Popular film as vernacular culture*. Logan: Utah State university press, pp.93-112

ANDERSON, E.N. Jr., "Sacred fish", in *Man*, New Series, Vol. 4, 3, 1969, pp. 443-449

ANDERSON, Graham, *Fairytale in the Ancient World*, London, Routledge, 2000

ANDERSON, Graham, "Finding the First Fairy Tales." In *A Companion to the Fairy Tale*, Rochester, D.S. Brewer, 2003, p. 85-97

BEAUCHAMP, Fay, "Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi", *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 pp. 447-496

BASCOM, William, "Cinderella in Africa" in *Journal of the Folklore Institute* 9.1 Indiana University Press, 1972, pp. 54-70

BETTELHEIM, Bruno, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000

CALAME, Claude, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, L'Ateneo e Bizzarri, 1977

CHEN Yuping, 陈玉平 "Huiguniang", juese de chengnian li neihan" "灰姑娘" 角色的成年礼内涵, (Cenerentola, un'interpretazione come un rito di passaggio all'età adulta), *Renmin Wenzue Yanjiu*, 1, 1998, pp. 57-61

DE BOURBOULIS, Photeine, "The Bride-Show Custom and the Fairy-Story of Cinderella", in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, pp. 98-109

DE GUBERNATIS, Angelo, *Mitologia comparata*, Hoepli, Milano 1887

DE MENDOZA, Juan Gonzales, *The history of the great and mighty kingdom of China and the situation thereof*, translated by Robert Parke, London, Hakluyt Society, 1853

DES PERIERS, Bonaventure, *Les contes ou les nouvelles récréations et joyeux devis*, Paris, Gosselin, 1843

DELARUE, Paul, "From Perrault to Wald Disney: The Slipper of Cinderella" in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, pp. 110-114

DING Naidong *The Cinderella cycle in China and Indo-China*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1974

DUNDES, Alan, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982

DUNDES, Alan, *Interpreting Folklore*, Bloomington , Indiana University Press, 1980

GIANOTTI, Carla, (a cura di), *Cenerentola nel paese delle nevi*, Torino, Utet, 2003

GIURASTANTE, Maria Cristina, "Cenerentola dagli occhi a mandorla", in *Cina*, N. 29, 2001

GINZBURG, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, 1989

HAN Dingding, 韩钉钉, "Jin ershi nian Duan Chengshi yanjiu zongshu" 近二十年段成式"酉阳杂俎"研究综述 (Sommaro di quasi vent'anni di studi sulla Miscellanea di Youyang di Duan Chengshi), in *Liuzhou shizhuan xuebao*, 6, 2010, pp. 55-59

HE Guangyue 何光岳, *Baiyue Yuanliu Shi*, 百越源流史, (Storia ed origine dei Baiyue), Jiangxi Jiaoyu Chubanshe, 1988

HARTLAND, E. Sidney, "Notes on Cinderella" in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982 pp. 57-70

HU Mei 胡梅, "Yexian yu Huiguniang de bijiao yanjiu" 叶限与灰姑娘的比较研究 (Studio comparato di Ye Xian e Cenerentola), in *Nantong fanzhi zhiye jishuxueyuan xuebao (Zongheban)*, Vol 3, 3, 2003, pp.73-76

IRIE MULHERN, Chieko, "Analysis of Cinderella Motifs, Italian and Japanese", *Asian Folklore Studies*, Nanzan University, Vol. 44, No. 1, 1985, pp. 1-37

JAMESON, R.D. "Cinderella in China", in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, pp. 71-97

JUNG, Carl Gustav, *La psicologia dell'inconscio*, traduzioni di Marco Cucchiarelli e Celso Balducci, Newton Compton editori, 1997

KO, Dorothy, "The Emperor and His Women: Three Views of Footbinding, Ethnicity and Empire", in *Life of the Imperial Court of Qing dynasty in China, Proceedings of Denver National Museum of Natural History*, Series 3, n 15, Denver Museum of Natural History Press, Denver, 1998, pp. 37-48

LILJEBLAD, Sven, "Review of The Cinderella Cycle by Anna Birgitta Rooth", *The Journal of American Folklore*, Vol. 65, No. 257 pp. 325-326

LAI , Amy, "Two Translations of the Chinese Cinderella Story", *Perspectives: Studies in Translatology*, 15, 1, 2007 pp. 49-56

LANG, Andrew, "English and Scotch Fairy-Tales", in *Folk-Lore*, I, 3, 1890, pp. 289-295

LI Qizhen 黎琪珍, LI Zhehong 李志红, "Cong 'Huiguniang' yuan xing you Zhong Xifang wenhua neihan de chayi— yi 'Huiguniang' yu 'Yexian' wei li" 从“灰姑娘”原型看中西方文化内涵的差异—以《灰姑娘》与《叶限》为例, in *Dazhong Wenyi*, 6, 2009, pp. 114-115

LI Xiaoxia 李晓霞 "Youyang zazu zhong de gui wenhua qiantian" 酉阳杂俎”中的鬼文化浅探 (Esplorazione della cultura del fantastico nella Miscellanea di Youyang) in *Liaoning gongcheng jishu daxue xuebao: Shehui kexue ban*, 2, 2009, pp. 184- 186

LIU Xiaochun 刘晓春, "Duominzuwenhua de jiejing", 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multietnica,) in *Minzu wenxue yanjiu*, 3, 1995, pp. 29-38

LIU Xiaochun 刘晓春, "Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjiexing yiyi", 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义 (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997 pp. 97-104

LU Rong 陆蓉, "Nuren de xie he jiao de yi yi" 女人的鞋和脚的意义,(Il significato della scarpa e del piede femminile) in *Tongling Xueyuan Xuebao*, 1, 2007, pp. 96 e 106

LU Yilu 鹿忆鹿, "Buneng fanshen de huomu jue, cong ershixiao dao Huiguninag gushizhong de huomu", 不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao* 5, 2003, pp. 8-11

MAIR, Victor, “The First Recorded Cinderella Story.” In *Hawai'i Reader in Traditional Chinese Culture*. Ed. by Victor H. Mair, Nancy Steinhardt, and Paul R. Goldin. Honolulu: University of Hawai'i Press., 2005 pp. 362-367

MASPERO, Gaston, *Popular Stories of Ancient Egypt*, edited and with an Introduction by Hasan El-Shamycui, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2002

MILLS, Margaret, “A Cinderella Variant in the Context of a Muslim Women's Ritual”, in in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, pp. 180-192

NI Yang 倪杨, “Lun Youyang Zazu qiyi gushi de shuanchong texing” 论'酉阳杂俎'奇异故事的双重特性 (Teoria del doppio carattere delle storie del fantastico nella Miscellanea di Youyang), in *Yuwenxue kan*, 11, 2009, pp.19-21

NIENHAUSER, William H. ,*The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press ,1998

OU Yangjian 欧阳健, “Cong 'Youyang Zazu' kan shengai xiaoshuo de zhendi” 从酉阳杂俎看神怪小说的真谛 (L'essenza del racconto fantastico nella miscellanea di Youyang) in *Mingqing xiaoshuo yanjiu*, 4, 1997, pp. 97-106

PROPP, Vladimir, *Le radici storiche delle fiabe*, Torino, Einaudi, 1949

PU Andi 浦安迪, “Zhongguo Xushixue”, 中国叙事学 (La Narrativa in Cina), Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, 1996

QIAN Shuying 钱淑英, “ ZhongXi 'Huiguniang gushi xing' de xushi bijiao” 中西“灰姑娘故事型”的叙事比较, (La narrazione comparata del modello della storia di Cenerentola in Cina e in Occidente), in *Journal of Shanghai Normal University*, 35, 5, pp. 89-93

REED, Carrie, *Chinese Chronicles of the Strange: The “Nuogao ji.”* New York, Peter Lang, 2001

ROALFE COX, Marian, *Cinderella; three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap o'Rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediaeval analogues, and notes*, London, The Folk-lore society, 1893

ROOTH, Anna Birgitta, *The Cinderella cycle* , Lund: C.W.K. ,1951

SANFT, Charles. “Notes on Penal Ritual and Subjective Truth under the Qin”, in *Asia Major*, THIRD SERIES, 21, 2, 2008, pp. 35-57

SEAL, Graham, *Encyclopedia of Folk Heroes*, ABC-Clio, 2001

SHI Lin 石麟, “Lun Duan Chengshi 'Youyang zazu'zhong de chianqi zuopin” 论段成式“酉阳杂俎”中的传奇作品 (Discussione sulle opere di narrativa fantastica nella Miscellanea di Youyang di Duan Chengshi), in *Huangang shifan xueyuan xuebao*, 5, 2002, pp. 65-79

SHI Zhongyang 石钟扬, “Cong 'Yudingzhi' dao 'Xiyuji'” 从'禹鼎志'到'西游记' (Dallo Yudingzhi allo Xiyuji), in *Mingqing xiaoshuo yanju*, 4, 2006, pp. 161-173

SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1977

STEWART, Michelle, “How Can This Be Cinderella if There is No Glass Slipper? Native American" Fairy Tales”." in *Studies in American Indian Literatures* 12.1, University of Nebraska Press (2000) pp. 3-19

TANGHERLINI, Timothy R., “Cinderella in Korea: Korean Oikotypes of Aa Th 510”, in *Fabula*, 36, pp. 282-304

TAYLOR, Archer, “The Cinderella Cycle by Anna Birgitta Rooth, Review by Archer Taylor”, in *Western Folklore*, Vol. 11, No. 1, pp. 68-69

TAYLOR, Archer, “The Study of Cinderella Cycle” in Alandas Dundes, *Cinderella: a Casebook*, New York, Garland Pub., 1982, pp. 115-128

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Revised and enlarged. Edition. Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958

THOMPSON, Stith, *La fiaba nella tradizione popolare*, Firenze, Il saggiatore, 1997

WANG Qing 王青, “Huiguniang' gushi de zhuanshudi” 灰姑娘”故事的转输地 (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 13-18

WANG Yunxi 王運熙, JIN Xingya 金性堯, “Youyang zazu” 酉陽雜俎 (La miscellanea di Youyang), *Zhongguo da baike quanshu* 中國大百科全書, *Zhongguo wenxue* 中國文學, Beijing/Shanghai, Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 1986

WILEY, Arthur, “The Chinese Cinderella Story”, in *Folklore*, Vol. 58, No. 1, 1947, pp. 226-238

XIA Guangxing 夏广兴. “Duan Chenshi 'Youyang Zazu' yu Fojiao” 段成式“酉阳杂俎”与佛 (La Miscellanea di Yuyang e il Buddhismo), in *Qinzhou Shifan Gaodeng Zhuanke Xuexiao Xuebao*, 3, 2002, pp.11-17

YAN Jianzhen 颜建真 *Lun'Youyang Zazu'dui'Liaozhai Zhiyi'de yingxiang'* 论'酉阳杂俎'对'聊斋志异'的影响 (Teoria sull'influenza della "Miscellanea di Youyang" sul "Liaozhai Zhiyi"), Shandong Shifandaxue, (tesi di dottorato), 2005

YANG Yan 杨艳, “Jianlun Zhongguo Huiguniang xing gushi de qi yuan, chuanbo yu fazhan”, 简论中国“灰姑娘”型故事的起源、传播与发展, (Breve discussione sull'origine, diffusione e sviluppo della tipologia della storia di Cenerentola), in *Huahai gongxue xue bao*, 9, 1, 2011, pp. 30-32

ZHANG Qiaohuan 张巧欢, “Cong 'Huiguniang' yu 'Ye Xian' de bijiao kan liang zongjiao yuansu de chayi” 从《灰姑娘》与《叶限》的比较看两者宗教元素的差异 (Differenze di due elementi religiosi dall'analisi comparata di Ye Xian e Cenerentola), in *Nanchang jiaoyuxueyuan xuebao, Wenxue yishu*, 27, 1, 2012, pp. 30-31

ZHANG Zhongzai 张中载, “'Huiguniang', na nuren de jiao he xie zuo wenzhan” “灰姑娘”, 拿女人的脚和鞋作文章 (“Cenerentola”, prendi il piede e la scarpa di una donna e scrivi un saggio), in *Waiguowenxue*, 5, 2003, p. 98-101

ZHANG Zichen 张紫晨, “Zhong-Ri liang guo houmu gushi de bijiao yanjiu”, 中日两国后母故事的比较研究, (Studio comparato delle fiabe con matrigne in Cina e Giappone), in *Minzu wenxue yanjiu*, 2, 1986, pp. 51-57

ZHONG Jinwen 钟敬文, “Zhong-Ri Minjian gushi bijiao fanshuo” 中日民间故事比较泛说 (Trattazione comparata delle storie popolari Cinesi e Giapponesi), in *Minjian Wenxue luntan*, 3, 1994, pp. 98-119

ZHU Diguang 朱迪光 “*Guwenyundong yu Tangdai chuanqi guanxi bianzheng*” 古文运动与唐代传奇关系辨正 (La relazione tra il movimento per la lingua classica e il chuanqi rivista e corretta), in *Yantai shifan xueyuan xuebao*, 3, 2002, pp. 42-45

ZIPES, Jack, *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University, 2000

