



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
XXXV ciclo

**I generi narrativi tradizionali del folklore romeno
nei loro rapporti con il mondo classico**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Dan Octavian Cefruga

Dottorando: dott. Nicola Perencin

Introduzione

1. Il filo di Arianna.

Questa tesi, come si capisce dal titolo, *I generi narrativi tradizionali del folklore romeno nei loro rapporti con il mondo classico*, ambisce a mettere in relazione due ambiti del sapere umanistico molto vasti e molto diversi tra loro, quali la classicità e il folklore. Non solo: per quanto riguarda il folklore, l'interesse principale è diretto verso un'area specifica, la Romania, un contesto che da un lato preserva tradizioni orali particolarmente ricche, arcaiche e conservative, e che dall'altro, per ragioni storiche, linguistiche e culturali profonde, intrattiene un legame unico e particolare con la latinità.

La domanda chiave di questo studio, e anche la scommessa su cui si fonda, è se qualcosa possa unire il folklore romeno e il mondo greco-latino, e, in caso positivo, se questi due universi abbiano qualcosa da dirsi.

Per lasciare a chi legge di valutare se e come sia possibile rispondere affermativamente a queste domande, iniziamo da una storia, intitolata *La figlia della vecchia, nuora di un re*¹.

C'era una volta un re, tanto ricco e potente che tutti i vicini ne avevano paura. E questo re aveva un figlio così bello e così prode, con certi capelli ricci, che la sua fama era giunta in ogni dove. Sentendosi ormai debole, il re chiamò suo figlio e gli consigliò di prender moglie, perché, si sa, tutti vogliono vedere la famiglia sistemata.

E gli disse che voleva per nuora una donna onesta e giudiziosa, non una zucona buona a nulla. Così decisero di costruire un gran palazzo con mille stanze, e poi di invitare tutti i re e i signori del circondario insieme alle loro figlie. E la ragazza che fosse riuscita ad attraversare tutte le stanze senza smarrire la strada, sarebbe diventata sua nuora. Chiamarono allora artigiani da tutto il mondo, uno più ingegnoso dell'altro, e tirarono su, sissignore, un palazzo così grande che due occhi non ti bastavano a comprenderlo tutto! Quando fu finito, il re mandò l'invito a tutti i vicini perché favorissero una visita, insieme alle loro figlie. Quando si diffuse la notizia di un palazzo così meraviglioso, cominciò ad accorrere gente dai tutti gli angoli della terra, e pareva che i visitatori non finissero mai. Quando tutti furono arrivati, il re spiegò il suo piano e pregò le ragazze di tentare la sorte.

Tutte provarono, ma nessuna riuscì a venire a capo di un tal numero e di un tale groviglio di stanze. E il re, vedendo ciò, iniziò a perdere le speranze.

¹ *Fata babei, noră de'mparat*, in «Ion Creangă Revista» II, 9 (1909), pp. 231-232. Tutte le traduzioni, laddove non indicato diversamente, sono mie. Per il presente racconto esiste anche una traduzione inglese: Ure 1960, pp. 19-21.

In mezzo alla marea di gente, era arrivata anche una povera vecchia insieme a sua figlia, perché vedesse anche lei le meraviglie di cui si faceva gran parlare. Dopo che tutte le figlie di re e di signori se ne furono andate con smacco e con scorno, eddai! anche la figlia della vecchia volle fare il suo tentativo. La vecchia la tirava per la manica e la rimbrottava perché si desse una calmata. Ma il figlio del re, quando vide un tal bocciolo di ragazza, andò da lei e la pregò che si mettesse alla prova.

La figlia della vecchia entrò nel palazzo incantato e incominciò a percorrere le stanze. In una trovò un anello di fidanzamento; lo prese e se lo pose al dito. In un'altra trovò un diadema nuziale; indossò anche quello. E andò avanti così, finché quando uscì aveva portato con sé un segno da tutte le stanze.

Il re dovette mantenere la parola data e si fecero delle nozze da veri boiari! Alle nozze, il re chiese alla ragazza come avesse fatto a non smarrirsi. Lei rispose che era partita da casa con la conocchia e che per strada aveva preparato una matassa da dipanare. Quando era entrata nel palazzo, aveva lasciato il fuso alla porta e, tenendo l'altro capo del filo, aveva attraversato tutto il palazzo. Al ritorno, non aveva dovuto altro da fare che riavvolgere il filo, sicché sarebbe stato impossibile perdersi.

E da quella volta si dice che il giudizio sta anche nelle cascine, mica solo nei palazzi.

(Sentita dal nonno, Frătăuțul Vechi, Bucovina) I. Ouciu.

Cică a fost o dată un împărat tare bogat și puternic, de se temean toți vecinii de el. Și avea împăratul cela un fecior chipeș și voinic și cu niște plete crețe de i-a mers vestea peste mări și țări. Când s-a simțit împăratul slab, l-a chemat pe fecior la dânsul și l'a sfătuit să se insoare că dă, fieștecare vrea să-și vadă odată gloata căpătuită.

Și i-a mai spus, că el vrea să aibă o noră cuminte și detreabă, nu o nătângă și netoată. Și s-au hotărât să facă un palat mare foarte și cu o mie de odăi, pe urmă să cheme în ospete toți craii și împărații di'mprejur cu fetele lor. Care fată a îmbla prin toate odăile fără să se răticiască, aceea să-i fie lui noră. Au chemat ei meșteri din toată lumea, cari de cari mai iscusiți și au rădicat, măi badea, un palat de nu-l puteai cuprinde cu ochii. După ce-au rădicat ei clădirele, a trimis împăratul carte pe la toți vecinii de i-a poftit cu tot, cu fete la el. Când s-a lășit vestea de așa minune de palat, a început a curge la lume din cele patru părți de lume, de să nu se mai sfirșiască. După ce s-au strîns toți, le-a spus împăratul care e planul său și le-a rugat pe fete să-și încerce norocul.

Toate au încercat dar nici una n-a putut să dea de capăt la atâta sumedenie de odăi și așa de încâlcite. Când a văzut împăratul asta, a început a-și perde nădejdea.

A fost venit cu puhoiul cel mare de lume și o babă bătrână și săracă cu o fată, ca să vadă și ele minunățiile celea. După ce au plecat toate fetele de împărați și boeri rușinate de neisbândă, hai, că să-și încerce și fata babei norocul. Baba a început-o a o trage de mânecă înapoi și a o muștra, ca să se astâmpere. Feciorul împăratului când a văzut așa bajor de fată, s-a dus la ea și a rugat-o să încere și ea.

A intrat fata babei în palatul cel atât de fermecat și-a început a cutriera odăile. În una a găsit un inel de logodnă; ea l-a luat și l-a pus pe deget; în alta a găsit o găteală de nuntă, le-a îmbrăcat și pe astea așa că la urmă când a eșit afară a adus câte un semn din toate odăile.

Împăratul a trebuit să-și ție cuvântul și-au făcut o nuntă de cele boerești! La nuntă a întrebat-o împăratul, că ce a făcut de nu s-a rătăcit. Ear ea a respuns ca s-a pornit de acasă cu furca și pe drum a gătit de tors fuiorul. Când a intrat în palat ea a lăsat fusul la ușă și cu celalalt capăt de fir a

părăndat tot palatul. La întors înapoi, ea a început earăși a strânge firul așa că n-a putut să se rătăcească.

Și de atunci se zice că minte este și 'n bordei, nu numai în palaturi.

(Auzită de la taica, Frătăuțul Vechi, Bucovina) I. Ouciu.

Questo racconto, che possiamo chiamare *basma*, con il termine romeno che indica la fiaba, è apparso su rivista nel 1909. Testi come questo possono piacere oppure no, possono prestarsi a letture disparate e, qualora ci si soffermi per cercare di comprenderli di più, ci interrogheranno in innumerevoli modi diversi.

Tra gli infiniti punti di vista possibili, in questo lavoro ne viene privilegiato uno: ed è uno sguardo particolare, perché orientato alla ricerca di possibili legami con il mondo antico, greco e latino.

Chi legge si sarà facilmente accorto che nella conclusione del racconto compare, inconfondibile, il motivo del filo di Arianna. Molte fiabe hanno come personaggi re, principi e fanciulle povere che diventano principesse. Quanto al labirinto, non serve dirlo, si tratta di un'immagine antichissima, universale, archetipica. Ma l'idea di attraversarlo srotolando un gomito di filo evoca immediatamente in noi un riferimento culturale ben preciso, che conduce dritti al cuore «di quello che è forse il più antico mito greco, il mito cretese di Minosse, Pasifae, il Minotauro, Dedalo, Teseo, Arianna e Dioniso» (Colli 1975, p. 25).

In che rapporto stanno, allora, le due storie?

Una reazione immediata potrebbe giudicare questa fiaba romena come un cascame della letteratura colta, perché in confronto al mito classico è stato documentato in epoca molto recente. Si potrà pensare che sia il frutto di qualche rielaborazione, magari anche "ritoccata", di narrazioni, materiali, conoscenze che godevano di larga circolazione nello spazio europeo. E se ne concluderà che poco o nulla ha da aggiungere alla nostra conoscenza del mito greco. L'immagine del filo di Arianna, diffusissima e conosciutissima, sarà stata inglobata nella narrazione per trarne un'altra storia.

Simili evenienze non sono impossibili. Anzi è normale che le storie, specie quelle che prima di essere messe per iscritto hanno origini orali, abbiano rapporti le une con le altre e che si richiamino a vicenda attraverso legami invisibili, riproponendo immagini ricorrenti. Heirich Zimmer, in apertura a *Il re e il cadavere*, uno dei pochi libri veramente indispensabili a chi si occupi di miti, ha descritto con parole molto evocative la vita di questo tipo di narrazioni:

Il raccontare storie è stato, nei secoli, sia una cosa seria sia un passatempo spensierato. Un anno dopo l'altro le storie vengono concepite, affidate alla scrittura, divorate e dimenticate. Che ne è di loro? Alcune sopravvivono, e allora, come semi sparsi dal vento, volano di generazione in

generazione, propagando nuove storie e dispensando nutrimento spirituale a molti popoli. La maggior parte del nostro retaggio letterario ci è giunta in questo modo, da epoche remote e da lontani, sconosciuti angoli del mondo. Ogni nuovo poeta ci aggiunge qualcosa della sostanza della propria immaginazione, e i semi così nutriti riprendono a vivere. La loro facoltà di germinare è perenne, attende solo d'essere stimolata. E così, sebbene di quando in quando alcune varietà sembrano essersi estinte, esse un giorno riappaiono, buttando fuori nuovamente i loro germogli caratteristici, freschi e verdi come prima (Zimmer 1998, p. 15).

Prima di liquidare definitivamente il pezzo dell'oscuro I. Ouciu, del villaggio di Frătăuțul Vechi nella regione romena della Bucovina, che nel 1909 inviò al giornale una storia «sentita dal nonno» (*auzita de la taica*), vogliamo dunque osservarlo meglio.

Per cominciare, è abbastanza singolare che nel *basma* sia la fanciulla stessa, da sola, ad escogitare lo stratagemma del filo e ad attraversare il labirinto. Nel mito antico non è così. Secondo la tradizione, è Teseo che adopera il filo ricevuto da Arianna, la quale non glielo offre per intuizione propria, ma perché, innamorata del giovane Ateniese, chiede a Dedalo di svelarle un modo che gli permetta di trovare la via di uscita. Così narra, per esempio, l'*Epitome* della *Biblioteca* di Pseudo-Apollodoro, una tra le varie fonti antiche da cui ci è nota la celebre storia:

Quando [Teseo] giunse a Creta, Arianna, figlia di Minosse, che nutriva verso di lui sentimenti d'amore, gli offrì il suo aiuto purché egli consentisse a condurla ad Atene prendendola come sposa. Teseo si impegnò con un giuramento; allora ella pregò Dedalo di rivelarle la via d'uscita del labirinto e dietro suo consiglio diede un filo a Teseo che s'accingeva a entrare: ed egli, dopo averlo assicurato alla porta, entrò svolgendolo dietro di sé. Dopo aver trovato il Minotauro nella parte più nascosta del labirinto lo uccise colpendolo coi pugni e poi uscì riavvolgendo il filo. Durante la notte giunse a Nasso insieme ad Arianna e ai fanciulli; lì Dioniso si innamorò di Arianna e la rapì, e dopo averla condotta a Lemno si unì a lei e generò Toante, Stafilo, Enopione e Pepareto (Pseudo-Apollodoro, *Epitome* I, 9)².

In quanto costruttore del Labirinto, Dedalo è certamente il più qualificato per conoscerne i segreti e sapere come attraversarlo. Sembra dunque del tutto naturale che Arianna si rivolga a lui per consigliare a Teseo lo stratagemma più semplice ed efficace per portare a termine l'impresa. In quest'ottica, però, Arianna resta relegata ad una funzione marginale, di aiutante o di donatrice³, senza spiccare come protagonista. Così reputa anche il grande studioso romeno Andrei Oișteanu, etnologo e storico delle religioni, prosecutore della scuola di Mircea Eliade. In un brillante saggio sul Labirinto, tradotto anche in italiano, Oișteanu nota che «il ruolo mitico-simbolico [di Arianna] è minimo, mentre

² Traduzione in Apollodoro 1995.

³ Ieranò 2010, p. 97, afferma esplicitamente che Arianna nei miti antichi «svolge in qualche modo quella che Vladimir Propp chiamava la funzione narrativa dell'aiutante magico». A Ieranò, autore di un recente studio monografico sulla figura di Arianna, non è sfuggita l'esistenza e la singolarità della fiaba romena de *La figlia della vecchia, nuora di un re*, così sintetizzata: «Una fiaba rumena sembra rielaborare direttamente la storia di Teseo e Arianna in una singolare versione a parti invertite: un re promette il figlio in sposo alla donna che riuscirà a trovare la via d'uscita dalle mille stanze del suo palazzo, impresa che riesce solo a una povera ma ingegnosa ragazza, che usa lo stesso sistema escogitato da Arianna, e attacca il capo di un filo alla porta d'ingresso» (*Ibid.*). Oltre a tali righe, però, non si trovano altre considerazioni pertinenti la fiaba.

quello aneddotico-letterario si ridurrebbe ad alcune scene idillico-erotiche e di seguito melodrammatiche» (Oişteanu 2008, p. 207).

Sorprende che il mito, così come ci è stato consegnato, riservi una parte così scialba alla sposa di Dioniso, anzi, all'«unica figura femminile che il mito greco in generale presenti congiunta con Dioniso in modo esplicito e diretto, come sposa». Se davvero Arianna è una figura dalla «potentissima natura divina», «una donna ma anche una dea» e, infine, «secondo una testimonianza scritta addirittura primordiale, “la signora del labirinto”», come la caratterizza Giorgio Colli (1975, pp. 25-27, *passim*)⁴, perché allora nelle storie antiche giunte sino a noi tale eccezionalità si manifesta così poco? Notando ciò, Oişteanu solleva un'altra domanda, ancora più sottile e più intrigante:

Come si spiega allora la formula tanto radicata del “filo di Arianna”? Fa riflettere il fatto che il merito non sia stato attribuito a colui che ha trovato la soluzione del filo (Dedalo) e neppure a chi lo ha utilizzato con successo (Teseo), bensì a colei che ha fatto da tramite (Arianna), chiedendo il filo al primo e offrendolo al secondo (Oişteanu 2008, p. 207).

In effetti, il “filo di Arianna” è ormai un'espressione proverbiale. Con essa si indica, spesso in senso metaforico, ciò che consente di superare un labirinto, in molti casi anch'esso connotato metaforicamente. La questione della sua attribuzione all'uno o all'altro personaggio tende a rimanere in secondo piano. Invece è interessante. Continua Oişteanu:

Per quanto riguarda il ruolo simbolico di Arianna all'interno del mito, la questione, a nostro avviso, andrebbe vista in termini esattamente opposti (...). In altre parole, non riteniamo che ad Arianna siano stati attribuiti i meriti di altri, bensì, al contrario, che il suo ruolo mitico-simbolico, nel corso del tempo, abbia perso di importanza. Per ricostituire le coordinate iniziali di questo ruolo si dovranno cercare dati non tanto all'interno della leggenda quanto al suo esterno e attorno ad essa. La riabilitazione di Arianna, la ricostituzione del suo ruolo mitico-simbolico arcaico, implica un percorso labirintico, per il quale prenderemo come guida proprio il suo “filo” (Oişteanu 2008, p. 208).

Presupponendo che l'evoluzione mitica abbia condotto ad un progressivo declassamento del personaggio di Arianna, Oişteanu raccoglie un vasto e caleidoscopico insieme di testimonianze per ricostruire il suo ruolo originario nello scenario «iniziale» del mito, seguendo le tracce del celebre “filo”, per ricongiungerlo a colei alla quale il linguaggio comune lo attribuisce. Diamo qualche esempio delle considerazioni dello studioso:

⁴ Va ricordato che l'identificazione tra la divina «Signora del Labirinto», menzionata nella tavoletta in Lineare B siglata Kn Gg 702 come la destinataria di un'offerta di miele, e il personaggio mitico di Arianna, già sostenuta da Károly Kerény (1983, pp. 165-171) e molti altri studiosi, non è univoca, essendo stata affiancata anche da altre ipotesi che convergono verso le figure di Atena, Era, Afrodite o, più recentemente, Ilizia, dea delle nascite e del parto (vedi Sarullo 2008a, pp. 292-293; Sarullo 2008b, pp. 38-40). Con alcune precisazioni metodologiche, Giorgio Ieranò ha mostrato di propendere per l'interpretazione di Arianna come Signora del Labirinto (Ieranò 2010, pp. 20-23), che rimane comunque un'ipotesi ineludibile per qualunque tentativo di interpretazione dell'iscrizione, come dimostra la discussione del problema in Bettini-Romani 2015, pp. 54-57.

Non è necessario soffermarsi più di tanto sulla relazione tra la donna e le attività del filare, del tessere, del cucire. (...) L'etimo di *Ariadne* dovrebbe risalire, secondo l'interpretazione vulgata, ad *Ari-Agnos*, 'santissima', 'purissima'. Questa forma originaria, *Ariagne*, ricorda da vicino la tessitrice leggendaria, tramutata in ragno (greco *arachne*) da Atena durante la famosa gara tra le due tessitrici mitiche. Atena era ritenuta la dea della guerra e della tessitura e come tale era raffigurata con una lancia in una mano e con un fuso per filare nell'altra. (...) Sui vasi antichi Arianna è raffigurata mentre maneggia la rocca e il fuso, nella posizione classica della filatrice, e quindi in atto di donare a Teseo il fuso oppure il gomitolino. Il filo dipanato da Teseo rappresenta la "memoria" del cammino (della vita, dell'iniziazione, ecc.). Come nel caso del "filo della vita", lo spezzarsi del "filo di Arianna" implica lo smarrimento dell'eroe, equivale all'interruzione della sua vita. Abbiamo sfiorato, in questo modo, l'archetipo del "filo della vita" e del destino filato, dipanato e spezzato da (semi) divinità esclusivamente femminili, quali le *Ursitoare* (forse *Urzitoare* 'quelle che fanno l'ordito') presso i Romeni, le *Moire* presso i greci, le *Parce* presso i Romani, le *Norne* presso i popoli nordici e così via. Possiamo affermare, per ora, che i mitografi antichi che hanno attribuito ad Arianna (e non a Dedalo) il ruolo di donatrice del gomitolino, sono più vicini alla verità (Oişteanu 2008, p. 208-211, *passim*).

Chi fosse interessato potrà continuare la lettura del bellissimo e stimolante saggio, intitolato *Il labirinto. Un mostro architettonico*; senza però dimenticare, come afferma Colli, che nel mito «l'intreccio di simboli è inestricabile, e deve cadere la pretesa di scoprire una decifrazione univoca» (Colli 1974, p. 25). Tentare di ricostruire gli scenari arcaici che, alle spalle dei miti, possono aver dato loro scaturigine, è un'avventura affascinante, ma anche molto ardua. Chi vi si cimenta lo fa a proprio rischio, come può e come sa.

Il presente lavoro non si spinge (o raramente si spinge) così lontano. Tuttavia, le riflessioni di Oişteanu consentono di guardare con altri occhi la fiaba de *La figlia della vecchia, nuora del re*, che lo studioso romeno non conosceva (almeno, essa non compare tra i numerosi riferimenti da lui citati) ma che chiaramente offre una chiave per rispondere alla domanda da lui sollevata. Anche se la protagonista del *basm* non ha nome, nel contesto che la riguarda non c'è bisogno di spiegare perché il filo di Arianna sia chiamato "filo di Arianna", dato che è lei stessa, l'eroina della storia, a concepire e attuare lo stratagemma del filo. Chi se non la Signora del Labirinto può conoscere la strada per uscirne? E chi, se non colei che sa come attraversarlo, può essere chiamata tale?

Ora, il nostro esempio non ha ovviamente la pretesa di spiegare l'antico mito cretese, né di proporre un'ennesima congettura per ricostruire le sue possibili forme più arcaiche. Ma esso mostra, al di là di ogni ragionevole dubbio, che il *basm* romeno e il mito di Arianna, diversi e simili allo stesso tempo, se letti l'uno alla luce dell'altro, possono mettere in movimento idee, concetti e immagini che diamo per scontati, illuminandosi vicendevolmente e liberando un forte potenziale euristico, in grado di suscitare altre domande. Il *basm* romeno ne guadagna in apertura, riflettendo possibili implicazioni che nel mito antico, nelle forme con cui ci è stato tramandato, rimangono latenti. Il mito stesso ne risulta rischiarato, o almeno ripercorso. E infine noi moderni, che usiamo l'espressione "filo di Arianna" senza preoccuparci di chi ne fosse il vero autore, ne usciamo con una storia o due in più.

2. Cerchi che non si chiudono.

Si sarà notato che, così posti i termini della questione, in un certo senso il cerchio non si chiude. Dopo aver trovato l'aggancio tra il *basm* romeno e il mito antico a partire dalla somiglianza che li unisce, sono soprattutto i punti in cui essi divergono a risultare evocativi, le loro reciproche dissonanze a «suggerire di più». Ed è proprio per riguardo a queste differenze che le domande sollevate, per quanto ricche di suggestioni, non possono tradursi in certezze immediate. Possiamo essere certi, a partire dall'accostamento tra il nostro *basm* e il mito cretese, di aver gettato luce sul ruolo arcaico di Arianna nel suo scenario primigenio? O di aver rintracciato una parentela tra il mito e il *basm*? O di aver chiarito definitivamente il senso dell'espressione “filo di Arianna”? Onestamente, la risposta è no. Ma è normale che sia così. Il confronto serve ad aprire, e forse è anche un bene che certe questioni, appena schiuse, rimangano aperte: perché, dalla crepa così accennata, sbocci indisturbata una comprensione diversa, che però si situa su un altro piano, non quello dei testi e delle immagini, bensì nel mondo più intimo e riposto dei concetti.

«Distinguere è tutto», ha affermato di recente Maurizio Bettini durante una conversazione a proposito dei delicati rapporti tra le tradizioni popolari e l'antichità, inclusa nel libro-intervista *Dai Romani a noi* (Bettini 2017, p. 48). Parlando di comparazione tra antichità e folklore, Bettini, uno dei maggiori esponenti della nuova disciplina chiamata «antropologia del mondo antico» (Bettini-Short 2014, p. 7), riconosce l'importanza delle analogie come passo preliminare per cogliere le differenze, e individuare dei «comparabili» da adibire al confronto. Allo stesso tempo, raccomanda di non saltare troppo in fretta alle conclusioni, mettendo in guardia dalla tentazione di ipotizzare filiazioni anche là dove è difficile dimostrarle:

Se si riescono a vedere fenomeni simili che si realizzano in contesti simili, ciò può aiutare a capire il senso di entrambi, perché è solo a questo punto che possiamo mettere in evidenza anche gli scarti. Somiglianze e differenze sono due categorie che vanno sempre pensate assieme. L'importante comunque (ecco un'altra distinzione) è vedere le somiglianze in una prospettiva non di filiazione, ma comparativa: cioè per individuare dei comparabili che si possono più utilmente mettere a confronto, che suggeriscono di più. In questo senso il folklore può aiutare a capire l'Antichità classica. Non direi però che nell'Antichità classica si trovano le radici del folklore, questo è un modello che condivido poco (Bettini 2017, p. 54).

Le comparazioni tra antichità e folklore sono sempre state problematiche, perché quest'ultimo non esiste come sapere accademico che a partire dal diciannovesimo secolo. Di conseguenza, anche la documentazione folklorica propriamente detta è tutta di data piuttosto recente; mentre le testimonianze di “cultura popolare” provenienti dal passato, specie dai testi letterari scritti, in genere non sono state prodotte allo scopo di informarci riguardo al fenomeno che ci interessa. Di qui le critiche intorno al fatto di invertire o annullare le cronologie, di non separare abbastanza i piani, o di

mescolarli tra loro in modo indebito, laddove la maggior parte degli storici e dei filologi insegna di mantenerli nettamente distinti. Ma è ormai accettato che le tradizioni orali, tra cui anche i miti, vivono in un tempo a loro proprio, più simile a quello che gli storici degli ultimi decenni hanno chiamato il tempo della lunga durata. È in questo tempo lungo, oltre che nello spazio globale, che si deve svolgere la riflessione sulle permanenze dei motivi narrativi, questi «semi portati dal vento» che migrano percorrendo vie a noi segrete, si propagano invisibili, si depositano e mettono radici nelle tradizioni delle più diverse comunità umane per poi forse comparire davanti a noi sulle pagine scritte.

Tornando all'esempio della fiaba della *Figlia della vecchia, nuora di un re*, non sappiamo veramente come e perché in essa compaia, in una storia sostanzialmente diversa da quella del Minotauro, il motivo del “filo di Arianna”, per il semplice fatto che quello che riusciamo a vedere e ricostruire è davvero poco rispetto a tutto quello che resta sommerso. I folkloristi possono dirci che si tratta un testo abbastanza raro, quasi un *unicum*, con pochi paralleli ad oggi noti, che si situano in area ungherese, tedesca e – chissà come – tra i popoli indigeni dell'America meridionale⁵. Possiamo anche escludere che si tratti di una falsificazione. Sarebbe un'operazione davvero abile – *troppo* abile – quella di rimaneggiare e diffondere coscientemente uno, anzi più testi di questo tipo, in tale modo e a tale scopo. È curioso, inoltre, che sia nella fiaba romena sia nella narrazione di Pseudo-Apollodoro compaia un qualche tipo di patto nuziale tra i protagonisti, seppur non identico. Come spiegare, poi, sempre nel *basma*, la presenza di dettagli così vicini al testo greco da risultare quasi letterali, come l'azione di lasciare il gomito presso la porta, o il palazzo dalle mille stanze, di fronte della totale assenza di ogni riferimento al Minotauro e alla lotta con il mostro, motivi sicuramente non meno memorabili del labirinto e del filo che serve ad attraversarlo?

Un punto importante è l'autonomia del folklore: come hanno ben spiegato Bogatyrëv e Jakobson in un noto articolo, ciò che entra nel folklore – indipendentemente da quale ne sia l'origine, o da quando ciò avvenga – poi segue le sue leggi; e in esso «si conservano solo le forme che sono funzionali per una data comunità (Bogatyrëv-Jakobson 1967, p. 226). Ed è abbastanza comune anche che testimonianze relativamente recenti conservino tracce di fenomeni molto più antichi, o che testimonianze remote possano gettare luce su fenomeni molto più tardi (cfr. Ginzburg 2017, p. XXIX)⁶, con un andamento simile al principio enunciato da Giorgio Pasquali, *recentiores non deteriores*. Come si è detto, la temporalità in cui il folklore vive è diversa dal tempo storico che ci

⁵ Così l'indice dei tipi di Aarne, Thompson e Uther (2004) per il tipo 874* *Ariadne's Thread*, la cui didascalia recita «A king promises his son to whatever woman can find her way through the 1000 rooms in his palace. A poor but clever girl succeeds by unwinding a spool of thread». Il tipo 874* è inoltre caratterizzato dalla presenza del motivo R121.5 *Ariadne-thread*, le cui attestazioni sono German, Hungarian, Rumanian e South American Indian.

⁶ «Testimonianze magari recentissime potevano conservare tracce di fenomeni molto più antichi; inversamente, testimonianze remote potevano gettar luce su fenomeni molto più tardi».

risulta abituale, con il quale l'accordo non è sempre armonico. A questo proposito, Carlo Ginzburg ricorda con una frase molto efficace che «la testimonianza scritta di un mito trasmesso alla tradizione orale consente tutt'al più di datare un fotogramma, non il film» (Ginzburg 2017, p. 363). Se è possibile datare la messa per iscritto di una fiaba (o di un mito), dire qualcosa anche sulla profondità della tradizione che sta alle sue spalle è molto più difficile.

In assenza di criteri cronologici certi e verificabili, dunque, per capire qualcosa di più non resta che iniziare dall'accostare i fotogrammi che ci interessano. E da questi emerge senza ombra di equivoco che, anche se non sappiamo per quale ragione precisa, il motivo del filo per percorrere il labirinto si ripresenta in diversi testi di sicura ascendenza orale, in epoche e luoghi lontani. In base a questo fatto, possiamo ricongiungere la fiaba romena non solo ad altre narrazioni simili provenienti da altri contesti più o meno vicini e coevi, ma anche al mito greco, antico di millenni. Neppure sappiamo se essi siano storicamente e geneticamente legati oppure no. Ma non saperlo non equivale ad appiattare la cronologia, o affermare che le fiabe con retroterra orale siano altrettanto antiche del mito. Corrisponde piuttosto all'idea, cara ad Aby Warburg, di isolare – ancora una volta – un filo, a partire dal quale ripercorrere la trama dell'arazzo.

Se vogliamo capire meglio questo strano fenomeno di somiglianza, una strada ragionevole – non certo l'unica – è quella di partire da ciò che accomuna i nostri testi da vicino, che li unisce, e poi risolvere gli enigmi sollevati dalla loro lontananza e da ciò che li separa, anche se questo comporta di piegarci, «almeno provvisoriamente, [al]la rinuncia ad alcuni tra i postulati essenziali alla ricerca storica: primo fra tutti, quello di un tempo unilineare e uniforme» (Ginzburg 2017, p. XXIX).

3. Il cerchio e l'ellisse.

Se la linea di riferimento principale non è più l'asse del tempo, bensì la convergenza delle immagini, anche la prospettiva complessiva per forza cambia, dando luogo ad una rappresentazione diversa, che potrà suggerire altro.

Carlo Ginzburg, nella prefazione di *Storia Notturna: una decifrazione del sabba*, ricorda a questo proposito la pregnanza di alcune riflessioni di Ludwig Wittgenstein contenute nelle sue *Note sul "Ramo d'Oro" di Frazer*, pubblicate postume. In questi appunti, Wittgenstein formula un concetto, quello di «rappresentazione perspicua», che risulta particolarmente illuminante nel descrivere il tipo di immagini con cui abbiamo a che fare. Si citano alcune parti salienti:

La rappresentazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo, è solo *un* modo di raccogliere i dati – della loro sinossi. È ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine generale che non abbia la forma di un’ipotesi sullo sviluppo cronologico. (...) «E così il coro accenna a una legge segreta»: ecco come vien voglia di commentare la raccolta dei dati in Frazer. Ora questa legge, questa idea io *posso* rappresentarla mediante un’ipotesi di sviluppo o anche (...) in una rappresentazione ‘perspicua’. Il concetto di rappresentazione perspicua ha per noi un’importanza fondamentale. Esso designa la nostra forma di rappresentazione, il modo in cui vediamo le cose (...). Tale rappresentazione perspicua media la comprensione, che consiste appunto nel «vedere le connessioni». Di qui l’importanza del trovare *anelli intermedi*. In questo caso però un ipotetico anello intermedio deve limitarsi a richiamare l’attenzione sulla somiglianza, sul nesso tra i *fatti*. Proprio come si illustrava una relazione interna fra cerchio ed ellisse trasformando gradualmente l’ellisse in un cerchio, *ma non per affermare che una determinata ellisse è scaturita effettivamente, storicamente da un cerchio* (ipotesi evolutiva), bensì solo per rendere il nostro occhio sensibile a una connessione formale. Ma anche l’ipotesi evolutiva posso considerarla come nient’altro che un travestimento di una connessione formale (Wittgenstein, 1975, pp. 28-30, *passim*)⁷.

Il concetto wittgensteiniano di «rappresentazione perspicua» ben si attaglia a descrivere l’immagine che scaturisce dalla sovrapposizione tra il filo di Arianna e i suoi paralleli nel folklore. Non dimentichiamo che le *Note* si soffermano su *Il ramo d’oro* di Frazer, opera immensa che però ha come cardine anche il raffronto tra folklore e antichità classiche. Importa anche sottolineare che per Wittgenstein la «rappresentazione perspicua» indica il *nostro* modo di vedere le cose – dove ciò che balza gli occhi ed è saliente è l’affinità formale, mentre la cronologia (non tanto quella esteriore, di datazione dei documenti scritti, bensì quella profonda e di lunga durata delle tradizioni tramandate oralmente) resta in gran parte sommersa.

È abbastanza comprensibile che, nell’ottica di Wittgenstein, l’ipotesi evolutiva possa essere considerata come il «travestimento» di una connessione formale: nel mondo delle idee potrà anche essere così⁸. Il nostro problema contingente, però, è se possa valere il contrario, ossia se nel mondo concreto delle persone, della Storia e delle storie, le connessioni formali a noi visibili possano implicare o suggerire legami genetici tra i fatti osservati. Il folklore, infatti, ha una dimensione duplice: da un lato è un fenomeno universale e sovrapersonale, dall’altro non vive di forme astratte, bensì in manifestazioni concrete e individuali, anzi iper-individualizzate, ben situate dal punto di vista storico, geografico, linguistico, in precise comunità, fino ad arrivare alla viva voce di chi conosce qualcosa che gli è stato tramandato e lo trasmette a propria volta a qualcuno che ascolta. Conciliare queste due facce del folklore, quella universale e quella particolare, non è sempre semplice.

Ginzburg, non da filosofo ma da storico, colpito dall’esempio di Wittgenstein del cerchio e dell’ellisse, pur apprezzando le possibilità aperte da un’indagine formale, si è chiesto se

⁷ Cfr. Ginzburg 2017, p. XXX.

⁸ Anche Ginzburg chiosa: «la rappresentazione perspicua era [per Wittgenstein] un modo di presentazione dei dati non solo alternativo ma, implicitamente, superiore alla presentazione storica perché *a*) meno arbitrario e *b*) immune da indimostrate ipotesi evolutive» (Ginzburg 2017, p. XXX).

un'esposizione pressoché storica dei dati potesse essere sufficiente ai fini della sua ricerca sulle radici del sabba stregonesco nella cultura folklorica (Ginzburg 2017, p. XXX). Ed è un problema per certi versi simile al nostro: confrontando le immagini del mito e del folklore, possiamo anche procedere per somiglianze e differenze, accostare tra loro testi antichi e folklorici illuminandoli a vicenda; ma la questione dei loro rapporti storici e di filiazione alla lunga non può rimanere ignorata.

La conclusione a cui è giunto Ginzburg è interessante: ovvero, che l'indagine morfologica non può sostituirsi alla ricostruzione storica, ma può costituire un modo valido per sollecitarla, specie in aree o periodi poco e male documentati (come è proprio il caso delle culture prive o povere di espressione scritta, aggiungiamo noi). A suo modo di vedere, essa può essere utilizzata come «una sonda per scandagliare uno strato altrimenti inaccessibile». Si cita il paragrafo in cui Carlo Ginzburg, analizzando retrospettivamente il proprio percorso, rovescia le affermazioni di Wittgenstein, avvalorando la possibilità che le certe connessioni formali possano suggerire, benché in via congetturale, connessioni di carattere storico:

La storia umana non si svolge nel mondo delle idee, ma nel mondo sublimare in cui gli individui irreversibilmente nascono, infliggono sofferenza o la subiscono, muoiono. Mi pareva dunque che l'indagine morfologica non potesse (per motivi al tempo stesso individuali e morali) sostituire la ricostruzione storica. Poteva tuttavia sollecitarla – soprattutto in aree o periodi poco e male documentati. Sulla natura storica delle connessioni che avevo ricostruito, non avevo dubbi. Mi ero servito dell'indagine morfologica come di una sonda per scandagliare uno strato profondo e altrimenti inaccessibile. La tesi di Wittgenstein doveva quindi essere rovesciata: nell'ambito della storia (non in quello della geometria, ovviamente) la connessione formale può essere considerata un'ipotesi evolutiva, o meglio genetica, formulata in maniera diversa. Attraverso la comparazione, bisognava cercare di tradurre in termini storici la distribuzione dei dati, presentati fino ad allora sulla base di affinità interne, formali. Sarebbe stata la morfologia, dunque, benché acronica, a fondare, sull'esempio di Propp, la diacronia. La natura congetturale (...) di questo tentativo era inevitabile, data la scarsità della documentazione. Tuttavia il convergere delle testimonianze permetteva di delineare alcuni tramiti storici (...) (Ginzburg 2017, pp. XXX-XXXI).

Capire se le connessioni formali possano procedere di pari passo con relazioni storiche e legami genetici è un problema enorme, e non sarà certo risolto qui. A questo tema si intreccia anche l'annosa questione della monogenesi e della poligenesi, che non è il caso di riaprire in questa sede: ma si può osservare che le analogie formali, di per sé, sono produttive sia nel caso di effettive forme di continuità, sia nel caso in cui le convergenze si siano prodotte in maniera indipendente. Il problema del cerchio e dell'ellisse, dunque, si presta a guidare un'analisi ad ampio raggio sulle permanenze di determinati motivi narrativi in epoche e luoghi distanti; e tale sembra essere l'orizzonte appropriato in cui situare un'indagine d'insieme sui generi narrativi tradizionali del folklore romeno in rapporto al mondo classico.

In un'ottica come questa, è possibile considerare le immagini che emergono, simili, in storie diverse, come gli affioramenti di uno «strato profondo» in gran parte sommerso, che viene da immaginare come un immenso deposito carsico dal quale zampillano, come risorgive connesse tra loro tramite vene acquifere a noi in gran parte invisibili, storie e immagini che si presentano simili in contesti, epoche e luoghi lontani. Non è detto che esse abbiano tutte, davvero, un legame storico e genetico: si tratta di un modo per organizzare i dati. Ma tale presupposto può comunque guidare l'analisi come possibilità congetturale, forse tenue, eppure che consente di non rinunciare del tutto ad un confronto che sia anche di carattere storico, e che in più ha il pregio di descrivere bene lo stato delle cose.

A sostegno di ciò, come si vedrà più da vicino nei capitoli seguenti, si può aggiungere che è ormai dimostrato che anche nel mondo antico circolassero racconti e storie, con contenuti e forme simili a ciò che noi oggi chiamiamo folklore. Ed è stato anche possibile chiarire che almeno alcune di queste, attestate sin dall'antichità, riemergono anche nelle tradizioni letterarie di epoca medievale, per poi ripresentarsi in quantità numericamente più massicce a partire dall'Ottocento, quando – almeno in Europa – gli studiosi hanno cominciato a rivolgere l'attenzione ai materiali di questo tipo. Dunque, le ipotesi di continuità vera e propria – magari anche mediate da riprese letterarie – non sono da scartare⁹.

4. Comparare sistemi.

Ovviamente, per ricerche così orientate il caso singolo non basta. È necessaria una comparazione il più possibile ampia, e, se possibile, mettere gli elementi a sistema, anziché fondarsi su analogie isolate. Così raccomanda Bettini, sempre nella medesima conversazione:

Più che su singoli elementi, insomma, è sul sistema di relazioni che bisognerebbe puntare. Questa era appunto la lezione di Lévi-Strauss (...), secondo cui non si comparano elementi staccati, ma sistemi, costellazioni, strutture. Questa riflessione sistemica, strutturale, andrebbe sempre valorizzata, perché permette di uscire dal metodo di Frazer, che si limitava a confrontare elementi singoli. D'altra parte, il confronto fra sistemi produce molte più idee che non quello fra elementi staccati. (...) Inoltre, confrontare sistemi permette di non dimenticare – ignorare, cancellare – tutti quegli elementi di diversità che separano i fenomeni che si mettono a confronto, e che in genere sono sempre molti (Bettini 2017, pp. 57-58, *passim*).

⁹ Cfr. Braccini 2015, p. 141: «Il raffronto tipologico, tra l'altro, risulta ugualmente produttivo sia che ci si trovi di fronte a effettive forme di continuità (anche mediata da riprese letterarie) tra i *folktales* antichi e quelli moderni, un'eventualità che in sé non è impossibile, sia che invece tra *mythoi* e fiabe sorti separatamente e poligeneticamente si siano prodotte "semplici" convergenze evolutive, variamente motivabili soprattutto su base psicologica».

L'invito ad allargare il quadro, a confrontare sistemi, cade a proposito. Negli ultimi decenni, lo studio del folklore internazionale ha compiuto passi notevoli. Nell'ambito dei *folktales*, acquisizioni imprescindibili sono quelle della scuola folkloristica nordica, che ha prodotto mappature sempre più ampie e accurate del patrimonio internazionale della narrativa popolare di tradizione orale. Ci riferiamo all'indice dei tipi di Aarne e Thompson, aggiornato da Uther nel 2004, e al *Motif-Index* di Stith Thompson (1955-1958), insieme ai cataloghi che, applicando lo stesso metodo, si concentrano su repertori o aree più delimitati. Questi preziosi archivi di informazioni bibliografiche, in costante aggiornamento, hanno il valore di informarci sempre meglio su quali narrazioni siano circolanti nel folklore mondiale o di determinate aree¹⁰.

Nuovi studi, comparsi nei primi anni Duemila in ambito anglosassone, hanno cercato inoltre di applicare l'approccio per tipi e per motivi elaborato dalla scuola nordica anche alla letteratura greca e latina. Il riferimento è soprattutto ai lavori di William Hansen e di Graham Anderson, che hanno cercato di rintracciare su basi il più ampie possibili i punti di convergenza tra i cosiddetti *folktales* e le testimonianze letterarie che ci sono pervenute dal mondo antico. Queste preziose indagini, che si sono rivelate assai remunerative, a detta dei loro stessi autori sono ancora ben lungi dall'essere compiute; ma, individuando dei «comparabili» chiari tra narrazioni folkloriche e mondo antico, permettono di disporre di repertori molto ampi, indicando centinaia di elementi fiabeschi per cui si possono individuare corrispondenze nell'antichità classica¹¹.

In anni ancor più recenti, Tommaso Braccini ha impresso un'importante svolta agli studi sulle narrazioni «popolari» e «tradizionali» nel mondo antico, cercando di avvicinarsi ad esse con uno sguardo meno «etic» e più «emic», come dicono gli antropologi; ossia, tentando di individuarle, e poi di interpretarle, tramite categorie il più possibile interne o vicine alla cultura antica, anziché ricercare semplicemente gli antecedenti antichi dei *folktales* moderni e contemporanei circolanti in tutto il globo terrestre. L'utilizzo dei repertori folklorici come quello di Aarne-Thompson-Uther serve allora – si noti – come una sonda, per rilevare, all'interno di opere letterarie (quali sono la maggior parte dei testi che ci sono giunti dal mondo greco e latino) le tracce e i frammenti di narrazioni «non ufficiali o screditate», di cui si possa ragionevolmente presumere una diffusione e circolazione anche a livello orale, popolare, tradizionale. In altre parole, si può dire che per Braccini l'approccio «etico» ha soprattutto la funzione di comporre il quadro d'insieme, di mettere a fuoco i particolari che interessano, sfruttando le somiglianze a noi visibili tra mondo antico e mondo moderno. L'approccio «emico», invece, interviene nella specificità dei contesti da considerare, salvaguardando le differenze. Ciò permette, da un lato, l'emergere di elementi utili all'esegesi dei testi antichi a partire dal folklore;

¹⁰ Per un'esposizione più dettagliata di tali indici, si rimanda al capitolo 2.

¹¹ Per un'esposizione più dettagliata delle ricerche di Hansen e di Anderson, si rimanda al capitolo 2.

dall'altro, anche le nostre conoscenze relative al nostro stesso patrimonio culturale e immaginario letterario ne risultano ampliate, mostrando l'importanza che il folklore ha in sé, come fenomeno di lunga durata, nonché il suo ruolo nella cultura antica e moderna.

In tale maniera innovativa di mettere a frutto l'approccio tipologico, Braccini rivaluta anche il concetto di «ecotipo»¹², che in folkloristica indica le forme distintamente locali assunte in un certo territorio da racconti diffusi a livello internazionale o globale. I «tipi» con cui i folkloristi raggruppano racconti dalla struttura simile, insomma, non raccolgono racconti perfettamente uguali e omogenei tra loro; non solo perché non esiste un racconto di tradizione orale perfettamente uguale a un altro, ma anche perché i racconti risentono (e riflettono) delle particolarità culturali locali dei territori in cui sono radicati e si sviluppano per tempi anche molto lunghi, dando luogo a varianti locali. Dunque, secondo Braccini, rispetto all'approccio tipologico "puro", un'indagine per ecotipi permette di meglio «individuare la presenza e la pregnanza in contesti più recenti di snodi o motivi che hanno paralleli nell'antichità» (Braccini 2018, p. 153). Perciò, egli individua delle aree a partire dalle quali esplorare gli ecotipi di un certo numero di storie scelte. Non essendo possibile vagliare tutti gli ecotipi di tutte le storie note, Braccini indica la necessità di procedere per saggi e campioni. L'idea, però, è semplice: se si presuppone che vi sia qualche forma di continuità tra il mondo classico e il presente, e se gli ecotipi riflettono le peculiarità culturali dei territori dai quali provengono, il confronto tra antico e moderno risulterà più produttivo in distretti geografici vicini all'esperienza degli antichi, come ad esempio il Mediterraneo. Infatti, la sua scelta ricade innanzi tutto sull'ambito italiano e sull'areale linguistico greco:

Non sembra inutile concentrarsi sulle tradizioni fiabistiche italiane e greche (con la possibilità, all'occorrenza, di ampliare lo sguardo alle tradizioni vicine) nel tentativo di effettuare un sondaggio tipologico sui *fairy tales* antichi di cui abbiamo avuto notizia: sia che ci siano stati casi di trasmissione diretta, sia che si debba invece pensare a fenomeni di poligenesi all'interno di distretti culturali diacronicamente affini, in ogni caso la selezione dei distretti di cui vagliare gli ecotipi sembra promettente. A ciò si aggiunge che proprio queste due aree hanno di recente beneficiato della realizzazione di ampi cataloghi di tipi fiabeschi, l'*Indice* di Aprile per l'Italia (purtroppo rimasto incompleto) e l'*Epexergasia* di Megas e dei suoi collaboratori per l'area linguistica greca, in genere negletti dagli studiosi stranieri, spesso anzi ancora massicciamente influenzati dalla raccolta dei Grimm, che per quanto rappresentativa è comunque incentrata su un'area specifica di ambito germanico (Braccini 2015, p. 144).

Così facendo, lo studioso ha aperto un capitolo inedito delle indagini sulla fiaba nel mondo antico, mostrando come un confronto serrato tra testimonianze antiche e moderne, queste ultime circoscritte ad ambiti culturali, linguistici e geografici definiti, per i quali siano ipotizzabili forme di contatto con

¹² Sul concetto di «ecotipo» vedi capitolo 2.

l'immaginario antico, può gettare luce sull'«enciclopedia culturale» dell'uno e dell'altro dei termini posti a confronto¹³.

5. La Romania e le novità di questa ricerca.

Inserendosi nel contesto così delineato, la presente ricerca introduce un forte elemento di novità grazie al fatto di basarsi sull'area geografica, linguistica e culturale romena per un confronto tra le sue tradizioni popolari e il mondo antico.

La dicitura del titolo, «I generi narrativi tradizionali del folklore romeno», è stata scelta con intento inclusivo, dato che la straordinaria ricchezza e comprovata arcaicità del contesto folklorico romeno, estremamente rigoglioso e vitale fino a tempi molto recenti, sconsigliavano di limitare o escludere a priori l'apporto di generi narrativi diversi, specie all'interno di uno studio dal taglio comparativo¹⁴. Nei fatti, la presente ricerca si è orientata soprattutto sul genere della fiaba, del *basm*, per almeno due ragioni, entrambe attinenti agli studi preesistenti: romeni da un lato, internazionali dall'altro.

La prima ragione è che la presente indagine sui rapporti tra i generi narrativi del folklore romeno e il mondo classico greco-latino prende le mosse dallo studio comparato del grande filologo ebreo-romeno Lazăr Șăineanu, pubblicato nel 1895 e intitolato *Basmele Române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*: in italiano *Fiabe romene, in comparazione con le antiche leggende classiche e in rapporto alle fiabe del popoli vicini e di tutti i popoli romanzi*.

Quest'opera monumentale, fortemente innovativa all'epoca in cui apparve, è una delle primissime sintesi sulla fiaba popolare europea nel suo insieme. Pur essendo incentrata primariamente sul repertorio romeno, essa non solo presenta caratteri spiccatamente comparativi, ma è strutturalmente

¹³ Per un'esposizione più dettagliata delle ricerche di Braccini, si rimanda al capitolo 2. Il termine «enciclopedia» viene qui utilizzato nel senso con cui è stato introdotto da Bettini 1998, pp. 229 ss., con riferimento a Eco 1984, pp. 106-129 (cfr. Bettini 1998, p. 245 nota 43), a cui si rimanda.

¹⁴ Nell'ambito degli studi classici affacciati al folklore, è merito di William Hansen l'aver introdotto il concetto di *genre variance* per indicare come uno stesso intreccio narrativo possa comparire all'interno di generi diversi, ad esempio *folktale*, leggenda o mito¹⁴. In realtà, quella di *genre variance* costituisce un'idea chiave per il confronto tra l'antico e il moderno, che per forza di cose non condividono gli stessi generi. Inoltre, è un fatto che il fenomeno della variazione di genere interessa anche il folklore *tout court*: non solo nella comparazione fra tradizioni nazionali diverse, ma anche all'interno della medesima tradizione. Nel folklore romeno, per esempio, può avvenire che una certa narrazione, nota magari come *basm*, ossia come fiaba, si presenti anche in varianti cantate in forma di *balada*, meglio detta *cântec bătrânesc*, 'canto vecchio' (*batrân* dal latino *veteranum*). Oppure, è abbastanza comune che una *balada* eseguita a voce singola con accompagnamento strumentale abbia dirette corrispondenze nel genere corale della *colinde*, i canti rituali del solstizio invernale. Questo solo per fare alcuni esempi: non è il luogo di avventurarci nell'intricata selva dei generi e dei sottogeneri del folklore romeno, né dei suoi casi di *genre variance*. Per le distinzioni sui generi narrativi del folklore romeno e i relativi repertori, si rimanda alla trattazione nel capitolo 2. Per alcuni casi di *genre variance* nel folklore romeno, vedi capitoli 3 e 4.

concepita a partire dal confronto con le *legende antice clasice* greche e latine, raggruppando i racconti in «tipi» sul modello delle figure della mitologia classica. Pur precedendo i sistemi di classificazione di Aarne e Thompson, essa ne anticipa alcune innovazioni. Queste ragioni ne fanno il punto di partenza naturale del presente lavoro. Inoltre, l'opera di Șăineanu, scritta in romeno e mai tradotta in altre lingue, non ha goduto di una adeguata ricezione internazionale e non è mai stata seriamente ridiscussa neppure dopo la sua riedizione nel 1978 da parte del grande folklorista Ovidiu Bîrlea. Sembra dunque importante riportare l'attenzione su Lazăr Șăineanu, figura poco conosciuta anche in Romania al di fuori di una cerchia ristretta di specialisti, e sulla sua opera *Basmele Române*, praticamente inaccessibile a chi non abbia conoscenza della lingua romena. Per queste ragioni, al grande filologo Lazăr Șăineanu e a *Basmele Române*, riferimenti impossibili da ignorare ai fini della presente analisi, è interamente dedicato il primo capitolo.

Per quanto l'opera di Șăineanu abbia segnato una pietra miliare per lo studio del folklore romeno ed occupi un posto importante, anche se misconosciuto, tra i primi studi europei di folklore comparato, essa ovviamente non è più attuale nella misura in cui, dalla sua pubblicazione fino ad oggi, sono stati raggiunti progressi teorici e metodologici di cui è necessario tenere conto per reimpostare in maniera aggiornata l'ampia questione affrontata per primo dallo studioso. E ciò conduce all'altra ragione per cui, nella presente indagine, ci si è concentrati sulla fiaba.

Nel secondo capitolo di questo lavoro si pone il problema di un confronto d'insieme, il più possibile ampio e aggiornato, tra il folklore romeno e il mondo classico. Chiariamo subito che procedere alla cieca sarebbe stato impossibile, ma che si è posta la necessità di individuare dei «comparabili» tra il folklore romeno e la tradizione classica. Anche in questo caso, il genere della fiaba presentava il vantaggio di poter disporre, come punti di partenza, delle ricerche di Hansen e di Anderson (e in una certa misura anche di Braccini) sulle consonanze tra i *folktales* internazionali moderni e il mondo antico greco e latino. Queste opere, come si è detto, sfruttano l'approccio per tipi e motivi elaborato dalla scuola nordica per lo studio del folklore, applicandolo ai testi letterari dell'antichità classica. Anche se tale operazione può essere discussa nelle sue potenzialità e nei suoi limiti, resta il fatto che, riassumendo in una tavola i tipi e i motivi folklorici internazionali che sono stati utilizzati nel corso di tali studi, si ottiene un agile elenco di quali tipi e motivi del folklore siano stati finora studiati in rapporto al mondo classico. Non per affermare che essi siano tutti attestati già nel mondo antico, bensì per evidenziare l'attinenza che è stata loro riconosciuta in rapporto alle scienze dell'antichità. Tale mappatura è stata poi confrontata con il repertorio narrativo tradizionale romeno, per verificare quali tipi e motivi finora studiati in rapporto al mondo classico trovino attestazione anche in Romania. Quel che ne è emerso, è un'inedita cartografia di tipi e motivi folklorici internazionali studiati in rapporto al mondo classico e per i quali sono note attestazioni in area romena, una cartografia che si presta a

fare da punto di partenza per uno studio attuale sui rapporti tra i generi narrativi del folklore romeno e i loro rapporti con il mondo classico.

Si tratta indubbiamente di un'operazione innovativa. Va sottolineato che, prendendo come *focus* altri generi del folklore romeno, non sarebbe stato possibile disporre di uno snodo, di un'articolazione altrettanto agevole e che predisponesse delle connessioni altrettanto chiare tra la letteratura classica e il folklore romeno. Tuttavia, tale scelta si è rivelata in parte un'arma a doppio taglio. Come si vedrà più nel dettaglio all'interno del capitolo 2, tra i principali generi narrativi del folklore romeno, il *basm* (a differenza della *legenda*, della *snoava* o storiella/aneddoto, del *căntec bătrânesc* e delle *colinde*) è oggi l'unico a non disporre di indici tipologici aggiornati. L'ultimo – e unico – indice tipologico delle fiabe romene conforme ai criteri della scuola nordica, quello di Adolf Schuller, risale addirittura al 1928, una circostanza che non è stata certo d'aiuto alla presente indagine. Data la mole di lavoro richiesta per la compilazione di un indice folklorico, considerata anche l'abbondanza di materiale ancora non catalogato che giace nei vari Istituti di Folklore presenti in Romania, sarebbe stato del tutto impraticabile, in questa sede, tentare di riparare a tale grave lacuna. In conseguenza di ciò, è stato necessario costruire degli strumenti adeguati ad impostare il confronto, tramite una recensione dei dati disponibili. Nonostante rimangano dei con i d'ombra, è stato possibile arrivare ad un elenco di 632 tipi folklorici internazionali attestati anche in Romania, e appurare che per 84 di essi esistono, nelle opere di Hansen, di Anderson o di Braccini, delle trattazioni riguardanti il mondo antico. Tutti questi dati sono molto nuovi e costituiscono un'importante base di lancio per ricerche future.

Tali risultati si potrebbero ovviamente essere ancora espansi, in più direzioni. Le fiabe sono un capitolo importante del folklore, ma certamente non lo esauriscono tutto. Inoltre, i tipi folklorici considerati sono tutti attestati internazionalmente, mentre quelli esclusivi della Romania, in mancanza di un repertorio tipologico aggiornato, sono per forza rimasti al di fuori dall'analisi. Infine – punto molto importante – mentre per i tipi folklorici un riferimento esiste, per quanto antiquato, un moderno indice dei motivi narrativi, la cui importanza fu a suo tempo intuita da Șăineanu, resta ancora intentato.

Comunque sia, su queste nuove basi, è possibile intraprendere un nuovo studio dei rapporti tra antichità e folklore romeno. Ancora una volta, si è dovuto operare delle scelte, non essendo possibile esaminare tutte le varianti romene note di tutti gli 84 tipi folklorici studiati da Hansen, Anderson o Braccini. Si è dunque optato per approfondire, più dettagliatamente possibile, un tipo e un motivo, o meglio, una costellazione di motivi. A questo sono dedicati, rispettivamente, i capitoli 3 e 4.

Il terzo capitolo si concentra sulla storia apuleiana di Amore e Psiche, per la quale già da tempo sono stati messi in luce paralleli folklorici con i racconti del tipo ATU 425 *The Search for the Lost*

Husband, un tipo particolarmente diffuso e variegato, al cui interno si possono distinguere numerosi sottotipi. Dopo aver ripercorso lo stato dell'arte circa i rapporti tra Amore e Psiche e il folklore, con speciale riguardo ai contributi più recenti, si passa a considerare l'«ecotipo» romeno corrispondente. Ed è interessante notare che in Romania il tipo folklorico 425, a cui è associata la storia di Amore e Psiche, si presenta fortemente sbilanciato verso il sottotipo 425A *The Animal as Bridegroom*, più che verso il sottotipo 425B *The Son of the Witch*, riconosciuto come il più vicino alla storia contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Tuttavia, in un'ottica che guardi il confronto tra mondo antico e tradizioni folkloriche moderne ricercando anche cosa esso abbia da dire riguardo all'«enciclopedia culturale» dell'uno e dell'altro, anche tale dato è significativo. Ancor più interessante è notare come il tipo folklorico 425A abbia assunto una rilevanza speciale nella letteratura romena colta. Esso, infatti, è stato oggetto di una significativa ripresa letteraria da parte di uno degli autori più importanti della letteratura romena, un autentico classico, vale a dire Ion Creangă. Creangă, nel racconto *Povestea Porcului [Il racconto del maiale]*, riesce a elevare a dignità letteraria la corrente atavica delle tradizioni orali del *sat*, il villaggio rurale romeno. È straordinario che, seguendo le connessioni che emergono dagli imprevedibili percorsi compiuti dal folklore, divenga possibile includere in un medesimo orizzonte le opere letterarie di autori così distanti come Creangă e Apuleio.

Conclude il terzo capitolo una sezione di analisi testuale dedicata ad un passo circoscritto della storia apuleiana di Amore e Psiche: si tratta della scena delle «nozze funebri» di Psiche, *Metamorfosi* 4.33-34, della quale si propone una lettura interpretativa in chiave antropologica alla luce della cruciale documentazione etnografica romena (e greca, in questo caso) relativa al complesso rituale delle «nozze funebri» o «nozze del morto» (*nunta mortului*), le cui riverberazioni a livello poetico trovano eco anche nel più importante canto della tradizione romena, la *Miorița [l'Agnellina]*. Tale lettura dimostra ancora una volta che il confronto tra testi antichi e la documentazione folklorica ed etnografica romena racchiude un grande potenziale euristico, essendo in grado di offrire spunti significativi sia per l'esegesi di passi particolarmente enigmatici dell'autore classico, sia per un'ermeneutica delle tradizioni popolari.

Il quarto e ultimo capitolo scende ad un livello ancora maggiore di dettaglio, indagando non tanto i tipi, quanto i singoli motivi narrativi che li compongono. Prescindendo dall'idea dell'esistenza di un legame genealogico fra i testi, l'analisi per motivi anziché per tipi permette di confermare che classici e folklore, pur rimanendo universi distinti, attingono spesso ad un medesimo repertorio di immagini, riadattandole e rifunzionalizzandole a seconda delle proprie esigenze. E ciò risulta di grande interesse per riflettere sulle specificità di ciascuno dei sistemi in gioco. Attraverso tale lente, dunque, si porta l'attenzione su un motivo che non sembra essere mai stato oggetto di particolare considerazione: quello dell'entrare in un simulacro animale. Attraverso la lettura contrastiva della documentazione

folklorica e di quella letteraria antica, emerge come tema ricorrente che, in situazioni senza uscita o di pericolo mortale, certi personaggi assumono sembianze animali tramite una qualche sorta di copertura – organica, inorganica, o una combinazione delle due – al fine di eludere la sorveglianza di un avversario più potente, portando a termine un’impresa altrimenti impossibile. Ripercorrendo alcune manifestazioni particolarmente note di questo tema, l’intento resta quello di cercare di seguire i modi in cui si muovono e si sviluppano i motivi narrativi: migrano come semi trasportati dal vento, secondo la poetica similitudine di Zimmer? O come elementi di una composizione organica, importanti per comprendere la natura stessa dei racconti di magia, come suggerito da Anna Birgitta Rooth?¹⁵

6. Preparare il terreno.

È difficile trovare una riposta. Muovendosi nell’ambito delle tradizioni orali, si ha spesso l’impressione di lavorare all’interno di una disciplina che non c’è, o almeno che non c’è ancora. Lo affermava, quarant’anni fa, Mircea Eliade: «non esiste ancora un’ermeneutica adeguata delle tradizioni rurali o, per meglio dire, un’analisi dei *testi orali* mitico-religiosi paragonabile all’interpretazione delle opere *scritte*» (Eliade [1983] 1990, pp. 252-253). Più di recente, la stessa idea è stata ribadita da Carlo Donà, il quale ha affermato che «l’indagine comparativa degli intrecci mitici o letterari deve ancora compiere un vero e proprio salto epistemologico, deve ancora fondarsi come scienza autonoma e rigorosa» (Donà 2003, p. 16). Sempre Donà, in uno dei suoi ultimi lavori, ha descritto il problema in termini più espliciti:

Non abbiamo ancora una scienza che si occupi con sufficiente rigore e vera ampiezza di prospettive dell’evoluzione culturale: i pochi tentativi che sono stati fatti per fondarla non hanno dato grandi frutti e ci manca perfino un’etichetta per definirla (...). Fanno difetto metodiche di analisi adeguatamente complesse, e soprattutto non abbiamo l’abitudine a una ricerca globale, che non si immiserisca nel particolare, ma abbia il coraggio di tentare di cogliere l’insieme, senza per questo rinunciare alla precisione. (Donà 2020, p. 61).

Per queste ragioni, ovvero a causa della natura intrinseca degli oggetti di cui si occupa, il presente lavoro non può che proporsi lo scopo di preparare il terreno, di dissodarlo, specie laddove non siano

¹⁵ Rooth 1951, p. 238: «Il termine motivo non può coprire tutti gli elementi del racconto. Di fronte a simili problemi, i motivi devono essere considerati dal punto di vista della composizione e non del contenuto. I termini “motif, motif-complex, act”, che sono stati utilizzati nel corso della presente indagine su alcuni speciali tipi narrativi, allo scopo di identificare la connessione organica dei diversi elementi all’interno del racconto, possono essere importanti anche per la comprensione della costruzione del folktale come unità organica, come composizione organica». («The term motif cannot cover all elements within the tale. When these problems are concerned, the motifs must be regarded from the view of the composition, not from the content. The terms motif, motif-complex, act, which have been used in this investigation of some special types in order to identify the organic connection of different elements within the tale, may also be of importance for the comprehension of the construction of the folktale as an organic unit, an organic composition»).

già state segnate strade battute. Ciò non impedisce che, inerpicandosi sul crinale scivoloso ai confini tra il folklore romeno e il mondo antico, sia possibile godere di punti di vista originali e di vedute non di rado spettacolari, forse uniche, dato il carattere di assoluta eccezionalità delle tradizioni popolari romene all'interno del panorama folklorico europeo. E, dall'altro lato, si può approfittare di questa posizione privilegiata per proporre alcune letture innovative per dei testi, come le *Metamorfosi* di Apuleio, o l'*Odissea*, o altri classici, di importanza capitale per la cultura occidentale. Tuttavia, una vera risposta alla questione di che rapporti ci siano tra il folklore, in particolare romeno, e il mondo antico, qui non può essere che abbozzata.

Per esprimere l'idea che, parlando di miti, ma anche di folklore, il non arrivare a delle conclusioni fisse non è un difetto dell'indagine, ma al contrario, un atteggiamento che permette l'emergere di significati nuovi, è difficile trovare parole migliori di quelle di Zimmer. Per descrivere la «natura sempre preliminare» di quel tipo di comprensione, che apre nuove domande senza pretendere di spiegare tutto, Zimmer evoca l'immagine del «dilettante». Sono pagine note, ma anche molto appropriate ai testi che verranno riletti nella presente indagine; quindi, ci concediamo il piacere di gustarle di nuovo:

La caratteristica del dilettante sta nel dilettarsi della natura sempre preliminare della sua comprensione, che non raggiungerà mai il suo culmine. Ma è proprio questo l'atteggiamento corretto di fronte alle figure che ci sono giunte dal passato più lontano, che si tratti delle epopee monumentali di Omero o di Vyāsa o delle deliziose favolette della tradizione popolare. Loro sono gli eterni oracoli della vita. Devono essere interrogati e consultati daccapo a ogni epoca, e ogni epoca li avvicina con il suo tipo di ignoranza e di comprensione, la sua serie di problemi e le sue imprescindibili domande. Poiché le trame della vita che noi del nostro tempo dobbiamo tessere non sono quelle di nessun'altra epoca; i fili da intrecciare e i nodi da sciogliere sono molto diversi da quelli del passato. Le risposte già date, perciò, non ci possono servire. Le potenze devono essere riconsultate direttamente – di nuovo, e poi di nuovo ancora. Il nostro compito principale sta nell'apprendere non tanto quel che si dice esse abbiano detto, quanto il modo di avvicinarci a loro, il modo di evocare da loro nuove parole, e poi capirle. Di fronte a un simile compito, dobbiamo restare tutti dilettanti, che ci piaccia o no. (Zimmer 1998, pp. 18-19).

Accostare i miti antichi dal versante del folklore – in particolare del folklore romeno, oltre che internazionale –, in quest'ottica, è un modo per interrogarli entrambi, per far parlare gli uni con gli altri nonostante le loro lingue siano (molto concretamente) diverse, trovando così parole e immagini nuove. Non per ottenere risposte certe, lo si è capito dall'esempio del filo di Arianna: è proprio fermandosi prima di ingabbiare i fenomeni in formule fisse e chiuse che diviene possibile vederli nei loro possibili rapporti, e forse comprenderli diversamente anche nella loro essenza. È proprio dal cerchio che non si chiude che può scaturire una nuova comprensione. «Distinguere è tutto» è un'affermazione corretta: ma distinguere ha anche un prezzo, che consiste nell'accettare che l'ultima parola non sia mai detta. Un prezzo che pagherà di buon grado chi, leggendo dei testi che provengono dal passato più o meno remoto, vorrà provare ad avvicinarli non come dei fossili ma come esseri

viventi, ponendo domande ancora mai sollevate, che generino altre domande ancora. Conclude Zimmer:

Qualunque sia la lettura accessibile ora alla nostra vista essa non può essere certo definitiva. Può essere solo una vaga idea. E dovremmo considerarla un'ispirazione e uno stimolo, non una formulazione definitiva che precluda ulteriori intuizioni e differenti approcci. (...) Il vero 'dilettante' sarà sempre pronto a ricominciare daccapo. E sarà in lui che i semi prodigiosi del passato metteranno radici e cresceranno meravigliosamente. (Zimmer 1998, p. 21).

È con questa consapevolezza che proponiamo alla lettura le seguenti pagine.

Ringraziamenti

Molte persone mi sono state vicine durante i tre anni e mezzo in cui è durata questa ricerca, e a tutte va la mia calorosa riconoscenza.

A cominciare dal mio maestro Dan Octavian Cepraga, al quale non solo devo tutto quello che ho imparato sul folklore romeno, ma anche molto di più. Questa tesi si è giovata del suo costante aiuto, dei suoi consigli e della profondità del suo sapere: ma tutto ciò non avrebbe significato altrettanto, senza l'incontro con una persona di tale grande umanità.

L'altro ringraziamento particolare va a Iulia Cosma, che c'è stata sempre, non solo per le consulenze linguistiche – numerosissime – ma soprattutto per la sincera amicizia: *suntem o echipă!*

Altre persone mi hanno fornito utili consigli, pareri, suggerimenti e aiuti. Alcune sono ricordate nelle note, ma è un piacere ringraziare, senza titoli e per ordine di incontro, Davide Susanetti, Alvaro Barbieri, Dana Maria Feurdean, Carlo Donà, Marika Piva, Manuela Nevaci, Emmanuel Plantade, Tommaso Braccini, Otilia Hedeșan, insieme a molti altri, senza dimenticare il personale della Biblioteca Beato Pellegrino, della segreteria e della Biblioteca Academiei Române di Bucarest.

Poiché le nostre biografie, grazie al cielo, non sono ristrette al mondo accademico, ringrazio Nina per avermelo saputo ricordare e soprattutto per aver condiviso i momenti più belli e luminosi di questo periodo.

Grazie alle amiche, agli amici, e a Mauro Battiston per il sostegno.

Infine, il ringraziamento più grande va alla mia famiglia per essermi stata sempre accanto e per l'aiuto concreto, soprattutto a mia madre. A lei e alla memoria di mio padre vorrei dedicare questo lavoro.

Capitolo 1

—

Lazăr Șăineanu e *Basmele Române*

Capitolo primo

Lazăr Șăineanu e *Basmele Române*

Nel quadro degli studi comparativi sul folklore romeno, la questione dei rapporti con il mondo classico ha da sempre rivestito un'importanza centrale. Lungi dall'essere considerata come marginale o secondaria, tale problematica ha svolto un ruolo fondante all'interno della disciplina fin dai suoi albori, suscitando l'interesse degli specialisti e stimolando ricerche che hanno contribuito in modo decisivo allo sviluppo di tale dominio di studi.

Il primo e più chiaro esempio di ciò è il monumentale studio pubblicato nel 1895 dal linguista, filologo e folklorista Lazăr Șăineanu (Ploiești 1859 – Parigi 1934), il cui titolo completo recita *Basmele Române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tututor popoarelor romanice* [Fiabe romene in comparazione con le antiche leggende classiche e in rapporto alle fiabe dei popoli vicini, nonché di tutti i popoli romanzi], d'ora in poi *Basmele Române*¹.

A tutti gli effetti, *Basmele Române* costituisce il primo studio d'insieme finalizzato ad un'indagine sistematica del repertorio della fiaba popolare romena. Il titolo completo mostra però che gli intenti dell'opera sono ancora più vasti. Pur prendendo le mosse dal contesto romeno, lo studio si propone come un'ampia sintesi di taglio enciclopedico rivolta alla fiaba europea nel suo insieme, analizzando in maniera sistematica il repertorio che le è proprio e affrontando i problemi teorici della sua natura, origini e sviluppo storico.

Con tali obiettivi, benché innegabilmente vincolata ad un'impostazione di partenza che è ancora etnocentrica, *Basmele Române* si presenta come un'opera dalle prospettive comparative spiccate, tanto sull'asse sincronico quanto su quello diacronico. Essa esamina in primo luogo fiabe e raccolte di fiabe pubblicate in Romania e in tutta Europa nel XIX secolo, sull'onda del clamoroso successo ottenuto dalla raccolta dei fratelli Grimm. Accanto a queste, trovano posto nel volume anche testimonianze di narrazioni assimilabili al genere fiabesco di epoca antica, medievale e moderna. In tale quadro, assolutamente innovativo per l'epoca, proprio le *legende antice clasice*, ovvero le 'antiche leggende classiche', divengono oggetto di specifica attenzione da parte di Șăineanu in quanto termine di confronto privilegiato per la documentazione fiabesca romena. Il posto riservato alla

¹ L'opera verrà qui considerata nella riedizione del 1978 curata dall'importante folklorista romeno Ovidiu Bîrlea (Șăineanu 1978).

Classicità, almeno idealmente e sin dal titolo, precede addirittura le fiabe dei popoli che vivono nelle aree circostanti la Romania e quelle degli altri popoli romanzi, che pure intrattengono profondi legami linguistici e storico-culturali con tale paese. L'accostamento tra fiabe romene e miti classici rende *Basmele Române* di Lazăr Șăineanu il primo antecedente significativo della presente indagine e quindi meritevole di una trattazione estesa e accurata.

Oltre ad avere per la prima volta impostato la questione dei rapporti tra la fiaba romena e il mito classico, vi sono anche altre ragioni per indicare in *Basmele Române* un'opera originale ed innovativa, per molti aspetti anticipatrice rispetto ai successivi studi di folklore comparato, non solo in ambito romeno ma mondiale. Il suo sostanziale oblio e l'esigua risonanza ottenuta nella comunità scientifica non vanno attribuiti ad una pochezza di meriti bensì, in primo luogo, al fatto di essere stata redatta in una lingua di circolazione limitata, quale è quella romena, che ne ha precluso un riconoscimento internazionale adeguato. Come ha osservato Caracostea, «soltanto il fatto che sia stato scritto in una lingua dalla circolazione limitata non ha assicurato al testo il posto meritato negli studi sul folklore mondiale»². Di fatto, la barriera linguistica rimane ancora oggi un ostacolo alla ricezione internazionale dell'opera, che non è mai stata tradotta in lingue diverse dal romeno³. In secondo luogo, pur essendo rimasta per più di un trentennio dalla sua apparizione l'unico studio di riferimento sulla fiaba romena, in seguito all'avvento del sistema di classificazione del folklore internazionale di Aarne e Thompson *Basmele Române* cadde in un cono d'ombra, venendo inevitabilmente soppiantata da altre opere metodologicamente più aggiornate⁴.

Considerazioni simili valgono anche per l'autore stesso, il quale è oggi una figura pressoché dimenticata. Nonostante ciò, Lazăr Șăineanu fu uno degli intellettuali di punta della Romania del suo periodo per quanto riguarda l'ambito linguistico, filologico e lessicografico. Allievo di Hasdeu, il primo grande filologo romeno, Șăineanu fu probabilmente il più grande filologo della sua generazione in Romania. Personalità multiforme, studioso dagli interessi poliedrici e dall'identità culturale complessa, nonostante i suoi importanti contributi allo studio della cultura romena non riuscì mai a vedersi riconosciuto il diritto di cittadinanza a causa delle proprie origini ebraiche. Trovandosi privo di diritti e di mezzi, nel 1901 fu costretto a lasciare la Romania e ad espatriare in Francia, da cui non fece mai ritorno. Una volta a Parigi, mutato nome in Lazare Sainéan, l'autore cambiò anche

² «Numai faptul că a fost redactat într-o limbă cu circulație limitată nu i-a asigurat locul meritat în studiile de folclor de pretutindeni» Bîrlea – Caracostea 1971, p. 43.

³ Almeno non integralmente. Cfr. *infra* per le traduzioni francesi parziali pubblicate da Șăineanu su rivista e per il suo progetto, mai portato a termine, di una riedizione francese dell'opera.

⁴ Si intende l'indice dei tipi della fiaba romena di Adolf Schuller (1928), redatto in tedesco, conforme ai criteri elaborati dalla scuola folkloristica nordica, tradotto in romeno nel 2019 ma mai aggiornato. Vedi *infra*.

orientamento di studi, dedicandosi alla storia della lingua francese e lasciando gradualmente da parte la filologia, la linguistica e il folklore romeno.

In Romania, il nome di Șăineanu si lega soprattutto al fortunato *Dicționar universal al limbii Române* [Dizionario universale della lingua romena] (1896), definito come «l'opera più popolare della lessicografia romena»⁵. Tale dizionario ebbe dieci edizioni dalla sua prima apparizione fino al 1947, venne ripresentato in veste modernizzata nel 1995-1996 e anche successivamente è rimasto alla base di dizionari più recenti, come il *Noul Dicționar Universal al Limbii Romane* del 2006 (Oprea *et al.* 2006). Quest'ultimo, sebbene Șăineanu non sia più citato tra gli autori, mantiene ancora l'impostazione da lui concepita (Culicov 2016).

Fatto salvo l'eccezionale e duraturo successo del *Dicționar*, tuttavia, l'autore non ha mai raggiunto un riconoscimento adeguato, né in vita né poi. In Romania, non solo egli fu vittima di antisemitismo, ma in seguito al suo espatrio la stampa non diede alcuna notizia della sua sparizione dalla scena culturale del paese (Alexandru 2009, p. 11)⁶. Dopo la scomparsa avvenuta nel 1934, è stato inoltre notato che nessuna delle opere di Șăineanu venne ristampata durante i trent'anni che separano l'edizione del *Dicționar* del 1947 e la riedizione di *Basmale Române* del 1978 (Datcu 2009). Si può aggiungere che, in Romania quanto in Francia, l'impostazione prevalentemente nazionale degli studi umanistici ha fatto sì che in ciascuno di questi due paesi ci si occupasse prevalentemente delle opere di Șăineanu che interessavano, per lingua e argomento, l'ambito della propria sfera culturale nazionale, disinteressandosi in larga parte di quelle che non vi ricadevano. L'espressione «monolinguisimo apparente» o «falso monolinguisimo», utilizzata per indicare i casi in cui il multiculturalismo e il plurilinguisimo di determinati autori sono stati ignorati o obliterati in favore di letture tese ad enfatizzare la loro afferenza ad ambiti linguistico-culturali definiti, può prestarsi a descrivere anche la percezione che si è avuta di Șăineanu/Sainéan tanto in Romania quanto in Francia, dove la produzione intellettuale dell'autore è stata spesso considerata in maniera parziale e selettiva, ovvero nel quasi completo disinteresse per ciò che non rientrava nell'ambito nazionale di riferimento⁷. Tale impostazione nazionale e monoculturale non ha reso giustizia a Șăineanu, autore

⁵ «Cea mai populară operă lexicografică din istoria lingvisticii românești», Culicov 2016, p. 20. Sul *Dicționar* di Șăineanu, vedi anche Barnea 2006.

⁶ «Dispariția lui Lazăr Șăineanu din spațiul cultural românesc e primita cu o tăcere aproape unanimă, în presa vremii», Alexandru 2009, p. 11.

⁷ Per i concetti di «monolinguisimo apparente» o «falso monolinguisimo» si rimanda ad Anokhina - Sciarrino 2018. Vedi anche l'introduzione, intitolata *Plurilinguisme littéraire*, p. 5: «le monolinguisime apparent peut cacher le multiculturalisme et le plurilinguisme de ces créateurs».

spiccatamente transnazionale, dalla produzione bilingue (romena e francese), con capacità linguistiche fuori dal comune e interessi di ricerca interdisciplinari, particolarmente ampi e vari⁸.

La lunga mancanza di uno studio d'insieme della personalità e dell'opera di Șăineanu ha avuto come risultato la sua marginalizzazione e il sostanziale oblio. Solo ad ottobre 2022 è apparsa la monografia di Natalie Zemon Davies intitolata *Listening to the languages of the people. Lazare Sainéan on Romanian, Yiddish and French*, che offre uno sguardo d'insieme sulla vita e la produzione di Șăineanu sia in Romania che in Francia. Tale studio, che si concentra principalmente sulla biografia dell'autore e sulla sua pionieristica attività in diversi settori della linguistica, costituisce un'importante testimonianza dell'interesse che un individuo e studioso come Șăineanu continua a suscitare nel mondo di oggi, anche in campi diversi da quello del folklore, che qui gode di un'attenzione privilegiata.

Il presente capitolo si propone dunque di presentare Lazăr Șăineanu e soprattutto la sua opera *Basmele Române*. Pubblicata nel 1895 e riedita nel 1978 dal grande folklorista romeno Ovidiu Bîrlea, non tradotta in lingue diverse dal romeno, l'opera risulta di difficile accesso ai non specialisti. Dopo un profilo biobibliografico relativo all'autore, al suo interesse per il folklore ed un focus sulla questione della sua «doppia identità culturale» romeno-ebraica, saranno analizzate la genesi di *Basmele Române* e il suo contesto culturale, la sua struttura, le fonti, i contenuti e la sua fortuna successiva, sempre con specifico riguardo a come viene trattata la questione del rapporto tra fiabe romene e miti classici.

1.1 Nota bio-bibliografica.

Lazăr Șăineanu ha lasciato diverse opere autobiografiche. Nel 1901, sull'onda dell'espatrio a Parigi, pubblicò congiuntamente in romeno e in francese il volume *O carieră filologică (1885-1900): Istoricul unei impaminteniri, memoriu auto-biografic* (Șăineanu 1901), ovvero *Une carrière philologique en Roumanie (1885-1900). I. Les péripéties d'une naturalisation. Mémoire auto-*

⁸ Da qualche anno il plurilinguismo ha suscitato l'attenzione degli organismi politici europei, portando alla creazione di strutture come l'«Osservatorio Europeo del Plurilinguismo» in seguito alle prime «Assise europee del plurilinguismo» svoltesi a Parigi il 24 e 25 novembre 2005. Si veda in proposito il rapporto intitolato «Etude sur la contribution du multilinguisme à la créativité» commissionato dalla Direzione generale per l'Istruzione e la cultura della Commissione europea (Contrat de services publics n° EACEA/2007/3995/2 24 juillet 2009, consultato online all'indirizzo http://www.dylan-project.org/Dylan_en/news/assets/Study_multilingualism_report_fr.pdf il 2 dicembre 2022 alle ore 11). Nelle pagine che seguono, con riferimento alla Carta Europea del Plurilinguismo, «si intende per plurilinguismo l'uso di più lingue da parte di uno stesso individuo e per multilinguismo la coesistenza di più lingue in seno ad un gruppo sociale» (https://observatoireplurilinguisme.eu/images/Charte/Charteplurilinguisme_itV2.13.pdf, consultato il 20 dicembre 2022 alle ore 11).

biographique par Lazare Sainéan (Sainéan 1901), cui seguì nel 1930 *Histoire de mes ouvrages. Fragment de biographie intellectuelle (1901-1930)* (Sainéan 1930). A queste si aggiunge il volumetto intitolato *Lazăr Șăineanu, Schița biografică urmată de o biografie critică* firmato Luca Vornea (1928), considerato dalla maggior parte degli specialisti come uno pseudonimo di Șăineanu stesso⁹. Sono edite anche alcune delle lettere dello studioso, a cura del fratello Constantin: *Lettres de L. Sainéan le grand philologue (1859-1934) publiées, préfacées et annotées par son frère Constantin* (Sainéan C. 1936). Infine, sempre il fratello Constantin nel 1935 pubblicò una biografia intitolata semplicemente *Lazăr Șăineanu (1859-1934)* (Șăineanu C. 1935), di cui esiste l'edizione francese *Lazare Sainéan, le grand philologue (1859-1934) : sa vie et son œuvre* (Șăineanu C. 1946).

Tali documenti rimangono punti di partenza importanti per un inquadramento biografico dell'autore. Tuttavia, come è noto, l'utilizzo dell'autobiografia come fonte storica non è esente da problemi. Il fatto che Șăineanu, sostenuto in ciò anche da alcuni membri del suo nucleo familiare, abbia pubblicato molto a proposito di sé stesso, sia in romeno che in francese, denota una sua volontà precisa di costruire e promuovere una propria immagine pubblica da consegnare ai posteri. Un'immagine di cui non si può non tenere conto, ma da cui la storiografia deve emanciparsi se non vuole rimanere assoggettata alla prospettiva dell'autore stesso. Con ciò non si intende suggerire che le informazioni fornite da Șăineanu e dalle persone a lui vicine siano pregiudizievoli o poco fededegne: oltre ai problemi generali delle autobiografie, nel caso di Șăineanu vi è un'altra particolarità di cui è bene tenere conto. L'autore, degno rappresentante della temperie positivista, nelle opere sopra menzionate sembra considerare anche la propria vita come un oggetto di trattazione. In un certo senso, egli affronta la scrittura autobiografica in modo simile ad altre sue indagini scientifiche, in cui procede ad un'esposizione razionale dei fatti, convinto che essa costituisca il metodo migliore per metterli in evidenza. Tuttavia, per quanta fiducia si possa riporre nell'onestà intellettuale dell'autore e per quanto imparziale possa essere ritenuto il suo giudizio, esso rimane vincolato ad un punto di vista soggettivo, che non gli impedisce talvolta di omettere dettagli che potrebbero essere considerati rilevanti o di adottare prospettive che non sono le uniche possibili. Se la sua parabola biografica è degna di nota – e per molti versi lo è – allora è importante che l'indagine storica non si arresti alle testimonianze scritte lasciate da Șăineanu stesso, ma che queste siano problematizzate alla luce di ricerche più ampie e metodologicamente aggiornate¹⁰.

⁹ Vedi Voicu 2005, p. 40; Herșcovici 2018, p. 22; Zemon Davies 2022, p. 3 nota 1.

¹⁰ Per un inquadramento bio-bibliografico relativo a Șăineanu, oltre alle citate opere autobiografiche (Șăineanu 1901; Sainéan 1901; Sainéan 1930; Vornea 1928), all'epistolario (Sainéan C. 1936) e alle biografie edite da Constantin Șăineanu (Șăineanu C. 1935 e Șăineanu C. 1946), il quadro più completo e aggiornato è quello ora disponibile in Zemon Davis 2022. Per gli anni fino all'espatrio, resta utile anche Voicu 2008. Oltre che nelle opere citate nel presente capitolo, Șăineanu è ricordato anche in Podoleanu 1936, pp. 253-260; Rejzen 1926 alla voce «Senean»; Neagoie 2016, pp. 38-59.



Un'ultima avvertenza riguarda il fatto che Șăineanu, anche nel terzo millennio, continua ad essere una figura soggetta a letture non neutre. Sorprende che la scheda di sintesi relativa a Șăineanu nel recente *Dicționarul General al literaturii Române*, compilata da Gabriela Drăgoi (2007, p. 533-535), non ponga in rilievo alcuni elementi biografici essenziali legati alle origini ebraiche dell'autore e all'antisemitismo di cui egli fu vittima: poco si dice dei suoi strenui e ripetuti tentativi di ottenere la cittadinanza romena; non è menzionata la sua conversione al cristianesimo ortodosso; il suo espatrio in Francia non viene minimamente collegato a tale tematica; le fondamentali opere di Șăineanu sulla linguistica yiddish, pubblicate in romeno e in francese (Șăineanu 1889 e Sainéan 1902a), non sono menzionate. Si tratta di omissioni, di scelte programmatiche, di tentativi – piuttosto maldestri – di eludere delle tematiche considerate sensibili? Neppure le pagine seguenti possono ambire a fornire un quadro completamente esaustivo sulla figura e l'opera dello studioso; l'intento è di offrirne una panoramica di base e di metterne in luce alcuni nodi particolarmente significativi, meno indagati o meno ovvi per il lettore non folklorista e non romenista, prima di passare ad esaminare l'opera *Basmele Române*.

1.1.1 La giovinezza.

Lazar Șăineanu nacque a Ploiești, una città sita nella regione storica della Muntenia, a circa settanta km a Nord di Bucarest, nel 1859, l'anno in cui la Valacchia e la Moldavia si uniscono come Principati Uniti sotto la signoria del *domnitor* Alexandru Ioan Cuza. Il padre, Moisi Șain, decoratore di chiese e dimore boieresche (*zugrav*), e la madre Debora¹¹ Rabin erano ebrei non particolarmente facoltosi, tanto che il padre partì per due anni a New York alla ricerca di migliori condizioni economiche. Sin dall'infanzia il giovane Lazăr fu esposto alla lingua romena, allo yiddish e a quella ebraica, ed ebbe inoltre un precettore greco. Compì gli studi elementari e ginnasiali nella città natale, dove studiò latino con il maestro Irimia Circa e francese con Raoul de Pontbriant, autore di un dizionario romeno-francese (Pontbriant 1862), mostrando sin dagli anni giovanili una forte predisposizione verso l'apprendimento delle lingue.

In seguito, Șăineanu frequentò il liceo «Matei Basarab» di Bucarest, ma, dopo la morte del padre nel 1879 (Vornea 1928, p. 3), a causa delle necessità economiche della famiglia (le fonti parlano di sette o nove fratelli) dovette completare gli ultimi due anni da privatista, seguendo corsi serali, tra cui le lezioni del matematico David Emmanuel (1854-1941), che in seguito divenne professore universitario, anche lui di origini ebraiche. Circa nello stesso periodo Șăineanu strinse amicizia con un altro intellettuale ebreo-romeno di eccezionale rilievo, Moses Gaster (1856-1939), insigne filologo e folklorista. Conseguito il dottorato a Lipsia e compiuti gli studi rabbinici a Breslavia, Gaster era rientrato a Bucarest nel 1881¹². Di poco più vecchio di Șăineanu, egli proveniva da un ambiente ben più agiato (era figlio dell'ambasciatore olandese a Bucarest), ma intrattenne con Șăineanu rapporti così profondi e articolati che si potrebbe dire le loro vicende, laddove non si intrecciano, corrono parallele¹³. Si aggiunge alla cerchia delle precoci amicizie intellettuali di Șăineanu lo storico e folklorista Moses Schwarzfild (1857-1943)¹⁴, che introdusse l'autore in seno alla «Società Storica Iuliu Barasch», associazione fondata nel 1886 che riuniva gli intellettuali ebrei interessati all'emancipazione della minoranza ebraica nel Regno di Romania. Inoltre, già a partire dal 1879 Moses Schwarzfild invitò Șăineanu a partecipare a giornali come «Fraternitatea» ('Fraternità') e «Anuar Pentru israeliți» (Annuario per israeliti), che perseguivano il medesimo obiettivo.

¹¹ Non Maria, come erroneamente indicato in Drăgoi 2007, p. 532. Cfr. Matei 1983, uno studio biografico che ha riportato alla luce le testimonianze di Madeleine Samitca, nipote di Șăineanu. Sorprende che in Vornea 1928 come in Șăineanu C.1935 il nome della madre non sia neppure menzionato, essendo ricordato il solo cognome Rubin.

¹² Per un inquadramento bio-bibliografico relativo a Moses Gaster, vedi la voce a lui dedicata nel *Dicționarul general al literaturii române*, curata da Virgiliu Florea (Florea 2007: 249-251). Vedi anche Stanciu 2001, Stanciu 2006a.

¹³ Per i rapporti Gaster-Șăineanu, vedi Pașcalău 2019.

¹⁴ Per l'inquadramento biografico di Moses Schwarzfild, si veda l'articolo ottimamente documentato di Maria Mădălina Irimia 2018, oltre che la sintetica scheda a lui dedicata nel *Dicționarul general al literaturii române* a firma di Lucia Cireș 2007, pp. 134-35.



Ancora liceale, Șăineanu frequentò i corsi pubblici tenuti all'Università di Bucarest da Titu Maiorescu (1840-1917), Alexandru Odobescu (1834-1895) e Bogdan Petriceicu Hasdeu (1838-1907), personalità tra le più in vista dell'ambiente storico-letterario della Romania del periodo. Strinse inoltre amicizia con Petre Ispirescu (1830-1887), tipografo e autore della più importante e nota raccolta di fiabe romene, *Legendele sau Basmele Românilor* (1872), opera destinata ad esercitare una grande influenza sul giovane studioso, sia in campo folklorico che lessicografico. In anni successivi, nel 1897, Șăineanu descrisse con queste parole l'importanza che il legame con Ispirescu ebbe per la sua formazione:

Il mio vero maestro nella lingua e nel pensiero del popolo è stato l'autore di *Fiabe e leggende romene* [i.e. Petre Ispirescu] (...). Leggendo e rileggendo i suoi libri di fiabe, aneddoti e indovinelli, così come gli altri suoi scritti di prosa e poesia popolare, sono rimasto stupito nello scoprire le innumerevoli lacune dei dizionari esistenti, dai quali era ancora del tutto assente l'elemento popolare. Possedevo allora una copia del *Dizionario* di Pontbriant, tra le cui pagine avevo inserito dei fogli bianchi in cui annotare le parole popolari che incontravo nelle mie letture, insieme alle citazioni rispettive. Quest'opera di completamento è continuata senza interruzione tra il 1882 e il 1885, permettendomi di accumulare una notevole quantità di materiale, che mi è servito in tutti i miei lavori successivi sulla lingua romena (Vornea 1928, p. 13-14)¹⁵.

¹⁵ «Adevăratul meu maestru întru limba și cugetarea poporului a fost autorul *Legendelor și basmelor române* [i.e., Petre Ispirescu] (...). Citind mereu cărțile sale de basme, snoave și ghicitori, precum și celelalte scrieri în proză și poezie populară, am constatat cu mirare lacunele nenumărate ale dicționarilor existente, în care elementul popular lipsea încă pe atunci cu desăvârșire. Legasem un exemplar din *Dicționarul* lui Pontbriant cu foi intercalate și introduceam mereu vorbele populare cu citațiile ce întâlneam în lecturile mele. Această completare s-a continuat fără întrerupere între anii 1882-1885

Da queste righe emergono molti elementi importanti, collegati al grande impatto che l'opera di Ispirescu ebbe su Șăineanu. In primo luogo, essa ebbe l'effetto di risvegliare l'interesse di quest'ultimo per l'«elemento popolare», in modi non circoscrivibili ad una singola disciplina. Tale interesse si declina in una speciale attrazione per la ricerca folklorica, ma non solo: dalla citazione si evince che lo studio filologico dei testi folklorici offriva all'autore lo spunto per ricerche di tipo lessicologico e lessicografico, in particolare riguardo a dei settori per i quali, nella cultura romena dell'epoca, non esistevano ancora strumenti adeguati.

L'osmosi fra ricerca folklorica e linguistica che emerge dalla citazione è riconducibile ad una prassi tutto sommato comune a partire dal XIX secolo, tanto che si potrebbero portare diversi esempi di folkloristi che furono anche lessicografi, come i fratelli Grimm in Germania, Elias Lönnrot in Finlandia, Vladimir Ivanovic Dahl in Russia, Antoni Maria Alcover per il catalano, per citare solo alcuni esempi¹⁶. Nel caso di Șăineanu, tale sinergia può essere segnalata come un tratto caratterizzante il suo profilo di studioso, tanto da rendere possibile il compimento, a soltanto un anno di distanza l'una dall'altra, di due opere monumentali come *Basmele Române* (1895) sul versante folklorico e il *Dicționar universal* (1896) su quello lessicografico. L'interazione tra lessicografia e folklore assume un'ulteriore rilevanza se si pensa alla specificità della lingua romena, che da una parte si è dotata molto tardi di una lingua e di una letteratura nazionale colta, dall'altro ha tramandato per secoli un patrimonio ricchissimo di letteratura popolare, che a partire dall'Ottocento iniziò ad essere riconosciuto come un modello alternativo a quelli stranieri per la creazione di una lingua letteraria nazionale. In tale quadro, l'interesse di Șăineanu per la lingua dei racconti popolari come fonte lessicale appare ancor più significativo, inserendosi in una direzione di studi che ha promosso l'introduzione dell'elemento popolare nel vocabolario della lingua romena colta.

Un termine di confronto per gli scavi lessicografici attuati da Șăineanu sulle fiabe romene, su cui non esistono ancora ricerche specifiche, può essere il caso di Simeon Florea Marian (1847-1907), folklorista e linguista della Bucovina, membro dell'Accademia Romena, che contribuì al *Dizionario* promosso da tale istituzione inserendovi un numero molto significativo di lessemi provenienti dalle sue raccolte di folklore, convinto che le fiabe rappresentassero al meglio lo strato lessicale popolare¹⁷. Infine, considerando che nella citazione Șăineanu dichiara che il suo punto di partenza era un

și astfel se acumulase o sumă de materiale, care mi-au servit în toate lucrările mele ulterioare asupra limbii române». Cfr. Perpessicius 1957, pp. 350-351.

¹⁶ Cfr. Roper 2020, una raccolta di studi incentrati sull'idea che i dizionari possono fungere da fonte di dati per la ricerca folklorica.

¹⁷ Gicu 2019, p. 179 offre al proposito dati quantitativi precisi: «Marian, who became the specialist of folk- and fairy tales at the Academy, did indeed contribute to the *Dictionary of the Romanian Language*, with 8365 words collected from his volumes and manuscripts of fairy tales and folk literature. And he felt that it was the fairy tale that best mimicked the language of peasants». Per Șăineanu, mancano ancora dati accostabili a quelli disponibili per Marian. Si può auspicare che studi futuri possano approfondire tale questione.

dizionario bilingue romeno-francese, emerge con maggiore forza la dimensione multilingue del suo lavoro.

1.1.2 Da studente a docente. Le richieste di naturalizzazione.

Ottenuto il baccalaureato nel 1882, Șăineanu si iscrisse alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bucarest. Proprio in questi anni, forse nel 1883 (Herșcovici 2018, p. 21), in corrispondenza a tale processo di acculturazione e del progressivo avvicinamento alla cultura romena, pare che l'autore abbia cambiato la grafia del suo nome, abbandonando la forma palesemente ebraica Eliezer ben Moshe Schein in favore di quella romenizzata di Lazăr Șăineanu, con cui poi divenne celebre.

Grazie al premio ottenuto per la sua tesi di laurea, il saggio linguistico *Încercare asupra semasiologiei limbei române [Ricerca sulla semasiologia della lingua romena]* (Șăineanu 1887a), pubblicata con una prefazione di Hasdeu, Șăineanu poté continuare gli studi a Parigi, dove fu accolto con calore da Gaston Paris e da Michel Bréal presso istituzioni prestigiose quali l'École des Hautes Études e il Collège de France. Durante tale primo soggiorno parigino, Șăineanu proseguì i corsi di sanscrito già intrapresi a Bucarest, ma soprattutto si applicò allo studio delle lingue balcaniche come il bulgaro e l'albanese, il serbo e il russo, il greco moderno e il turco. Frutto delle ampie ricognizioni delle lingue e delle tradizioni del sud-est europeo sono le dissertazioni *Legenda Meșterului Manole la Grecii Moderni* (1888) e *Les Jours de l'Emprunt ou les Jours de la Vieille*, pubblicata nella prestigiosa rivista di filologia romanza *Romania* nel 1889 e in seguito discussa come tesi di dottorato presso l'Università di Lipsia. Nell'agosto 1888, mentre Șăineanu si trovava a Lipsia, morì la madre; secondo Zemon Davis (2022, p. 30), proprio la scomparsa di lei, che parlava in modo eccellente la lingua yiddish, indirizzò Șăineanu allo studio di tale lingua. Ne seguì la pubblicazione dello *Studiu Dialectologic asupra graiului evreo-german [Studio dialettologico sulla lingua ebreo-tedesca]* (Șăineanu 1889), dedicato alla memoria della madre e all'amico Moses Gaster. L'opera, che applica i principi della filologia tedesca allo studio della lingua yiddish, è riconosciuta come uno dei primi studi moderni sull'argomento¹⁸, fu pubblicata anche in traduzione francese nel 1902 ed ebbe una notevole influenza; tuttavia, esso è anche l'ultimo dei lavori accademici di Șăineanu riconducibili alla sfera culturale legata all'ebraismo.

Tornato in patria nel 1889, Șăineanu fu nominato supplente di Hasdeu alla cattedra di Filologia Comparata dell'Università di Bucarest, incarico che ricoprì senza ricevere remunerazione, in quanto

¹⁸ Cfr. Zemon Davis 2022, pp. 28 ss.; Baumgarten 2002; King 1998, p. 83; Gininger 1954.

ebreo privo di cittadinanza romena (Voicu 2008, p. 13)¹⁹. Hasdeu, personalità faustiana e dalle forti contraddizioni, era un acceso antisemita, contrario all'emancipazione degli ebrei romeni²⁰. Tali idee, da lui espresse anche in qualità di deputato ed esposte pubblicamente in opere quali *Studii asupra Judaismului [Studi sull'ebraismo]* e *Istoria toleranței religioase în România [Storia della tolleranza religiosa in Romania]*²¹, riflettono un'ideologia diffusa negli ambienti nazionalisti e conservatori; tuttavia, non gli impedirono di fare un'eccezione per Șăineanu, che considerava come uno dei suoi discepoli prediletti.

Șăineanu, per mantenersi mentre svolgeva l'incarico, ottenne una supplenza retribuita come docente di latino presso un liceo della capitale, attività di cui rimangono diversi libri di testo pubblicati, tra cui un dizionario bilingue romeno-tedesco, una grammatica della lingua latina, il volume *Mitologie Classică [Mitologia classica]* del 1898 e un'antologia commentata di *Autorii români moderni [Autori romeni moderni]* (1891) (Drăgoi 2007, 534). L'anno successivo gli fu assegnata dal ministro Costache Arion una cattedra universitaria di storia e letteratura romena medievale, ma fu costretto a dimettersi in seguito alle proteste organizzate dal suo rivale Vasile Alexandru Urechia, interessato egli stesso al medesimo incarico e acceso assertore dell'idea che un ebreo, in quanto «straniero», fosse inadeguato ad insegnare la storia dei romeni (Voicu 2008, p. 14-16; cfr. Pășcălău 2019, p. 23).

Divenne chiaro che, per esercitare la professione di docente²², per Șăineanu era necessario ottenere la cittadinanza romena. In Romania, la naturalizzazione degli ebrei, non collettiva ma su base individuale, teoricamente era ammessa dal quadro legislativo a partire dal 1878, allorché venne modificato l'articolo 7 della Costituzione del 1866²³, che escludeva i non cristiani dal diritto alla cittadinanza. Nei fatti, anche dopo il 1878 la naturalizzazione rimase molto difficile da ottenere: in parte a causa della difficoltà del procedimento, che prevedeva che l'istanza venisse presentata al Parlamento e che fosse approvata da entrambe le Camere, ma anche perché, qualora l'iter di richiesta

¹⁹ La legge sull'istruzione del 5 dicembre 1864 stabiliva che «tutti i membri dell'università sono considerati alti funzionari dello Stato, dunque saranno romeni» («toți membrii universității sunt considerați ca funcționari înalți ai statului, *ei vor fi români*»). Vedi Nastasă 2011, p. 14.

²⁰ Sull'antisemitismo di Hasdeu, vedi Zemon Davies 2022, pp. 43 ss.; Nastasă 2011, p. 24; Oișteanu 2009, p. 10; Stanciu 2006. Alexandru 2008, p. 10 ha suggerito che il rapporto maestro-allievo tra Hașdeu e Șăineanu anticipa, anche se in modo meno drammatico, quello tra Nae Ionescu e Mihail Sebastian nel periodo tra le due guerre.

²¹ Tali opere, che mi sono rimaste inaccessibili, si trovano citate in Zemon Davis 2002, pp. 43-44.

²² Cfr. Barbulescu-Ciuciu 2009, p. 341: «Les Juifs sont officiellement admis dans les écoles publiques à partir de 1831. Mais des lois qui limitent l'accès des allogènes ne tardent pas à être émises – par exemple celle de 1893 – limitant l'accès à l'enseignement public primaire pour les populations minoritaires. Cette loi est étendue en 1898 à l'enseignement secondaire et supérieur».

²³ L'articolo che escludeva gli ebrei dal diritto alla cittadinanza romena recitava: « Lo status di romeno si acquisisce, si mantiene e si perde secondo le regole stabilite dalle leggi civili. Solo gli stranieri di rito cristiano possono acquisire lo status di romeno» («Calitatea de român se dobândește, se păstrează și se pierde în conformitate cu regulile enunțate prin legile civile. Numai străinii de rit creștin pot dobândi calitatea de român»), cit. in Nastasă 2011, p. 7. Diversa la situazione della Transilvania, allora parte dell'Impero Austroungarico, ove gli ebrei furono in gran parte assimilati agli ungheresi e riconosciuti come cittadini a partire dal 1867 (cfr. Nastasă 2011, p. 8).

fosse condotto correttamente, non era infrequente che il Parlamento esprimesse un voto negativo. A ciò si aggiungevano altri vincoli: il richiedente era tenuto ad attendere senza lasciare il territorio romeno per dieci anni, periodo durante il quale poteva comunque essere soggetto a provvedimenti di espulsione, sia che provenisse dall'estero, sia che fosse nato e cresciuto in Romania (Voicu 2008, p. 18 n. 19).

I dati riguardanti le richieste di naturalizzazione approvate nel periodo tra il 1880 e il 1900 sono emblematici della gravità delle restrizioni all'accesso alla cittadinanza a cui erano sottoposti gli ebrei. Gli storici non sono tutti concordi: secondo Bogdan (2002, p. 175) furono naturalizzate 200 persone; soltanto 85 secondo Iancu (1996, p. 212), di cui 27 morirono nel corso del periodo considerato. Neagoe (2016, pp. 237-239), che concorda con i dati di Iancu, fornisce anche una lista dei nomi e della professione degli 85 individui che ottennero la naturalizzazione. Tali informazioni sono rapportabili ad altri dati demografici. Secondo Berindei, nel 1877, anno in cui la Romania ottenne l'indipendenza, su una popolazione che si avvicinava ai 5 milioni di abitanti, la minoranza ebraica contava circa 265.000 membri ed era in continua crescita, anche a causa dell'immigrazione (Berindei 1999, p. 274)²⁴ proveniente soprattutto da Russia e Polonia (Voicu 2005, p. 161). Dunque, quali che siano i dati più corretti relativi al numero di ebrei naturalizzati romeni, il loro ordine di grandezza mostra senza possibilità di equivoco che la percentuale di ebrei che riuscirono ad ottenere la naturalizzazione negli ultimi due decenni del XIX secolo fu minima.

Le prime richieste di naturalizzazione di Șăineanu risalgono al 1887 e al 1889 (Voicu 2008, p. 18), ovvero in concomitanza dell'ottenimento della Licenza in Lettere e poi al momento del rientro in patria dopo i soggiorni a Parigi e Lipsia. La sua battaglia per ottenere i diritti civili durò circa dieci anni e si concluse con un fallimento. Le peripezie di tale vicenda sono narrate in maniera dettagliata dall'autore stesso in un opuscolo, pubblicato in romeno e in francese (Șăineanu 1901; Sainéan 1901)²⁵.

Nonostante le preoccupazioni sollevate dalla situazione di precarietà derivante dall'assenza di diritti, in questi anni Șăineanu produsse opere di importanza sostanziale: oltre alle già menzionate *Dicționar Univesal al Limbei Române* del 1896 e *Basmele Române* del 1895, spiccano i tre volumi della *Influența Orientală asupra limbii și culturii române* [L'influenza orientale sulla lingua e la cultura romena] (1900), definita in tempi non lontani dal grande linguista Alexandu Niculescu come «importante e ancora insuperata» (Niculescu 2007, p. 140). Accanto a queste opere capitali, si possono ricordare anche *Istoria Filologiei Române* [Storia della filologia romena] (1892, seconda

²⁴ Berindei attinge tali dati da Obedenaru 1876, p. 301.

²⁵ Vedi anche Voicu 2008 e Zemon Davis 2022.

edizione 1895) e *Studii Folclorice* [*Studi folklorici*] del 1896, che riuniscono in un solo volume i precedenti saggi sul folklore.

Nel 1893 Șăineanu sposò Cecilia Samitca, figlia dell'editore Ralian Samitca di Craiova, una donna di famiglia ebraica. Da tale matrimonio nacque un'unica figlia, Elisabeta. Una tappa significativa dell'iter di richiesta di cittadinanza fu la conversione di Șăinenau al cristianesimo ortodosso, avvenuta nel 1899²⁶. Mentre la moglie e la figlia non si convertirono, passò alla religione cristiana ortodossa il suo fratello minore Maier, che mutò nome in Constantin-Marius Șăineanu (Herșcovici 2018, p. 23)²⁷. Su tale scelta, Zemon Davies ha scritto un giudizio tutto sommato equilibrato: «His [Șăineanu's] succinct and enigmatic account, written a year after his baptism, suggests that he was viewing that rite not just as a personal expedient and certainly not as a matter of religious belief, but as a justifiable socio-political action» (2022, p. 107). Per quanto interessato alla *Wissenschaft des Judentums*, Șăineanu non sembra essersi mai contraddistinto per un animo ferventemente religioso. I suoi legami con l'ebraismo, oltre alla sfera familiare e amicale, comprendevano l'impegno sociale e politico, culturale e accademico, ma non sembra emergere dalle testimonianze una personale adesione alla pratica religiosa e all'ortodossia dottrinale comparabile a quella, per esempio, di Moses Gaster, che, espulso dalla Romania, una volta stabilito a Londra divenne rabbino capo della comunità ebraica di rito spagnolo. È possibile che Șăineanu vedesse nel battesimo una scelta in grado di appagare le sue speranze, a lungo frustrate, di realizzazione sociale e professionale. Così come mancano notizie sulla possibile frequentazione di sinagoghe da parte di Șăineanu prima del battesimo²⁸, dopo di esso nulla indica il suo coinvolgimento come cristiano ortodosso praticante²⁹; ma, non a caso, il suo padrino fu Take Ionescu (1858-1922), esponente del partito conservatore e allora ministro dell'istruzione, che promise a Șăineanu il proprio appoggio in vista della naturalizzazione (Șăineanu 1901, pp. 41-42; Sainéan 1901, pp. 39-40). Infine, ci si può chiedere con quale diritto possa essere valutata come opportunistica una scelta che, di fatto, era forzata per un individuo proveniente da una famiglia ebraica e che aspirasse ad accedere alla carriera universitaria o ad un impiego pubblico.

La scelta di accettare il battesimo non mancò di provocare ripercussioni all'interno della comunità ebraica; se, da un lato, l'esempio di Șăineanu fu presto seguito da un altro filologo ebreo romeno, Heimann Tiktin (1850-1936), opposta fu la reazione di Moses Schwarzfeld, scioccato da quello che

²⁶ Zemon Davis 2022, p. 130 sottolinea che il battesimo non è menzionato né in Șăineanu 1901 né in Sainéan 1901; non lo è neanche in Vornea 1928.

²⁷ Anche nel caso di Constantin Șăineanu, la voce a lui dedicata nel *Dicționarul general al literaturii române* (2007) non menziona esplicitamente le origini ebraiche né il nome di Maier.

²⁸ «Mainstream Jewish doctrine was clearly not Șăineanu's priority. Nor does Șăineanu seem to have been deeply committed to orthodox religious practice. (...) Writing to Rabbi Gaster from Paris or Leipzig or Berlin, he never describes a local synagogue he has found for Shabbat prayer» Zemon Davis 2022, p. 107.

²⁹ «As for Orthodox Christianity, there is no sign that Șăineanu practised it after the baptism», Zemon Davis 2022, p. 115.

considerò un autentico tradimento. Il battesimo di Șăineanu provocò tra l'altro una completa rottura dei suoi rapporti con Moses Gaster, il quale, durante gli anni trascorsi a Londra, si era avvicinato sempre di più al movimento sionista, diventandone un attivo promotore (Zemon Davis 2022, pp. 114-115). Tra i due studiosi, per lungo tempo amici, tale frattura non fu mai ricomposta.

Con tutto ciò, neppure il battesimo si rivelò sufficiente a garantire a Șăineanu l'agognata naturalizzazione. Anche se nel dicembre 1899 un voto del Senato si espresse a favore del provvedimento che gli concedeva la cittadinanza, il ministro della Giustizia Constantin Dissescu lo impugnò, imponendo che dovesse essere approvato anche dalla Camera dei deputati, lasciando solo per qualche giorno Șăineanu nell'illusione di essere finalmente divenuto cittadino romeno. Dopo tale ennesimo impedimento, la Commissione per la naturalizzazione, nuovamente riunitasi attorno al suo caso nel febbraio 1900, si pronunciò favorevolmente, ricordando la buona condotta di Șăineanu, i premi da lui vinti per la sua attività di studioso della cultura romena, il battesimo e la romenizzazione del suo nome. Quando la Camera decise di rimandare il voto, né Take Ionescu né Hasdeu si espressero in favore di Șăineanu. A ciò si aggiunge che, dopo il pensionamento di Hasdeu, Take Ionescu soppresse la cattedra di Filologia Comparata a cui Șăineanu aspirava (Zemon Davis 2022, pp. 120-121). Il voto decisivo avvenne il 15 dicembre 1900 ed ebbe esito contrario alla richiesta di naturalizzazione dello studioso. Ancora una volta, Take Ionescu era assente. Vedendosi definitivamente respinta la richiesta di cittadinanza ed impossibilitato a rivestire incarichi di docenza, nel 1901 Șăineanu si risolse all'espatrio.

1.1.3. In Francia.

Arrivando in Francia nell'aprile 1901, Șăineanu trovò il paese polarizzato attorno all'affare Dreyfus. Tuttavia, la Société de Linguistique de Paris, in cui lo studioso trovò accoglienza, era un ambiente internazionale che contava già al proprio interno diversi intellettuali di origine o religione ebraica (tra cui lo stesso fondatore Michel Bréal, Salomon e Théodore Reinach) o comunque di orientamento dreyfusardo. Il clima che vi si respirava era assai diverso da quello di Bucarest, che Șăineanu si stava lasciando alle spalle (Zemon Davies 2022, pp. 133-134). Nel giro di tre anni, nel luglio 1904, lo studioso – ora chiamato Lazare Sainéan – riuscì ad ottenere la nazionalità francese per sé, per la moglie e per la figlia (Zemon Davies 2022, p. 144).

I primi due anni a Parigi, il cosiddetto «periodo romeno-francese», possono essere caratterizzati come una fase di «riorientamento culturale», in cui inizialmente l'autore tentò di rendere accessibili in

lingua francese i risultati delle sue ricerche nell'ambito della lingua e letteratura popolare romena, pubblicando diversi articoli su *Romania*, *Méhusine* e su altre riviste francesi dedicate al folklore. Nel 1902-1903 tenne un corso sul «Folklore balcanico in relazione alla mitologia classica» presso l'École des hautes études di Parigi (Perpessicius 1957, p. 382), le cui lezioni confluirono nelle opere *L'État actuel des études de folklore* (1902) e *Les Rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe Orientale* (1902). In seguito a tale esperienza, però, Șăineanu non ricoprì altri incarichi in seno al sistema universitario francese³⁰. Circa al medesimo periodo risale anche il progetto di un'edizione in francese ampliata e rivista di *Basmele Române*, mai portato a termine³¹. In questi anni l'autore cominciò ad utilizzare una forma francesizzata del proprio nome, tanto che tutte le opere francesi sono firmate 'Lazare Sainéan'.

In seguito a tale periodo, l'interesse per la lingua e la letteratura popolare che aveva caratterizzato l'attività di Șăineanu negli anni romeni trova una continuità negli studi che l'autore compie in Francia a proposito dell'argot³². Parlata marginale, tipica delle classi subalterne ma anche della malavita e dei vagabondi, l'argot all'epoca non era ancora stato oggetto di trattazioni sistematiche ed era considerato indegno di interesse filologico, al punto che Gaston Paris sconsigliò Șăineanu di occuparsene, esprimendo un giudizio secco: «Une pareille étude n'est pas digne d'un vrai philologue» (Sainéan 1901, p. 10). Ciononostante, tale nuovo ambito di ricerca, perseguito con basi documentarie che andavano dal XVI al XIX secolo fino a sfociare nella contemporaneità, portò frutti apprezzabili quali le opere su *L'argot ancien* (1907), *Les sources de l'argot ancien* (1912), *L'Argot des tranchées* (1915) e *Le langage parisien* (1920).

In questi anni, Șăineanu si cimentò anche in un altro settore destinato a segnare profondamente il suo profilo di studioso della lingua francese. Le sue ricerche sulle lingue speciali e marginali a partire dall'epoca rinascimentale attirarono l'attenzione di Abel Lefranc (1863-1952), fondatore della Société des études rabelaisiennes e della Revue des études rabelaisienne. Intenzionato ad allestire una

³⁰ Cfr. Zemon Davis 2022, p. 143: «After 1903, the 44-year-old Sainéan never again held a teaching position in France»; p. 158, «Indeed, Sainéan never “belonged” to a university».

³¹ Vornea (1928, p. 89) dà notizia che alcuni capitoli di tale riscrittura apparvero nella *Revue de Traditions Populaires* di Paul Sébillot.

³² Tale punto è sviluppato più distesamente *infra*. La tesi della continuità tra l'interesse di Șăineanu per il folklore e le parlate marginali come la lingua yiddish, in Romania, e quello per l'argot, maturato in Francia, è stata argomentata in Perencin 2023, al quale mi permetto di rinviare. L'articolo ridiscute anche la lettura, data per consolidata in ambito romeno, secondo la quale Șăineanu, giunto a Parigi, avrebbe presto «ritrattato» i propri precedenti interessi per gli studi folklorici. Riesaminando le testimonianze biografiche, a partire dalle lettere dell'autore rivolte al fratello Constantin (Sainéan C. 1936), emerge che una presa di distanza teorica dal folklore da parte dell'autore non avvenne negli anni 1902-1903, bensì più tardi, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. L'idea vulgata di una «crisi folklorica» avvenuta negli anni 1902-1903, diffusa senza revisioni sostanziali fino ad oggi (Perpessicius, Bîrlea, Drăgoi), ha contribuito ad approfondire il solco che separa la fase romena e quella francese della vita e dell'opera di Șăineanu e, in definitiva, alla marginalizzazione dell'autore stesso in entrambi gli ambiti culturali.

nuova edizione critica dell'opera del principale scrittore francese del XVI secolo, Lefranc coinvolse Șăineanu in tale progetto (Zemon Davis 2022, p. 152).

Il più importante contributo di Șăineanu su Rabelais, di cui divenne presto uno specialista riconosciuto, sono i due volumi de *La Langue de Rabelais* (1922-1923). In una delle pagine più interessanti e dense del suo recente studio, Zemon Davis illustra come Șăineanu, nell'affrontare l'ampia questione del plurilinguismo di Rabelais, poté mettere a frutto le proprie competenze di linguista e le sue precedenti esperienze di ricerca sulle lingue miste e le parlate marginali. Dato che la principale specializzazione della studiosa riguarda proprio l'*early modern* francese, si preferisce citare qui le sue esatte parole:

Sainéan now drew on his extensive background – his familiarity with the new linguistics, the techniques he had honed through his research on the popular languages of Yiddish, Romanian and French – to chart the “veritable ocean” of Rabelais’s lexicon. (...) Especially interesting is Sainéan’s response to the question of whether Rabelais’s language was polyglot. Sainéan had earlier defined Yiddish, à la Hugo Schuchardt, as a mixed language. He had also challenged the nationalist Romanian purists by documenting the Turkish and “Oriental” elements in Romanian. With Rabelais he took a different tack. Those of Sainéan’s contemporaries who argued for Rabelais’s language as polyglot stressed its learned sources – Latin, Greek and Italian. For its geographical source, they evoked the language as spoken in the Touraine region in central France, where Rabelais had born. Sainéan expanded such borders. Rabelais’s language was infused with *social* mixture, as he took words from Breton sailors and fisherman and made extensive use of dialectal words and patois from Languedoc and Provence. “Nothing escaped his verbal virtuosity, including the cries of animals and the shouts of children... Every period, every province, and every social class speaks its languages, its dialects, its patois”. Rabelais’s language was “indigenous” to France but was still a mixed inclusive language. At the same time, it had a universal appeal (Zemon Davis 2022, p. 154)³³.

Come spiega la studiosa, l'inatteso incontro tra Șăineanu e l'opera di Rabelais dischiuse prospettive fino ad allora inesplorate. Non solo: un dettaglio curioso e poco noto sulla fortuna de *La langue de Rabelais* riguarda il fatto che, con ogni probabilità, James Joyce se ne servì come repertorio di materiale lessicale durante la stesura di *Finnegan's Wake* (1939), volendo tracciare dei riferimenti al ciclo di *Gargantua e Pantagruel* pur senza averlo letto di prima mano³⁴. Sam Slote, studioso di Joyce e del modernismo, in un articolo del 2005 ha portato l'attenzione sul fatto che Joyce, in una sua lettera in cui ammette di non avere letto direttamente Rabelais, dichiara anche aver attinto ad un libro

³³ La citazione riprende Sainéan 1922-1923, vol. 2, p. 3: «Rien n'a échappé à sa virtuosité verbale, jusqu'aux cris des animaux et des enfants... Tout se reflète dans son lexique, le plus vaste et le plus universel qu'on connaisse... Toutes les époques, toutes les provinces, toutes les classes sociales y parlent leurs langues, leurs dialectes, leurs patois», Zemon Davies 2022, p. 154 n. 60. Per l'espressione «véritable océan», il riferimento è a 1922-1923, vol. 2, p. 1.

³⁴ Vedi Slote 2004, pp. 375-376: «In the same letter in which Joyce claimed that he had not read Rabelais, he admitted that he had read a few chapters of a book called *La langue de Rabelais* (L I 255). In 1972 Claude Jacquet published an index of the entries in *FW* [*Finnegan's Wake*] notebook VI.B.45 taken from a book of that title by L. Sainéan (Jacquet 1972)». In Jacquets 1972, p. 11, si legge: «La confrontation du carnet et de l'ouvrage de Sainéan ne laisse subsister aucun doute: ce n'est pas dans Rabelais, mais bien dans Sainéan et en suivant l'ordre du texte, que Joyce a relevé ces mot». Segue una tabella comparativa tra gli appunti di Joyce, l'opera di Șăineanu e il testo finale di *Finnegan's Wake*, intesa a dimostrare la tesi tramite le concordanze identificate.

intitolato *La langue de Rabelais*. Che si trattasse esattamente del libro di Sainéan, era già stato filologicamente dimostrato da Claude Jacquets in un contributo del 1972. Appare molto significativo che l'opera di Șăineanu sia servita da anello di congiunzione tra due giganti della letteratura europea come Rabelais e Joyce.

Oltre alla partecipazione all'edizione critica delle opere complete di Rabelais coordinata da Abel Lefranc (1912) e al suo *La Langue de Rabelais*, la bibliografia di Șăineanu comprende altre opere pertinenti gli studi rabelaisiani, quali *L'histoire naturelle et les branches connexes dans l'œuvre de Rabelais* (1920), *Problèmes littéraires du seizième siècle* (1927) e *L'influence et la réputation de Rabelais* (1930). Sempre nell'ambito della storia della lingua francese, si ricordano gli studi sull'etimologia *La Création métaphorique en français et en roman* (1905-1907) e i tre volumi de *Les sources indigènes de l'Étymologie en France* (1925-1930). Quest'ultima, un'opera particolarmente discussa, attirò all'autore più critiche che successo se, in una lettera rivolta al fratello Constantin, egli arrivò a scrivere:

Depuis la publication des *Sources Indigènes*, le vide s'est élargi autour de moi. En fait, ici, sous le rapport social, après une trentaine d'années d'activité désintéressée, je reste toujours 'l'intrus'. La seule chose qui compte, ici comme ailleurs, c'est d'appartenir au corps universitaire ou d'être membre de l'Institut (Sainéan C. 1936, p. 55).

L'autopresentazione di Șăineanu percepito dagli altri come un «intruso», come un «estraneo», è uno dei tratti caratterizzanti la sua produzione autobiografica. Tuttavia, almeno per quanto riguarda l'ambiente universitario, si può confermare che né in Romania né in Francia egli arrivò a ricoprire un ruolo stabile all'interno delle istituzioni, anche se le sue aspirazioni lo chiamavano a ciò. L'ebreo Eliazar Șăin in Romania, l'immigrato Lazăr Șăineanu in Francia e lo studioso dallo statuto incerto Lazare Sainéan rispetto alla cultura europea successiva, sono rimaste figure liminali, non collocabili entro gli schemi precisi tracciati dai contemporanei e dai posteri e, perciò, pur eccellendo in molti ambiti, sono rimaste sempre marginali³⁵.

Șăineanu morì a Parigi nel 1934, senza aver mai fatto ritorno in Romania e senza che, ad oggi, nessuna delle sue opere francesi sia stata tradotta in romeno, neppure *La langue de Rabelais*, forse quella che ha trovato la collocazione più prestigiosa all'interno della cultura francese ed europea. Ormai anziano, in chiusura della sua *Histoire de mes ouvrages*, Șăineanu scrisse: «Je suis parfaitement conscient de la valeur de mes travaux. (...) J'ai pu servir deux patries et deux langues»

³⁵ Zemon Davis (2022, p. 164), in conclusione alla sua monografia, ricorda una valutazione espressa a proposito di Șăineanu dall'illustre filologo Leo Spitzer (1887-1960), che condivideva come interesse di ricerca il tema della formazione delle parole in Rabelais (Spitzer 1910) esplorato da Șăineanu: «Perhaps it is precisely his fate of living in a foreign land and independent of the judgment of his fellow academics that cast him as an outsider. 'Woe to you for being a stranger'». Il riferimento è alla p. 36 della recensione di Spitzer a *Les Sources Indigènes* di Sainéan, apparsa in *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 48 (1927), pp. 27-36, che non è stato possibile consultare in originale.

(Sainéan 1930a, p. 47). Per quanto riguarda le due lingue, l'autore si riferiva ovviamente a quella francese e a quella romena. L'affermazione, però, instilla il dubbio che egli non fosse del tutto conscio dell'importanza che avrebbero avuto invece i suoi studi sulla lingua yiddish, che qui non sono menzionati. Quanto all'importanza attribuita al fatto di «aver potuto servire due patrie», sembra difficile che Șăineanu potesse immaginare che, novant'anni dopo aver scritto queste parole, avrebbe finito per essere ricordato più come un intellettuale irriducibile a una dimensione monoculturale e monolingue e per le caratteristiche plurali e transnazionali della sua opera che per il contributo da lui portato in ciascun ambito culturale e nazionale preso singolarmente.

Constatando che durante circa cinquant'anni di attività Șăineanu abbia utilizzato almeno tre nomi diversi³⁶ per firmare le proprie opere dovrebbe già di per sé rendere chiaro che il tradizionale nazionalismo metodologico, fondato su paradigmi monolingui e monoculturali, non è adatto a rendere conto della interezza e complessità di questo autore. Al contrario, un approccio che tenga conto del bilinguismo della produzione scientifica dello studioso e delle almeno tre principali matrici culturali, linguistiche e identitarie che ne influenzarono la personalità, ovvero quella ebraica, quella romena e quella francese, può aiutare a gettare nuova luce su Șăineanu e la sua opera, laddove limitare l'interesse a una di queste componenti, o a due di esse in opposizione binaria, non può che offrirne un'immagine parziale.

1.1.4 Nota bibliografica

Conviene fornire una tavola riassuntiva della sua produzione completa, dedotta dalla sezione di «bibliografia critica» dello studio bio-bibliografico di Luca Vornea (1928), che rimane la più completa e accurata tra quelle esistenti³⁷. Per brevità, delle pubblicazioni apparse su riviste e periodici non vengono indicati i titoli dei singoli interventi, bensì soltanto il nome del periodico interessato. L'ordine non è rigorosamente cronologico, bensì tematico-cronologico, sembrando valida la scelta di categorizzare in modo distinto le pubblicazioni giovanili, gli scritti didattici e le opere propriamente

³⁶ Oltre ad alcune forme graficamente alterate del suo nome, come Eliezer ben Moșe, ben Moșe, Lazăr Schein, Lazăr Șain, Lazăr M. Șăineanu (Drăgoi 2007, p. 533).

³⁷ Vornea 1928, pp. 40-125. A tale lista, è stato possibile aggiungere *O istorie a literaturii române în limba germană*, în Lazăr Șăineanu, G. I. Ionnescu-Gion și B. P. Hasdeu, "*Eine Trilogie*". *O istorie germană a literaturii române*, București 1892 (cit. in Drăgoi 2007, p. 535).

linguistiche e filologiche del periodo romeno, le opere del periodo romeno-francese e quelle francesi *tout court*, per lingua e soggetto. Un'ultima sezione raggruppa gli scritti diversi e le traduzioni.

I sezione: pubblicazioni giovanili.

1. Fraternitatea.
2. Apărătorul.
3. Anuarul pentru Israeliți.
4. Moisi Mendelsohn, Viața și activitatea sa. Studiu Biografic. București 1880.
5. Studiu dialectologic asupra graiului evreo-german, București 1889.

II sezione: scritti didattici.

6. Gramatica elementară a limbei latine, 3 vol, București 1890.
7. De viris illustribus urbis Romae a Romulo ad Scipionem Africanum, Auctore Lhomond, București 1890.
8. Căii Julii Caesaris de bello gallico Commentarii, liber primus, București 1890.
9. Mitologia Clasică, Craiova 1898.
10. Dicționarul germano-român, București 1887.
11. Dicționarul româno-german, București 1889.
12. Autorii români moderni, pentru uzul școalelor secundare de ambe sexe, București 1891.
13. Dicționar universal al limbei române, Craiova 1896.

III sezione: scritti filologici.

I. Scritti in lingua romena.

14. Elemente turcești în limba româna, București 1885.
15. Ielele, Dânsese, Vântoasele, Frumoasele, Șoimanele, Măiestrele, Milostivele, Zânele. Studiu de mitologie comparativa. București 1886.
16. Jidovii sau Tătarii sau Uriașii, în Convorbiri Literare din 1887, pp. 521-528.
17. Glosar de cuvintele vechi și străine din operele lui Miron Costin (rimasto frammentario).
18. Încercare asupra semasiologiei limbei române, București 1887.
19. Legenda Meșterului Manole la Grecii Moderni, în Convorbiri Literare din 1888, pp. 669-682.
20. Zilele babei și legenda Dochiei, în Convorbiri Literare din 1888, pp. 193-220. (Les jours d'emprunt ou les Jours de la Vieille, Paris 1899)
21. Linguistica contemporană sau Școala Neogramaticală, București 1890.
22. Raporturile între Gramatica și Logica cu o privire sintetică asupra părților cuvântului, București 1891.
23. Ioan Eliade Rădulescu ca gramatic și filolog, București 1892.
24. Istoria filologiei române cu o privire retrospectivă asupra ultimilor decenii. București 1892 (1895²).
25. Basmele Române în comparație cu legendele antice clasice și în legatură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice, București 1895.
26. Studii Folklorice, București 1896.
27. Românismul din punct de vedere etnografic, linguistic și psihologic, 3 vol., incompiuto.
28. Influența orientală asupra Limbei și culturii române, 3 vol, București 1900.

II. Scritti francesi.

A. Periodo romeno-francese:

29. Romania.
30. Mémoires de la Société de Linguistique de Paris.
31. Mélusine.
32. La Tradition.

33. Revue de Traditions Populaires.
34. Revue de l'histoire des Religions.
35. Revue internationale de sociologie.
36. Revue de synthèse historique.
- B. Periodo francese:
- I. Lingue speciali:
37. L'Argot ancien, Paris 1907.
38. Les sources de l'Argot ancien, Paris 1912.
39. Revue de philologie française.
- II. Lingue volgari:
40. Le langage parisien au XIX^{ème} siècle, Paris 1920.
41. L'Argot des tranchées, Paris 1915.
- II. Filologia rinascimentale.
42. Revue des Etudes rabelaisiennes.
43. Revue du XVI^{ème} siècle.
44. Oeuvres complètes de Rabelais, édition critique, publiée par A. Lefranc, J. Boulenger, H. Clouzot, P. Dorveaux, J. Plattard et L. Sainéan, 4 vol., Paris 1912-1922.
45. Histoire naturelle et les branches connexes dans l'oeuvre de Rabelais, Paris 1921.
46. La langue de Rabelais, 2 vol., Paris 1922-1923.
- 47.48. Les problèmes littéraires du XVI^{ème} siècle. Le Cinquième livre, Le Moyen de parvenir, Les Joyeux Devis, Paris 1927.
49. L'influence et la réputation de Rabelais, Paris 1930.
- IV. Etimologia francese.
50. La Création métaphorique en français et en roman, 2 vol: I Le Chat; II Le Chien et le Porc, Halle 1905-1907.
51. Les Sources indigènes de l'Etymologie française, 3 vol, Paris 1925-1930.
- Quarta sezione: altri scritti.
- I. Scritti occasionali.
52. Cum vorbim, București 1891.
53. Lui Titu Maiorescu, Omagiu, București 1900.
54. O carieră filologică, București 1901 (traduzione francese: Une carrière philologique en Roumanie, Paris 1901).
- II. Periodici.
55. Convorbiri Literare.
56. Revista Nouă.
57. Nouă Revistă Română.
58. Zeitschrift für Romanische philologie.
- III: Traduzioni.
59. Lamartine, Iov. (?)
60. James Darmesteter, Coup d'oeil sur l'histoire du peuple juif, Paris 1881, pubblicato in Anuarul pentru Israeliți 1883.
61. Shakespeare. Viața și scrierile sale, dupa James Darmesteter, Craiova 1898.

1.2 La «doppia identità» ebreo-romena e Lazăr Șăineanu.

Definire Șăineanu come «intellettuale ebreo romeno» significa sottintendere un insieme di tematiche storiche, sociali e culturali, ben indagate dalla storiografia romena recente³⁸, che meritano di essere prese in considerazione per diverse ragioni. Comprendere il fenomeno della «doppia identità» ebreo-romena serve a mettere nella giusta prospettiva l'impegno di Șăineanu nell'ambito della cultura romena della sua epoca, i motivi che lo condussero ad interessarsi in modo particolare al folklore romeno, secondo determinate modalità, nonché le ragioni per cui tale disciplina fu abbandonata una volta in Francia. Dato che si tratta di problemi collegati all'opera *Basmale Române*, sembra opportuno farli emergere nella presente trattazione.

Che non si tratti di un aspetto di dettaglio, lo si capisce guardando all'espatrio del 1901, da sempre riconosciuto come l'avvenimento centrale della vita di Șăineanu poiché traccia un confine netto tra la fase romena e la fase francese della vita dell'autore. L'espatrio non può non essere considerato in rapporto al tema della doppia identità ebreo-romena, in quanto rappresenta l'esito ultimo del fallimento dei tentativi dell'autore di integrarsi nella società romena. Attribuirlo unicamente ad un generico antisemitismo di cui Șăineanu fu vittima sarebbe una lettura tutto sommato imprecisa e banalizzante: lo storico Lucian-Zeev Herșcovici, per esempio, ha osservato che Șăineanu tendeva ad autorappresentarsi come una vittima dell'antisemitismo, ma che in realtà fu liquidato dai suoi rivali (il riferimento va evidentemente soprattutto a Urechia):

In an autobiographic booklet, published in Romanian and French in 1901, Șăineanu presented himself as a victim of antisemitism. He maintained that he was a Romanian patriot and that his rejection, under the accusation of not being a Romanian patriot, was simply false. In reality, he was rejected by rivals (Herșcovici 2018, p. 22).

Forse, però, sarebbe più corretto dire che nel caso di Șăineanu i due fenomeni dell'antisemitismo e della rivalità personale tendono a sovrapporsi. Felicia Waldman, in uno studio dedicato ai professori ebrei nell'Università di Bucarest nel primo Novecento, confronta il caso di Șăineanu con altri due intellettuali ebrei romeni che, a differenza di lui, riuscirono ad inserirsi stabilmente in tale ambiente accademico. Il primo è David Emmanuel, matematico, impegnato nell'ambiente ebraico³⁹; il secondo

³⁸ Il contributo più specifico e accurato in rapporto alla questione della «doppia identità» di Șăineanu in quanto intellettuale ebreo-romeno è Pașcalău 2019, a cui si rimanda insieme alla bibliografia rispettiva. Tra i lavori citati, risultano essenziali Herșcovici 2018, Voicu 2005 e la monografia Farcașan 2004. Molto utili anche Benjamin 2010, Farcașan 2001 e Farcașan 2000.

³⁹ Vedi Waldman 2018, pp. 267-269. In particolare p. 269: «[David Emmanuel] was able to actively participate in the Jewish community without suffering any professional setback as a result: it was common that Jews had to convert to Christianity to gain access to the job market. Thus, after working briefly at the age of 20 as a tutor at a private Jewish school in Bucharest, Emmanuel participated in the establishment of the renowned Jewish Theoretical High School in Bucharest, also known as Cultura. He was also an honorary member of the Friends of the Choral Temple Association [Asociația Prietenii Templului Coral] and on the governing committee of the Cahal Grande Sephardic Synagogue. And yet, despite his choice not to surrender his identity and his beliefs, but rather to proudly manifest his Jewishness,

è Ion-Aurel Candrea, filologo come Șăineanu ma non altrettanto impegnato nel mondo delle organizzazioni, delle riviste e delle associazioni culturali ebraiche⁴⁰. Waldman ipotizza che, in quanto intellettuale ebreo impegnato e attivo in ambito storico, filologico e linguistico, Șăineanu (al pari di Gaster e Tiktin) sia stato percepito come un concorrente pericoloso da alcuni esponenti del mondo universitario bucarestino dell'epoca (Waldman 2018, pp. 271-272).

Al fine di problematizzare adeguatamente la complessa dialettica tra identità ebraica e antisemitismo nella Romania di fine secolo, sembra dunque opportuno aprire una parentesi sul tema decisivo della doppia identità, a costo di prendere la questione un po' da lontano. Proprio nell'ebraismo, infatti, è possibile individuare uno dei fattori che indirizzarono il giovane Șăineanu allo studio della cultura romena, e non, al contrario, un motivo di dissuasione. Precisamente in quanto «intellettuale ebreo-romeno» Șăineanu, pur non essendo mai stato riconosciuto cittadino romeno, portò dei contributi sostanziali allo studio della cultura del paese che considerava come suo. Infine, è possibile ipotizzare che la duplice identificazione culturale dell'autore costituisca un importante presupposto dell'attitudine spiccatamente comparativa che caratterizza la sua produzione in generale e lo studio *Basmele Române* in particolare. A proposito degli intellettuali ebreo romeni, George Călinescu affermò: «Gli ebrei gettano un ponte tra il nazionale e l'universale, sono poliglotti perché aborriscono ciò che è ristrettamente canonico, e tuttavia alcuni di loro, per un sincero desiderio di assimilazione, coltivano l'interesse per ciò che è arcaico e tipicamente romeno»⁴¹ (Călinescu 1982, p. 976, cit. in Benjamin 2010, p. 46). Tale considerazione generale, espressa da Călinescu nell'ambito della critica letteraria romena, ben si attaglia al caso particolare di Șăineanu, la cui opera antecedente l'espatrio risulta orientata verso lo studio delle radici della cultura romena, ma non è in alcun modo ridicibile ad un orizzonte puramente monolingue e monoculturale.

Emmanuel was awarded the Order of the Romanian Crown (Officer Class), the Bene Merenti Order (First Class) and the Labour Reward Order (First Class). He was among the first Romanian Jews to be granted citizenship in 1880, and was appointed an honorary member of the Romanian Academy on 25 May 1936. A street in Bucharest was named in his honour and has retained his name to this day. Emmanuel represents the sole case of zero concessions, 100 per cent professional merits and gains, and no suffering due to his ethnicity or personal choices, none of which were immoral».

⁴⁰ Waldman 2018, p. 271: «Candrea represents a slightly different case than that of David Emmanuel. Although he did not convert to Christianity, he did change his name to improve his access to the cultural world of Romania, and unlike Emmanuel, he did not become manifestly involved in the Jewish community. However, just like Emmanuel – but perhaps for more evident reasons, given the above – he was highly appreciated by the authorities».

⁴¹ «Ei fac puntea de legătură între național și universal, sunt poligloți din oroare de canonic și totuși unii dintre ei din dorința sincera de a se asimila cultivă arhaicul și neaoșul».

1.2.1 Cenni storici sulla «doppia identità» ebreo-romena nel XIX secolo.

La formula di «doppia identità culturale» ebreo-romena è stata utilizzata da studiosi come George Voicu, Lucian-Zeev Herşcovici, Lya Benjamin, Simona Fărcăşan e Maria Paşcalău per riferirsi alla duplice appartenenza culturale degli intellettuali romeni di origine ebraica della seconda metà del XIX secolo. In modo inedito, considerandosi «ebrei per fede e romeni per nazionalità» (Herşcovici 2018, p. 11), alcuni intellettuali ebreo-romeni ruppero il tradizionale isolamento che caratterizzava le comunità ebraiche per iniziare ad impegnarsi attivamente nella vita economica, politica e culturale della società romena, in alcuni casi arrivando ad interessarsi a discipline come la letteratura, la filologia e il folklore, all'epoca considerate essenziali per la creazione dell'identità nazionale. Si deve ricordare che proprio in quegli anni lo stato romeno stava raggiungendo la propria unificazione territoriale e l'indipendenza politica e che l'aspirazione a trovare una collocazione culturale tra le altre nazioni europee era particolarmente sentita.

Il termine «isolamento» descrive senza eufemismi la condizione delle comunità ebraiche dei Principati romeni del XIX secolo. Come ricorda Voicu, esse si caratterizzavano come delle «enclave etniche, religiose e culturali», «fortemente modellate dall'*idişkeit* (lo stile di vita ortodosso, con un modo di vestire alla polacca, lingua propria (lo yiddish), etc)» e «poco permeabili alle influenze dell'ambiente circostante», la cui «disponibilità ad integrarsi nella società maggioritaria era piuttosto ridotta» (Voicu 2005, p. 161, *passim*). Le cause della graduale emancipazione da tale «autarchia culturale» (Voicu 2005, p. 164) furono sia esterne che interne alla comunità ebraica. Sul piano economico, come spiega Paşcalău, la nuova fase di apertura verso i mercati europei inaugurata dal trattato di Adrianopoli, stipulato nel 1829 tra l'impero russo e l'impero ottomano, creò nuove opportunità⁴² favorevoli anche per gli ebrei, chiamati a svolgere un ruolo attivo nella vita economica dei Principati romeni (Paşcalău 2019, p. 19). Dal punto di vista politico, invece, il percorso fu più complesso. Il regime dei Regolamenti Organici, che aveva affermato il dominio russo in Moldavia e Valacchia, nonostante alcuni effetti modernizzanti, aveva decretato la fine dell'autonomia amministrativa, giuridica e fiscale delle comunità ebraiche in Moldavia, con la conseguenza che gli ebrei iniziarono ad essere considerati giuridicamente stranieri e privi di diritti (Farcaşan 2000, p. 71). La rivoluzione liberale del 1848, benché repressa con l'occupazione militare, aprì una straordinaria fase di rinascimento culturale per i Principati Romani, segnalandosi come l'inizio della cultura

⁴² Cfr. Berindei 1999, pp. 257-258: «La Porta dovette rinunciare al monopolio sui principali prodotti romeni (cereali, bovini, pecore, legname, ecc.) e all'obbligo, che fu imposto per secoli ai Principati, di rifornire Costantinopoli. La Moldavia e la Valacchia ottenevano, sul piano internazionale, il diritto di libere relazioni commerciali e ciò doveva portare ad un loro veloce affermarsi come importanti basi di approvvigionamento per alcuni paesi dell'Europa occidentale e, con lo sviluppo delle culture dei cereali, importo dalle richieste del mercato internazionale, a mutamenti interni economico-sociali decisivi».

romena moderna. Il diffondersi dell'ideologia «pașoptista»⁴³, che aspirava al raggiungimento dell'unità e dell'indipendenza nazionale e si fondava su ideali di libertà e fraternità, portò anche per la minoranza ebraica delle speranze di emancipazione e integrazione. Tuttavia, come ricordato sopra, tali speranze non si concretizzarono poiché la Costituzione romena del 1859 non concedeva il diritto di cittadinanza agli ebrei. La modifica dell'articolo 7, che rese possibile la naturalizzazione degli ebrei su base individuale, e non collettiva, fu una delle condizioni imposte dalle potenze europee riunite al Congresso di Berlino nel 1878 in cambio del riconoscimento dell'indipendenza della Romania (Berindei 1999, p. 278)⁴⁴; in altre parole, fu ottenuta più grazie alle pressioni internazionali (Herșcovici 2018, p. 15) che ad un processo interno di emancipazione e integrazione.

Su di un piano strettamente interno alla comunità ebraica, invece, lo sviluppo dell'idea di una «doppia appartenenza», fu possibile anche grazie al diffondersi all'interno delle comunità ebraiche dei Principati delle idee della *Haskalah*, una corrente riformista nota anche come «illuminismo ebraico». Le origini della *Haskalah*, i cui adepti erano chiamati *maskilim*, vengono in genere ricondotte al filosofo ebreo-tedesco Moses Mendelssohn (1729-1786)⁴⁵. Rispetto a correnti più tradizionaliste come quella ortodossa e quella chassidica, presenti da più tempo tra gli ebrei dei Principati Romeni, la *Haskalah* si diffuse più tardi, a partire dagli anni 1850 circa (Voicu 2005, p. 166), ovvero in epoca post-pașoptista, distinguendosi per posizioni più riformiste e progressiste. Secondo Voicu, la vocazione modernizzatrice e l'imperativo riformista, in ambito economico, sociale e culturale, sono caratteristiche che accomunano la *Haskalah* e l'ideologia post-pașoptista (Voicu 2005, p. 166). Dal punto di vista sociale, essa proponeva di adottare i costumi esteriori, la lingua (in luogo dello yiddish) e il modo di vestire della popolazione non ebraica al fine di superare le principali barriere sociali tra ebrei e cristiani, in modo tale da raggiungere una maggiore integrazione senza con ciò rinnegare la propria religione e la propria appartenenza etnica e culturale. Particolarmente efficace è l'affermazione di Simona Farcașan, secondo cui la *Haskalah* proponeva di «abbandonare il ghetto, non l'ebraismo» (Farcașan 2000, p. 72)⁴⁶, ovvero un atteggiamento che coniugasse l'apertura verso la cultura europea ma anche il rispetto verso la propria specificità religiosa, culturale e identitaria. Benché le correnti dell'ebraismo più tradizionalista all'epoca considerassero – non sempre a torto – la *Haskalah* come l'anticamera della conversione al cristianesimo, Voicu precisa che, «nella

⁴³ Con il termine di *pașoptism*, letteralmente 'quarantottismo', viene indicata l'ideologia che in Romania animò i moti rivoluzionari del 1848, fortemente caratterizzata in senso liberale e nazionale. L'intento dei pașoptisti erano l'unificazione e l'indipendenza della Romania.

⁴⁴ Gli ebrei di Romania ottennero i diritti civili e l'emancipazione collettiva soltanto nel 1919. Ciononostante, il diritto di cittadinanza smise di essere loro riconosciuto nel 1938-1939, allorché il paese si avvicinò all'Asse Roma-Berlino, adottandone le politiche antisemite.

⁴⁵ Cfr. Farcașan 2000, in particolare il paragrafo 2.3 *Haskalah in Principatele Române*, pp. 70-75.

⁴⁶ «Generația respectiva abandonează ghetto-ul, nu și iudaismul».

concezione mendelssohniana, integrazione non significa assimilazione bensì principalmente emancipazione» (Voicu 2015, p. 172).

Tra i primi *maskilim* attivi nei Principati romeni spicca la personalità di Iulius Barasch (1815-1863)⁴⁷, ebreo galiziano fondatore della rivista bilingue (romeno-francese) «Israelitul Român – L’Israélite Roumain» (1857). Tale periodico, nonostante la sua breve attività, ebbe un ruolo importante nel promuovere tra i *maskilim* bucarestini le idee dell’emancipazione della minoranza ebraica e dell’identità ebreo-romena⁴⁸. Un’eredità importante fu anche quella lasciata da Jacob Psantir (1820-1901), che tentò di giustificare le aspirazioni di emancipazione degli ebrei romeni dimostrando la continuità della loro presenza storica nello spazio dei Principati dalla tarda antichità fino al XIX secolo (Herşcovici 2018, p. 10). Benché i metodi di Psantir, storico dilettante e ideologicamente orientato, non siano considerati scientificamente validi⁴⁹, va sottolineato che la sua opera (Psantir 1871 e Psantir 1873), scritta in lingua yiddish e dunque indirizzata non alla società romena nel suo insieme bensì alla minoranza ebraica, ebbe una certa eco all’interno di questa.

Quella di Şăineanu, insieme a Moses Gaster, i fratelli Schwarzfeld, Heimann Tiktin, David Emmanuel e altri, è stata definita la seconda generazione di *maskilim*, o «generazione del 1878» (Herşcovici 2018, p. 11). Molti di loro, anche se avevano compiuto studi all’estero ed erano stati influenzati dalla cultura tedesca o francese, erano nati in Romania, parlavano romeno e si consideravano naturalmente «ebrei per fede e romeni per nazionalità». Costoro erano, per usare le parole di Lya Benjamin, «la prima generazione di intellettuali tale da poter essere assimilata al modello mendelssohniano» (Benjamin 2003, p. 251, cit. in Voicu 2005, p. 176). Considerandosi nativi romeni ed eredi di un ebraismo romeno di lunga durata (anche sulla base di un’esplicita adesione delle idee di Psantir),⁵⁰ le questioni storiche divennero per loro un interesse centrale, in grado di legittimare la loro identificazione culturale e le loro aspirazioni all’emancipazione. Con tale intento essi fondarono la Società Storica “Iuliu Barasch” (1886) e riviste come «Anuar pentru Israeliți» e «Fraternitatea» (iniziative cui Şăineanu partecipò: vedi Drăgoi 2007, p. 533). Tale élite intellettuale ebreo-romena in molti casi offrì apporti considerevoli alla cultura e alla scienza romena del periodo, in particolare, ma non esclusivamente, in ambiti di tipo storico come la filologia, la letteratura e il folklore⁵¹. Tali discipline, d’altronde, negli anni successivi all’indipendenza erano considerate essenziali alla

⁴⁷ Su Iuliu (o Julius) Barasch, vedi Herşcovici 2018, pp. 7-9.

⁴⁸ Sul ruolo della stampa ebraica nel processo di emancipazione civile e culturale degli ebrei in Romania nel XIX secolo, vedi Farcaşan 2001, con un focus speciale sul giornale *Israelitul Român* alle pp. 84-86.

⁴⁹ Herşcovici 2018, p. 10: «His [Psantir’s] “sources” were partly faked, partly borrowed from other books...».

⁵⁰ Şăineanu pubblicò una biografia di Jacob Psantir, successivamente tradotta in ebraico da Menachem-Mendel Braunstein detto Mibashan e pubblicata nel periodico *Otzar Chokhmah* nel 1889 (Herşcovici 2018, p. 22).

⁵¹ Per una panoramica della presenza di professori ebrei nelle università bucarestine anche in domini diversi da quello filologico-letterario, vedi Waldman 2012.

costruzione dell'identità nazionale da parte della societ  romena nel suo insieme. Il prestigio accordato a letterati, storici e filologi durante questa fase di rinascimento culturale e la questione aperta della lingua nazionale resero tali ambiti della cultura romena pi  attrattiva per gli ebrei⁵². Come afferma Voicu,

Dal punto di vista dell'innovazione culturale, entrambe le comunit , ovvero quella romena e quella ebraica, attraversano vicende simili e sincroniche, speculari, poich  escono simultaneamente da un'epoca strutturalmente segnata dalla tradizione e dall'isolamento culturale per entrare in un'era dalle regole diverse, dominate dall'urgenza della modernizzazione e dell'apertura culturale. (...) Se in precedenza la loro evoluzione si era svolta in parallelo (...), a partire dalla met  del XIX secolo il loro *incontro* divenne inevitabile (Voicu 2005, p. 165)⁵³.

Di qui l'idea di una «"doppia appartenenza", di una "doppia lealt ", da un lato verso le comunit  di provenienza e della tradizione ebraica, dall'altro verso la societ  romena in cui aspiravano ad integrarsi e al cui sviluppo intendevano contribuire (Paşcal u 2019, p. 20)⁵⁴, anche attraverso la cultura.

Tale convergenza, tuttavia, non era destinata a durare. L'anno 1878, con la modifica dell'articolo 7 della Costituzione romena che concesse la naturalizzazione degli ebrei su base individuale, si segnala anche come l'inizio di una fase particolarmente problematica all'interno della comunit  ebraica e tra gli stessi *maskilim*. Come si   accennato, contrariamente alle loro aspettative, la possibilit  di ottenere i diritti civili per gli ebrei si rivel  pi  teorica che reale. Negli anni successivi, la delusione che ne segu  sort  l'effetto di produrre delle divisioni negli ambienti ebraici progressisti, polarizzando le posizioni. Vi fu chi rinunci  alla speranza di emancipazione e approd  al nazionalismo ebraico e al movimento sionista, come Moses Gaster⁵⁵; e chi prefer  tentare la via dell'assimilazione completa, arrivando anche alla conversione al cristianesimo, come Laz r Ş ineanu. Ma tanto le derive nazionaliste quanto quelle assimilazioniste significarono il sostanziale fallimento dell'ideale della doppia identit . A ci  corrispose anche un atteggiamento di esclusione e di antisemitismo da parte della societ  romena. Se in un primo tempo l'interesse degli intellettuali ebrei per la cultura romena fu percepito positivamente, in una seconda fase subentr  un atteggiamento di rifiuto ed esclusione,

⁵² Vedi Paşcalău 2019, p. 19: «La nivel cultural, integrarea a fost posibilă doar după momentul paşoptist, c nd cultura română a început să treacă printr-o etapă de renaştere.  nfiinţarea instituţiilor culturale, conturarea formei literare a limbii naţiionale, dob ndirea de către scriitori în epoca paşoptistă şi post-paşoptistă a unui capital de prestigiu au constituit o parte dintre motivele care au determinat implicarea elitei intelectuale evreieşti în procesul de construire a culturii române moderne». Cfr. Voicu 2005, pp. 164-165.

⁵³ «Din acest punct de vedere, al momentului înnoirii culturale ambele comunităţi, românească şi evreiască, cunosc istorii similare şi sincronice, în oglindă, căci simultan ies dintr-un ev asemn tor structural, marcat de tradiţie şi izolare culturală, şi intră într-altul, cu regulile schimbate, dominat de urgenţele modernizării şi deschiderii culturale. (...) Dacă anterior evoluaseră oarecum în paralel, put nduse ignora reciproc, (...) de la jumătatea veacului al XIX-lea * ntilnirea* lor devine inevitabilă.»

⁵⁴ «„unei duble apartenenţe”, „a unei duble loialit ţi”, at t faţă de comunităţile din care proveneau şi faţă de tradiţia iudaică moştenită, c t şi faţă de societatea rom n   n care aspirau s  se integreze şi la a c rei dezvoltare erau dispuşi s  participe (F rc şan 2000, p. 74)».

⁵⁵ Vedi Zemon Davis 2022, pp. 92-95 ; Paşcal u 2019.

indirizzato proprio verso gli ebrei acculturati,⁵⁶ di cui Șăineanu è un esempio paradigmatico. Lucian Nastasă, autore di una monografia sull'antisemitismo universitario in Romania, scrive che «l'antisemitismo contribuì anche alla creazione di una coesione di gruppo, in particolare nell'ambiente universitario (...) In questo contesto, a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, l'antagonismo verso gli ebrei fu promosso e teorizzato da un'importante direzione del nazionalismo rumeno»⁵⁷ (Nastasă 2011, p. 24). Si registra il dato paradossale che, a mano a mano che gli ebrei diventavano ebrei-romeni, venivano rifiutati ed esclusi da parte dei romeni non ebrei⁵⁸.

Comunque sia, anche in virtù della sua complessità, il formarsi di un'élite intellettuale di origine ebraica nella Romania postunitaria resta un fenomeno storico-culturale assai significativo, all'interno del quale è importante collocare Șăineanu nel modo opportuno. La parabola dell'autore risulta emblematica di un processo identitario che, partendo da un assimilazionismo moderato, giunse ad una sempre maggiore identificazione con l'elemento culturale romeno, senza però mai riuscire ad integrarsi appieno nella società, tanto che si concluse con l'espatrio.

1.2.2 Șăineanu e la «doppia identità»: dall'impegno come *maskilim* al fallimento dell'ideale.

Tracce importanti della precoce doppia identificazione culturale di Șăineanu si possono trovare già nella sua produzione giovanile. Ne è esempio la sua biografia apologetica di Moses Mendelssohn (Șăineanu 1880), in cui la figura del filosofo è esaltata come quella di un nuovo Mosè in grado di guidare la comunità ebraica verso il mondo moderno. È particolarmente significativo che l'autore tracci un accostamento tra la figura di Moses Mendelssohn e quella di Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), figura capitale della cultura romena del secolo, sul quale Șăineanu aveva pubblicato una monografia, *Ioan Eliade Rădulescu ca gramatic și filolog* (1892). Secondo Șăineanu, queste due importanti personalità sarebbero accomunate dal fatto di aver contribuito, attraverso la propria attività nel campo linguistico, alla causa rispettivamente del popolo ebraico e della nazione romena. Come Moses Mendelssohn aveva proposto che gli ebrei adottassero, in luogo dello yiddish, le lingue degli

⁵⁶ Cfr. Nastasă 2011, p. 24. Si può ricordare anche che la legge sull'istruzione pubblica del 1893 impedì agli studenti ebrei l'accesso alle scuole romene (Voicu 2005, p. 184).

⁵⁷ «Antisemitismul a contribuit și la realizarea unor coeziuni de grup, îndeosebi în mediul universitar. (...) În acest context, din ultimul pătrar al veacului XIX, antagonismul față de evrei a fost promovat și teoretizat de o importantă direcție a naționalismului românesc».

⁵⁸ Cfr. Voicu 2005, p. 184: «agli antisemiti, la romenità degli ebrei acculturati appariva come un nuovo trucco, come un espediente per infiltrarsi nella società e nella cultura romena, ancora più perfido e pericoloso dell'ebraismo normale» («românitatea evreilor acculturați le apare antisemiților ca un nou truc, ca o modalitate de „infiltrare” în societatea și cultura românească, mai perfidă și mai periculoasă decât evreitatea „pură”»).

stati europei in cui vivevano in vista dello scopo ultimo della loro emancipazione, così Heliade Rădulescu, considerato il padre della letteratura romena e noto per il suo «italianismo» in campo linguistico, aveva adottato soluzioni drastiche (tra cui l'abbandono definitivo dell'alfabeto cirillico, ancora in uso nella Romania di inizio Ottocento, e l'epurazione della lingua dagli elementi non latini) nel tentativo (culturalmente non neutro, ma dichiaratamente occidentalizzante) di stabilizzarne la collocazione nell'ambito romanzo. Șăineanu scrive che:

Heliade - come Mendelssohn - ha lottato duramente per restituire una lingua al suo popolo e, insieme alla lingua, ha cercato di far rivivere in loro la coscienza della loro nazionalità e dignità, così a lungo soffocata dai nemici della nazione romena (Șăineanu 1880, pp. 74-75, cit. in Voicu 2005, p. 177)⁵⁹.

Non potrebbe essere più chiaro che Șăineanu era portatore di uno sguardo duplice, che travalica la dimensione meramente monoculturale. Da queste poche righe emergono, in pari misura, la forte adesione alle idee della *Haskalah* come l'intensità dell'ardore patriottico romeno dell'autore⁶⁰. La breve citazione mostra inoltre come per Șăineanu i problemi relativi alla linguistica fossero un interesse particolarmente sentito, caricato di valore in senso nazionale e perseguito come un impegno civico. Ciò si dimostra coerente con l'idea herderiana che il linguaggio riflettesse un'identità non soltanto culturale, ma anche nazionale, idea che ebbe una vasta eco durante tutto l'Ottocento. Probabilmente non è un caso che la tesi di laurea di Șăineanu, intitolata *Încercare asupra semasiologiei limbei române [Indagine sulla semasiologia della lingua romena]* e pubblicata nel 1887, approfondisse anche il tema del mutamento di significato delle parole nella transizione dal registro sacro al profano. L'ideale stesso di doppia identità ebreo-romena sottintende la capacità, non scontata, di distinguere tra il piano religioso e quello laico. Nello *Studiu dialectologic asupra graiului evreo-german [Studio dialettologico sul dialetto ebreo-romeno]* del 1889, sorprende che Șăineanu, mendelssohnianamente, pensasse che la lingua yiddish in Romania dovesse essere sostituita dalla lingua romena⁶¹.

Zemon Davis (2022, pp. 103-105) apre un'interessante parentesi sul perché Șăineanu si mantenne distante dal movimento sionista. Secondo la studiosa, Șăineanu «did not believe that contemporary Jews constituted a race. The key words used for collective description in the Romania of his days were *rasă*, *neam*, *popor*, and *națiune* (...). *Neam* was for people or nation that always carried with the notion of biological kinship; *popor* (people) did not, while for *națiune* there was a choice». Dopo una

⁵⁹ «Heliade – ca și Mendelsohn – a luptat din răspuțeri a reda poporului său o limbă și, împreună cu limba, el a căutat a reinvia într-însul conștiința naționalității și demnității sale, atât de mult timp înăbușită de dușmanii neamului românesc».

⁶⁰ L'espressione di Herșcovici, che parla di «nazionalismo romeno praticato da ebrei» («Romanian nationalism practiced by Jews», Herșcovici 2018, p. 11) si può ritenere sbilanciata nella misura in cui sembra già evocare un nazionalismo di senso novecentesco, laddove per l'Ottocento sembrano meglio impiegati aggettivi come nazionale e patriottico,

⁶¹ Herșcovici 2018, p. 22: «In 1889 Șăineanu published a study on the Yiddish vernacular in Romania (...) hoping that this “vernacular” would disappear and therefore a written record of it should be kept».

breve disamina di quali tra queste parole sono utilizzate da Șăineanu per riferirsi agli ebrei – più *popor* che *neam*, o anche *coreligionari* – Zemon Davis conclude che Șăineanu, evidentemente, non condivideva una dei principi che stanno alla base dell'ideologia sionista, ovvero quello di una nazione ebraica. Inoltre, egli sembra poco attratto dalla tematica del *revival* della lingua ebraica promosso dai sionisti: la lingua e la letteratura romena lo affascinavano per i loro problemi linguistici e storico-filologici, così come il suo interesse genuino andava verso la lingua yiddish, la parlata estremamente vivace e dal carattere misto di sua madre e della sua infanzia, riconosciuta nel suo valore culturale, che invece i sionisti contestavano.

Dunque, su tali radici culturalmente e linguisticamente plurali⁶², ebraiche e romene innanzitutto, sembra poggiare il plurilinguismo che caratterizza il metodo di Șăineanu anche nell'approccio ad altre discipline, come la filologia e il folklore comparato. Pur situandosi pienamente all'interno della cultura romena come in quella ebraica, la sua opera risulta irriducibile a ciascuna di queste due componenti, contribuendo allo sviluppo di entrambe. Il fenomeno della «doppia identità culturale» di Șăineanu e degli altri intellettuali ebreo-romeni della stessa generazione rappresenta una rottura dei paradigmi etnocentrici e monoculturali, e va interpretato di conseguenza.

Infine, tornando alla questione del fallimento dell'ideale della doppia identità e dell'esilio di Șăineanu, vale la pena di precisare la natura dei rapporti di forza esistenti tra l'autore e vari esponenti del mondo politico, accademico e culturale, per dare un volto più definito agli ambienti conservatori e nazionalisti che si opposero alla naturalizzazione di Șăineanu. Un ruolo rilevante fu effettivamente quello giocato dall'opposizione diretta di Vasile Alexandru Urechia (1934-1901), senatore e rivale accademico di Șăineanu. Urechia, che in un discorso al Parlamento arrivò a definire Șăineanu «uno straniero, un cavallo di Troia introdotto nella cittadella romena», ricevendo per questo gli applausi dei senatori (Alexandru 2008, p. 10)⁶³. Ma anche molte altre figure da cui Șăineanu sperava di ottenere appoggio gli voltarono le spalle, a cominciare da Titu Maiorescu, che accettò senza obiezioni le sue dimissioni da supplente presso l'Università di Bucarest. Nel 1895, durante un concorso bandito dall'Accademia Romena, Dimitrie Sturdza e Iacob Negruzzi si opposero alla premiazione di *Basmele Române*, presentata da Șăineanu in forma anonima, una volta che ai fini dell'assegnazione del premio fu svelata l'identità del candidato. Nel 1896 Spiru Haret, in qualità di ministro, soppresse la cattedra liceale ricoperta da Șăineanu. Take Ionescu, che nel novembre 1899 aveva fatto da padrino di

⁶² Plurilinguismo è una categoria che può essere qui usata, in luogo di bilinguismo, tenendo presente che anche per il *coté* ebraico la situazione era plurale. In primo luogo, si considera la varianza tra ebraico classico e lingua yiddish, che Voicu considera come una forma di diglossia tipica delle comunità ebraiche del XIX secolo (Voicu 2005, p. 164), ove l'ebraico classico era la lingua della religione e della *high culture* mentre lo yiddish era la lingua quotidiana e della *low culture*. In secondo luogo, Herșcovici afferma che Șăineanu conosceva probabilmente anche il giudeo-spagnolo (Herșcovici 2018, p. 21).

⁶³ «A băga în cetatea Românească un străin și mai ales calul lui Ulyse din Troia». Cfr. anche Waldman 2018, p. 271.

battesimo quando Șăineanu si convertì al cristianesimo ortodosso, fu anche tra coloro che il 15 dicembre dello stesso anno votarono una modifica delle norme procedurali riguardanti la naturalizzazione degli ebrei volta ad impedire che l'autore ottenesse la cittadinanza dopo l'unica votazione che aveva dato una risposta positiva alla sua istanza. Persino Hasdeu, suo antico maestro e dichiarato antisemita, appoggiò la soppressione della cattedra universitaria ricoperta da Șăineanu. Gli ultimi colpi ricevuti da Șăineanu riguardano il suo grande capolavoro filologico-linguistico, *Influența orientală asupra limbei și culturai române*, che l'Accademia Romena non premiò, preferendovi una *Storia dei cavalli*. Inoltre, l'*Influența orientală* fu motivo di scontro con Nicolae Iorga, il quale, commentandola su «Nouă Revistă Româna» in un articolo complessivamente positivo, espresse anche delle riserve sulla qualità del lavoro di Șăineanu. Dopo la replica di questi sulle pagine della medesima rivista, si scatenò tra i due un violento dissidio, in cui Iorga non risparmiò attacchi di tipo razziale⁶⁴. Di lì a poco Șăineanu si risolse all'espatrio a Parigi. Molti anni dopo, rincontrando Iorga nella capitale francese, Șăineanu si rifiutò di rivolgersi a lui in lingua romena.

Anche al di là della portata di ciascun episodio preso singolarmente e senza insistere sulle ostilità e sulle umiliazioni subite da Șăineanu, la lista dei suoi oppositori non è breve, confermando così che le ragioni individuali del suo espatrio si innestano in un quadro storico, sociale e politico in cui l'antisemitismo era una realtà ineludibile. A tale proposito, Pașcalău conclude lucidamente che al netto di una carriera intellettuale decennale, Șăineanu venne respinto dall'ambiente culturale romeno proprio in quanto ebreo acculturato:

Il rifiuto [degli intellettuali ebrei] avvenne in un momento in cui furono percepiti come un pericolo per la cultura rumena, come un elemento estraneo e intrusivo da parte dei fautori del movimento etno-nazionalista, tra i quali spiccavano nomi come V. A. Urechia, Nicolae Iorga e anche B. P. Hasdeu. La veemenza con cui Lazăr Șăineanu è stato respinto è stata motivata dai suoi oppositori proprio con l'intenzione di bloccargli l'accesso a una posizione nell'ambiente universitario, posizione dalla quale avrebbe potuto influenzare il pensiero dei futuri intellettuali romeni (Pașcalău 2019, p. 24)⁶⁵.

L'azione di respingimento esercitata dall'*intelligenza* romena verso Șăineanu fu senza dubbio efficace. Dopo la scelta assai sofferta dell'espatrio, che, insieme alla conversione al cristianesimo, decretò il fallimento degli ideali di assimilazionismo moderato che avevano caratterizzato gli inizi della sua carriera intellettuale, Șăineanu non ritornò mai più in Romania, ma smise anche di interessarsi alle questioni legate all'ebraismo. Continuando, nonostante ciò, a presentarsi come

⁶⁴ Un esempio è citato in Alexadru 2009, p. 10: «Sappiamo tutti che il signor Șăineanu non è rumeno, e sappiamo che cos'è. Il suo popolo ha molte qualità alte e nobili, ma anche molte deficienze basse e brutte» (Știm cu toții că d-l Șăineanu nu e Român, și știm ce e. Poporul său are multe însușiri foarte înalte și nobile, dar și multe scăderi care sunt joase și urâte).

⁶⁵ « Respingerea a venit în momentul în care au fost percepuți ca un pericol pentru cultura română, ca un element străin, intruziv de către adepții curentului etno-naționalist, printre care se regăseau nume ca V. A. Urechia, Nicolae Iorga și chiar B. P. Hasdeu. Vehemența cu care a fost respins Lazăr Șăineanu a fost motivată de adversarii săi tocmai prin intenția de a-i bloca accesul la un post în mediul universitar, poziție din care ar fi putut influența gândirea viitorilor intelectuali români».

«filologo romeno» («philologue roumain», Sainéan 1901, p. VII), egli dimostrò di continuare a identificarsi con la cultura romena, più ancora che con quella ebraica. In tal senso, è significativo che, quando Gaster pretese, come condizione per riallacciare la propria amicizia con il filologo ormai stabilizzatosi a Parigi, che questi ritornasse all'ebraismo, Șăineanu rifiutò (Herșcovici 2018, p. 22)⁶⁶.

Tali fattori dimostrano dunque una discontinuità tra gli anni trascorsi in Romania, dominati dall'urgenza dell'emancipazione e dell'integrazione, e quelli in Francia, dove i temi portanti legati alla doppia identità culturale ebreo-romena perdono priorità e si sfumano in un contesto diverso. Senza con ciò voler trarre argomenti *e silentio*, si può aggiungere che nella documentazione autobiografica di Șăineanu relativa agli anni francesi, il tema dell'ostacolo sociale rappresentato dall'antisemitismo non emerge con altrettanta consistenza che nella parte relativa agli anni trascorsi in Romania. Il tema dell'antagonismo accademico, invece, rimane. In questa direzione, si può pensare che, così come la prima metamorfosi onomastica (da Eliazar Schein a Lazăr Șăineanu) era stata motivata dalla forte volontà di integrazione all'interno della cultura e della società romena, anche la seconda (da Lazăr Șăineanu a Lazare Sainéan) dimostra il riorientamento culturale dello studioso verso l'ambito francese.

Il caso della «doppia identità» e dell'esilio di Șăineanu illustra non soltanto una rottura dei paradigmi etnocentrici e monoculturali, ma anche il superamento di modelli di pensiero binari e lo sviluppo di un'identità plurale: caratteristiche assai moderne e che si ritrovano nella sua principale opera di argomento folklorico, *Basmele Române*.

⁶⁶ Herșcovici afferma anche che nelle edizioni successive del *Dicționar universal* pubblicate in Romania, a cui Șăineanu lavorò da Parigi, le definizioni di certe parole e nomi biblici suggeriscono che l'autore facesse propria una impostazione cristiana ortodossa. Viene segnalata anche l'assenza di certe parole collegate alle realtà ebraiche. Per quanto ricche di fascino, tali suggestioni non sono supportate da alcun esempio o argomentazione e potrebbero prestarsi ad ulteriori analisi: cfr. Herșcovici 2018, p. 22.

1.3. *Basmele Române*: la genesi e il contesto.

Basmele Române è la più notevole tra le opere di argomento folklorico di Lazăr Șăineanu. A detta dell'autore stesso, essa «costituisce l'opera più completa che il folklore possieda riguardo alla letteratura orale» (Șăineanu 1895b, p. 282, cit. in Șăineanu 1978, p. VIII)⁶⁷: Contestualizzato nell'epoca in cui fu scritto, tale giudizio non è affatto esagerato, trattandosi di un lavoro di ricerca esteso, progredito e innovativo. Esso si compone di un'ampia sezione introduttiva di tipo teorico che si sofferma su questioni quali l'universalità della fiaba o la sua importanza antropologica ed etnologica. A questa segue il corpo principale dell'opera, che compendia l'intero patrimonio della narrativa fiabesca tradizionale romena allora disponibile, con le varianti raggruppate secondo un criterio tipologico, presentate in forma di riassunto e accompagnate da un ricco commento che compendia, in parallelo, anche le varianti provenienti da altre tradizioni, con le quali vengono sviluppati dei confronti in prospettiva comparata. Completano l'opera una tavola sinottica della classificazione folklorica, seguita da bibliografia, conclusioni, e, infine, un rimarchevole «indice folklorico».

Frontespizio di Basmele Române nelle due edizioni, la prima del 1895 e la seconda curata da Ovidiu Bîrlea del 1978



⁶⁷ «Constituie opera cea mai completa ce posedă folclorul asupra literaturii orale».

Șăineanu intraprese tale studio in risposta ad un bando indetto dalla sezione letteraria dell'Accademia Romana nel marzo 1889. Su proposta di Hasdeu, venne deciso che il tema del prestigioso premio «Heliade Rădulescu» per l'anno 1894 sarebbe stato «uno studio sulle fiabe romene in comparazione con i miti classici antichi e in relazione a quelle dei popoli vicini e di tutti i popoli romanzi» (Șăineanu 1978, p. VIII)⁶⁸. Che senso aveva un tema simile? Esso si inserisce nelle grandi correnti della cultura romena del XIX secolo, durante il quale gli elementi del folklore e della latinità ebbero un ruolo che è impossibile sottostimare.

1.3.1 Il rapporto tra folklore e classicità come chiave di lettura dell'opera.

Il tema della classicità riporta immediatamente a una delle costanti più importanti e pervasive che caratterizzano la cultura romena nel corso di tutta la sua durata e in particolare nel diciannovesimo secolo, ossia l'idea della latinità dei Romeni. Nel volume *La roumanité des Roumains*, considerato come la più classica sintesi sull'argomento, Adolf Armbruster⁶⁹ declina il concetto storico-culturale della «romanità dei Romeni» in una serie di sottotemi adiacenti e complementari, quali:

La persistance de l'élément roumain en Dacie après le retrait administratif d'Aurélien devant la vague déferlante des invasions barbares ; l'unité du peuple roumain sur l'ensemble du territoire habité par lui ; la latinité de la langue roumaine ; l'origine romaine certains us et coutumes populaires des Roumains (Armbruster 1977, p. 12).

Lasciando sullo sfondo le ampie questioni indagate dallo studioso, seguire le quali porterebbe troppo lontano, conviene concentrare l'attenzione sul quarto e ultimo punto, quello che riguarda «l'origine romana di determinati usi e costumi popolari dei Romeni». Esso implica l'idea, comunque subordinata a quella dell'identità latina, che le testimonianze del folklore romeno possano essere naturalmente ricondotte o comparate con il mondo classico greco-latino. In un certo senso, ciò è sempre avvenuto nella folkloristica romena, e anche prima: tale assioma teorico, insieme alla sua applicazione pratica, si ritrova già nel *Descriptio Moldaviae* di Dimitrie Cantemir (1673-1723), un trattato in lingua latina pubblicato nel 1714 che offre una presentazione geografico-storica, economica ma anche etnografica della Moldavia⁷⁰. Nel celebre capitolo primo della parte terza, intitolato *De Religione Moldavorum*, l'autore, dando credito all'idea che i Daci discendessero dagli Sciti e

⁶⁸ «Un studiu asupra basmelor române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legatură cu ale popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice». La seduta avvenne il giorno 29 marzo 1889, sotto la presidenza di Hasdeu.

⁶⁹ La bibliografia sull'argomento è sterminata: la sintesi classica di partenza è Armbruster 1977.

⁷⁰ Qui consultato nell'edizione Cantemir 1973.

ipotizzando che venerassero le stesse divinità, afferma che «i Romani, conquistata la Dacia, non solo non abolirono le antiche forme di culto, ma sembra che aggiunsero nuove usanze alle proprie»⁷¹, suggerendo un sincretismo tra i *mores* romani e i culti professati dagli antichi Daci. Di seguito, in un passaggio di estremo valore storico-etnografico, Cantemir nomina alcune figure mitiche e consuetudini rituali del folklore moldavo (tra cui le colinde, come le *calendae* romane), accostandole direttamente al mondo latino: «Lado et Mano», invocati durante i matrimoni, vengono accostati a Venere e Cupido; «Dragaica», una figura connessa alla fertilità del raccolto, è ricondotta a Cerere; e così via fino alla «striga» e ad altri esempi più o meno perspicui.

Le pagine di Cantemir presuppongono come naturale la continuazione della Romanità nella cultura contadina romena. Tale approccio, che oggi potrebbe stupire o sembrare addirittura ingenuo, appariva invece assolutamente ovvio a qualsiasi studioso romeno dell'Ottocento, per ragioni schiettamente identitarie. L'idea della latinità dei Romeni, della loro lingua e delle loro tradizioni, riportata in auge dalla Scuola Transilvana, trasformata in strumento identitario dalla propaganda politica dei *pașoptisti* e posta alle basi del processo di *nation building* dalla generazione post-pașoptista, era considerata alla stregua di un dato di fatto, senza che vi fosse bisogno di spiegazioni o dimostrazioni.

Del resto, circa negli stessi anni, altri illustri studiosi europei contemporanei a Șăineanu avevano intrapreso studi intesi ad illuminare i testi classici e le origini della religione e della mitologia greca e romana partendo dall'indagine delle culture cosiddette «primitive» ancora esistenti nel mondo, indagando le forme di paganesimo tra esse diffuse: Usener (1834-1905) in Germania e Frazer (1854-1941) in Inghilterra, per non nominare che alcuni esempi più noti, svilupparono l'intuizione che lo studio dei «primitivi» delle zone più isolate dell'Africa, dell'America e dell'Asia potesse fornire delle chiavi d'accesso per comprendere i primordi della cultura europea, ponendo così le basi per il metodo comparativo nello studio della cultura⁷². Gli intellettuali romeni dell'epoca invece, dal canto loro, non ritenevano di aver bisogno di cercare altrettanto lontano le fonti della civiltà, proprio perché persuasi che la loro stessa lingua e le loro stesse usanze tradizionali costituissero l'esempio migliore della

⁷¹ «Romani, postquam Daciam occupassent, (...) non solum non abolevisse antiquos cultus, sed etiam novis suum in morem auxisse videntur», vedi Cantemir 1973, p. 336, traduzione italiana mia.

⁷² Cfr. Raulff 1998, p. 86. Raulff ricorda che l'idea che il confronto tra popoli altri e i primordi della civiltà europea ha radici profonde: «Se ci prendiamo la briga (...) di ricostruire il percorso di questa idea, da cui prenderà le mosse il metodo comparativo nello studio della cultura, ne troveremo le prime formulazioni moderne nel *Leviatano* di Hobbes (1651) e nel *Trattato sul governo civile* di Locke (1690): e parliamo delle prime formulazioni “moderne”, perché già i Greci dell'età classica paragonavano i Greci antichi ai barbari del loro tempo. (...) Ma i primi confronti di questo tipo risalgono, in realtà, alla scoperta del Nuovo Mondo: “Se leggiamo gli scritti di Vespucci, Fernando Colombo, Geraldini, Oviedo o Pietro Martire di Anghiera, notiamo che è comune a questi autori del Cinquecento la tendenza a ritrovare nei popoli appena scoperti tutto ciò che i Greci ci raccontano della prima età del mondo e dei costumi dei barbari sciti e africani. Sulle orme di questi viaggiatori che ci trasportano in un altro emisfero, ci sembra di attraversare epoche da tempo scomparse, perché le tribù americane nella loro semplicità primitiva rappresentano per l'Europa ‘una sorta di antichità a noi quasi contemporanea’». La citazione finale è da von Humboldt 1860, vol. III, p. 289.

sopravvivenza dell'antichità – nella fattispecie latina – in epoca contemporanea. Per loro, non era il viaggio nello spazio, verso luoghi esotiche e popoli lontani, a rendere possibile il «viaggio nel tempo» alla scoperta di comportamenti, valori, credenze, ritualità e cerimonie accostabili all'antichità greco-latina, bensì l'incontro con la dimensione atemporale del villaggio romeno, depositario di tradizioni perfettamente vitali e talvolta estremamente arcaiche e conservative, unitamente allo studio della lingua e romena, le cui variazioni non solo diacroniche, ma anche diastratiche, ne testimoniano l'origine latina.

Șăineanu, nello studiare le tradizioni popolari della Romania, non fece mai ricerca sul campo: ciononostante, gli orientamenti da lui adottati riflettono le tendenze generali della cultura romena ed europea appena descritte. Le particolarità alla base di *Basmele Române* sono due: il fatto di indagare la continuità della cultura classica nel folklore, superando uno scarto temporale di diversi secoli; e quello di accostare la letteratura colta con le tradizioni popolari, separate da un significativo scarto socio-culturale. Non a caso, alla fine della propria carriera Șăineanu scrisse che il tratto distintivo del proprio metodo si basava sul fatto di «mettere costantemente la storia e la sociologia al servizio della filologia» (Săinean 1930, p.46)⁷³. L'«elemento popolare», da lui sempre valorizzato (si pensi alle tradizioni popolari romene, alla lingua romena nelle sue variazioni diastratiche popolari, all'interesse per le lingue marginali come lo yiddish e poi, in Francia, l'argot), era visto come qualcosa di perfettamente integrato nella cultura umana universale e dunque degno di piena considerazione in prospettiva filologica.

Tale atteggiamento critico particolarmente innovativo rende possibile evidenziare di passata alcuni tratti che Șăineanu condivide con altre personalità intellettuali a lui contemporanee. Per esempio, anche Aby Warburg (1866-1929), nell'atlante di immagini *Mnemosyne*, toccò il tema della sopravvivenza delle immagini delle antiche divinità pagane nelle arti figurative di epoca moderna e contemporanea – fino alla cultura di massa – presupponendo una continuità tra piani storico-culturali (e sociali) per certi versi distinti. Grazie a tale prospettiva, Warburg riuscì a mostrare con successo, tramite la tecnica della giustapposizione, la persistenza di determinate rappresentazioni all'interno di un orizzonte culturale più ampio⁷⁴. Chiaramente, l'operazione di Warburg non è certo identica a quella compiuta da Șăineanu nell'ambito della folkloristica romena ottocentesca, ma si può registrare una comunanza nel loro punto di partenza riflessivo, che non risente della necessità di separare la

⁷³ «Il me sera permis de faire ressortir le trait essentiel qui marque toutes mes ouvrages d'une empreinte particulière : l'histoire et la sociologie mises au service de la philologie».

⁷⁴ Con approccio diverso, ne *Il rituale del serpente*, Warburg tentò di affrontare il problema della mitopoiesi da una prospettiva psicologica e antropologica, interessandosi direttamente alle culture popolari, nella fattispecie a quella degli indiani Pueblo. Il confronto tra Șăineanu e Warburg, qui accennato in maniera puntiforme, sarebbe molto interessante da approfondire ulteriormente con ricerche specifiche che si spera di poter sviluppare in futuro.

cultura antica dalle sue riprese successive, preferendo inquadrare i fenomeni comuni che interessano la lunga durata, rompendo i paradigmi che vorrebbero rigidamente separate la cultura colta dalla cultura popolare, la letteratura scritta da quella orale, e così via. L'attitudine ad «azzerare ogni dislivello tra cultura alta e cultura popolare» (Cepraga 2010, p. 293) si ritrova anche nel già citato Leo Spitzer, i cui interessi di studioso presentano più di un punto in comune con quelli di Șăineanu, a partire dagli studi su Rabelais e dall'interesse per la dimensione popolare testimoniato in opere come le *Lettere di prigionieri di guerra italiani: 1915-1918* (1921, tr. it. 1976) e le *Perifrasi sul concetto di fame* (1920, tr. it. 2019), fino all'attenzione per la letteratura popolare romena, attestata in Spitzer dal contributo sul canto narrativo romeno di *Miorița* che si distingue per per il fatto di considerare la poesia popolare alla stessa stregua di un'opera classica («une oeuvre que nous n'hésitons pas à designer comme classique» Spitzer 1953)⁷⁵.

1.3.2 Il retroterra culturale relativo alla fiaba in Romania.

La riscoperta del folklore nei Principati Romeni iniziò durante i primi decenni del XIX secolo su influsso del Romanticismo tedesco, che indirizzò gli intellettuali verso la riscoperta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari. Il folklore era considerato espressione dello spirito del popolo in base alle teorie di Johann Gottfried von Herder (1744-1801), che ebbero una lunga eco nel corso dell'Ottocento europeo. In Romania, l'interesse principale fu diretto dapprima verso la poesia orale e solo in un secondo momento verso le forme in prosa. Sin dalla pubblicazione da parte di Vasile Alecsandri (1821-1890) del canto di *Miorița*⁷⁶, immediatamente riconosciuto come un capolavoro indiscusso e come massima espressione del genio poetico del popolo romeno, la poesia orale tradizionale si caricò di forti valori identitari e venne elevata a simbolo dello spirito nazionale. Soltanto in un secondo momento, dopo l'epoca pașoptista, anche la fiaba, genere in prosa, iniziò ad essere presa in considerazione dagli intellettuali romeni. Con un importante precedente: se si presta

⁷⁵ Ad unire Șăineanu, Warburg e Spitzer, oltre a tale concezione ampia della filologia, c'è anche, scontato dirlo, il filone dell'ebraismo: un confronto tra tali figure manca ancora, ed aprirebbe prospettive inesplorate.

⁷⁶ Il canto apparve prima nella rivista «Bucovina» nel 1850, poi venne incluso nella raccolta *Balade* del 1852 e infine in *Poesii populare ale românilor* del 1866. La sua diffusione in Romania è così vasta che il folklorista Adrian Fochi ne ha raccolto centinaia di varianti nel suo monumentale *corpus* critico (Fochi 1964). La bibliografia è sterminata: per limitarsi a quella reperibile in lingua italiana, si rimanda a Cepraga 2004, pp. 66-79; Renzi 1969, pp. 97-129; Renzi 2009, pp. 467-520; Eliade 1975, pp. 199-224. Tre varianti di *Miorița*, con testo e traduzione, anche in Cugno – Loșonți 1981, pp. 35-44.

attenzione alla cronologia, le prime raccolte di fiabe romene si devono ad intellettuali germanofoni e furono pubblicate in lingua tedesca⁷⁷.

Tale è il caso della prima raccolta di fiabe romene, o meglio valacche, pubblicata a Stoccarda dai fratelli Arthur e Albert Schott nel 1845 (Schott - Schott 1845) con il titolo *Walachische Märchen* [*Fiabe Valacche*], tradotta integralmente in romeno solo in anni piuttosto recenti, ma a buon diritto definita dalla curatrice Viorica Nişcov come «il primo *corpus* attestante l'esistenza e l'importanza della cultura popolare romena» (Schott - Schott 2003, p. 20)⁷⁸. Arthur Schott (1814-1875), agronomo, risiedette e lavorò in Banato, allora parte dell'Impero Austroungarico, prima tra il 1836 e il 1841 e poi tra il 1844 e il 1850. Il fratello Albert (1809-1849), storico e filologo, rimase in Germania, dove si occupò della revisione dei testi e scrisse l'*Introduzione* sulla storia, la lingua e i costumi dei Valacchi (Gicu 2019, p. 176). Uno dei loro principali informatori fu «domn Drăgoescu», avvocato romeno di Oravița (Şăineanu 1978, p. 131)⁷⁹. L'apparizione delle 43 fiabe valacche dei fratelli Schott nel 1845 può essere considerata abbastanza precoce se rapportata al contesto tedesco, dato che in quell'epoca i fratelli Grimm erano in piena attività (la prima edizione delle *Kinder- und Hausmärchen* è del 1812, la settima del 1857), ma anche in rapporto ad altre aree dell'Europa sudorientale: la prima raccolta di fiabe greche e albanesi, ugualmente opera di uno studioso tedesco, *Griechische und albanesische Märchen* di Johann Georg von Hahn, venne pubblicata nel 1864, dunque quasi vent'anni più tardi rispetto alle *Fiabe Valacche*.

L'esempio dei fratelli Schott fu presto seguito da Franz Obert (1828-1908), che negli anni 1856-1858 pubblicò su rivista 35 fiabe transilvane, più tardi raccolte in un volume postumo del 1925 da Adolf Schullerus (Obert 1925)⁸⁰. Molto precoci sono anche i lavori di L. A. Staufe (1852) e R. O. Waldburg (1953), il primo rimasto manoscritto, il secondo pubblicato su rivista⁸¹. Un altro importante continuatore di tale opera di raccolta fu Josef Haltrich con *Deutsche Volksmärchen aus Siebenbürgen* [*Fiabe popolari tedesche dalla Transilvania*] del 1859 (Haltrich 1882). Non è un caso che le aree indagate dai fratelli Schott, da Obert e da Haltrich furono il Banato e la Transilvania: oltre ad essere parte dell'Impero Austroungarico, tali aree erano interessate dalla presenza di forti minoranze parlanti lingua tedesca. Per l'Oltenia, si può ricordare il libro dell'oscuro viaggiatore tedesco Richard Kunisch *Bukarest und Stambul*, al cui interno il capitolo intitolato «Walachische Märchen» (Kunisch 1861,

⁷⁷ Sul contributo dei raccoglitori (e delle raccogliatrici) di fiabe di lingua tedesca in Romania, fenomeno notevole e che meriterebbe attenzione specifica, vedi Bistrițeanu 1956 e Ziegler 2005.

⁷⁸ «Primul corpus prin care se ia act de existența și importanța culturii noastre populare». La traduzione integrale in lingua romena, a cura di Viorica Nişcov, è apparsa nel 2003 per l'editore Polirom (Schott - Schott 2003). Una traduzione francese è apparsa nel 2001 a cura di Denise Modigliani: *Contes roumains*, Maisonneuve et Larose, Paris 2001.

⁷⁹ Per l'elenco degli informatori dei fratelli Schott, cfr. Bistrițeanu 1956, p. 21.

⁸⁰ Cfr. Schott-Schott 2003, p. 27; Bistrițeanu 1956, pp. 35-38.

⁸¹ Citati da I.C. Chițimia in Schullerus 2019a, p. 136.

pp. 179-203)⁸² preserva in una traduzione tedesca – piuttosto letterarizzata – le due fiabe *Das Mädchen im goldenen Garten* (in romeno *Fata din gradină de aur*, ‘La fanciulla del giardino d’oro’) e *Die Jungfrau ohne Körper* (*Fecioara fără trup*, ‘La fanciulla senza corpo’), destinate a diventare un sostrato fondamentale delle creazioni poetiche di Mihai Eminescu (1850-1889)⁸³. Più tardi, anche due ricercatrici donne produssero raccolte o antologie di fiabe romene in lingua tedesca, entrambe molto apprezzate: è il caso di Mite Kremnitz (1882, che ebbe anche una traduzione inglese nel 1885) e Pauline Schullerus (1907) (Schullerus 2019b).

La raccolta dei fratelli Schott, nonostante i riscontri positivi ricevuti in Germania, fu accolta con un silenzio pressoché totale negli ambienti culturali romeni⁸⁴, forse in parte perché questi ultimi erano ancora meno attenti alla prosa orale rispetto all’importanza accordata alla poesia tradizionale, ma soprattutto perché gli intellettuali romeni dell’epoca (siamo nel 1845) non erano disposti a riconoscersi in un’opera scritta in una lingua straniera. Fa eccezione un breve articolo pubblicato da George Bariț nel 1854 nella «Gazeta Transilvaniei», in cui l’autore dichiara: «Dovremmo vergognarci del fatto che una tale collezione di fiabe romene sia stata pubblicata da dei Tedeschi anziché da dei Romeni»⁸⁵. Sentimenti non dissimili emergono con veemenza ancora maggiore nel lapidario giudizio espresso da Hasdeu a proposito della raccolta dei fratelli Schott nel 1867, nella prefazione alla raccolta di fiabe di Ion C. Fundescu:

L’intenzione è meritoria, le note e i commenti sono molto eruditi, ma le fiabe dei fratelli Schott, essendo di fatto una traduzione, non sono che un pallido riflesso dello spirito nazionale romeno. (...) Dunque, il lavoro dei fratelli Schott è inutile. (Fundescu 1875, p. 14)⁸⁶.

Tale atteggiamento di radicale sfiducia nella possibilità di comprendere un’opera di letteratura popolare sulla base di una traduzione può essere ricondotto, in ultima istanza, alla diffusione delle idee herderiane sull’unità di popolo e lingua, di cui lo stesso Hasdeu era un fervente assertore⁸⁷. Non

⁸² Traduzione romena Kunisch 2014, pp. 163-177, con utilissima introduzione di Viorica Nișcov.

⁸³ Sull’argomento, si rimanda all’eccellente lavoro di Cugno 2006. Ringrazio il mio maestro prof. Dan Octavian Cepraga per avermi dato l’opportunità di visionare le bozze del suo articolo ancora inedito sui *Generi, forme e metri nel laboratorio di Luceafărul* dedicato alla poetica eminesciana.

⁸⁴ «Negli ambienti culturali romeni non vi fu praticamente alcuna reazione in seguito alla comparsa di *Fiabe Valacche*» (în mediile intelectuale române n-a existat practice nici o reacție în imediat la apariția *Basmelor valahe*), Schott – Schott 2003, p. 24.

⁸⁵ Cit. in Gicu 2019, p. 177 «One exception was a short article by George Bariț in *Gazeta Transilvaniei*, which stated that “we should be ashamed that such a collection of Romanian fairy tales was published by Germans and not by Romanians”».

⁸⁶ «Intenția a fost lăudabilă, notițele și comentariile sunt foarte erudite, dar traducerea e astfel încât de-abia de-abia ce mai este cu puțință a surprinde pe ici pe colo câte o slabă scânteie din spiritul național al românului. (...) Astfel, lucrarea fraților Schott este ca și inutilă».

⁸⁷ Diverso il giudizio di Șăineanu: «La collezione dei fratelli Schott è una delle migliori tra quelle ad oggi disponibili relativamente ad una provincia rumena che sta appena iniziando ad essere esplorata dal punto di vista folklorico» (Colecțiunea fraților Schott e una din cele mai bune ce posedăm până astăzi dintr-o provincie românească care abia început a fi explorată sub raportul folcloric), Șăineanu 1978, p. 131.

è un caso che nei decenni 1860, 1870 e 1880 venisse avviata una vasta operazione di raccolta e pubblicazione di fiabe in lingua romena.

Le prime fiabe pubblicate in romeno apparvero nel 1862 nella rivista *Țăranul Român [Il contadino romeno]*, pubblicate da Nicolae Filimon (1819-1865) e da Petre Ispirescu, con l'esplicito intento di offrire alla nuova generazione di letterati un modello di stile autoctono, alternativo a quelli occidentali⁸⁸. La prima in assoluto fu *Român Năzdrăvan [Il Grande Romeno]*, pubblicata il 14 gennaio 1862⁸⁹, dunque esattamente cinquant'anni dopo la prima edizione delle *Fiabe del focolare* dei fratelli Grimm. Oltre al consueto ritardo con cui le innovazioni dell'Europa occidentale raggiungevano lo spazio romeno, tale scarto testimonia come il sorgere dell'interesse per la fiaba in Romania coincise di fatto con la stagione dell'unificazione politica del paese.

La già ricordata raccolta di Ion C. Fundescu del 1875 fu la prima raccolta di fiabe romene ad essere data alle stampe, anche se già nel 1859 I. G. Sbierea aveva proposto all'editore Humuzachi le fiabe da lui raccolte tra il 1855 e il 1856, convinto che esse rappresentassero «la base più solida affinché una nazione potesse sviluppare la propria letteratura in una direzione veramente nazionale»⁹⁰. Rifiutate perché considerate non sufficientemente raffinate dal punto di vista artistico, esse uscirono trent'anni più tardi, nel 1886. Negli anni successivi furono pubblicate le raccolte di fiabe di N.D. Popescu (1874-1885), Hințescu (1879), D. Stăncescu (1885) e Ion Pop Reteganul, la cui collezione (del 1888) è rappresentativa dell'area transilvana. Dal punto di vista letterario, un'importanza a parte è quella di Ion Creangă (1837-1889), autore che nei suoi *Povești* fece della «scrittura ad alta voce» la cifra di un'operazione letteraria tanto ambiziosa quanto fraintesa. Per notorietà e importanza culturale, il posto d'onore spetta tuttavia alla raccolta *Legendele sau basmele românilor [Leggende o fiabe dei Romeni]* di Petre Ispirescu, pubblicata per la prima volta nel 1872 e riconosciuta unanimemente come la più rilevante raccolta di fiabe popolari romene (Ispirescu 2022). L'edizione standard delle fiabe di Ispirescu è quella del 1882 e contiene 37 racconti. Il suo ruolo nella cultura romena, come fu osservato già vivente Ispirescu, è comparabile a quello delle *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm nella letteratura tedesca (cfr. Gicu 2019, p. 180).

L'infittirsi delle pubblicazioni relative alla fiaba in Romania nelle ultime decadi del diciannovesimo secolo, prima su rivista e poi anche in volumi dedicati, è un fenomeno di per sé rilevante, ma le

⁸⁸ «In the accompanying note, entitled *Folk Literature*, Filimon says that he “is offering to the readers this fairy tale, written in the simple style and language of the peasants, hoping that many of our young writers, instead of being inspired by foreign literature, will create collections of fairy tales and folk songs, which are of great importance for our national history and literature”», Gicu 2019, p. 180.

⁸⁹ Șăineanu dà però notizia di una «opuscolo insignificante» (broșura neânsemnată) di Stăncescu *Arădanul* apparsa a Temișoara nel 1860 (Șăineanu 1978, p. 131).

⁹⁰ «“The most solid base on which a nation could develop its written literature in a truly national direction” (Sbierea, *Familia* 131)», cit. in Gicu 2019, p. 181.

implicazioni si intrecciano direttamente con la sfera politica. In un recente articolo volto ad analizzare il ruolo della fiaba nella formazione della letteratura nazionale romena, Daniel Gicu ha spiegato molto lucidamente come l'interesse per la fiaba negli anni dell'unificazione nazionale rientrasse in un preciso programma politico finalizzato a sostanziare l'identità culturale romena attraverso una lingua e una letteratura proprie, e soprattutto riconoscibili sul piano del confronto con gli altri paesi europei:

In the middle of the nineteenth century, in a period when Romanians were trying to create a national state, fairy tales collections were part of a political program conceived by intellectuals to revive interest in the customs, traditions and beliefs that bound the Romanian people together through language. As a new nation, Romanians needed a national literature, whose role was to show the spirituality and the genius of the Romanian people and its place among the other European nations. (...) Everyone agreed (...) that the major source of inspiration for Romanian national literature should not be foreign literature, but national folklore (Gicu 2019, pp. 179-180).

Come afferma Gicu, le finalità di questa operazione, oltre allo scopo dichiarato di supplire alla mancanza di una tradizione letteraria scritta comparabile con quella delle altre culture europee, andavano evidentemente nella direzione di rinsaldare il senso di appartenenza alla nazione romena e, insieme, di dimostrare agli altri popoli d'Europa la specificità del popolo romeno⁹¹. La fiaba e il folklore, insieme ad altre idee chiave come la latinità della lingua romena e la continuità storica della presenza dei romeni nella regione carpatico-danubiana, furono dunque poste a fondamento di un imponente progetto di costruzione dell'identità collettiva. L'operazione, si può aggiungere, ebbe un'efficacia tale che negli anni 1890 la grande mole di pubblicazioni esistenti alla fine dell'Ottocento iniziava a reclamare una sistemazione e un ordine: di qui il bando promosso dall'Accademia romena per uno studio comparativo sulle fiabe romene, cui Șăineanu rispose con *Basmele Române*.

1.3.3 Il metodo di *Basmele Române* e l'ombra dei maestri.

Dopo quattro anni, il tempo richiesto per esplorare una bibliografia estesissima e plurilingue, Șăineanu presentò in forma anonima un manoscritto di oltre mille pagine, che sistematizzava il repertorio della fiaba popolare romena e europea in un quadro di ampiezza inedita. La commissione

⁹¹ Un termine di confronto per gli scavi lessicografici attuate da Șăineanu sulle fiabe di Ispirescu, su cui non esistono ancora ricerche specifiche, può essere dato dal caso, indagato da Gicu, di Simeon Florea Marian (1847-1907), folklorista e linguista bucoviniano membro dell'Accademia Romena, che contribuì al *Dizionario* promosso da tale istituzione inserendovi un numero molto significativo di lessemi provenienti dalle sue raccolte di folklore, convinto che le fiabe rappresentassero al meglio lo strato lessicale popolare. Gicu, fornisce dati quantitativi precisi riguardo all'attività di Marian, che attinse dalle proprie ricerche sulle fiabe popolari più di ottomila parole poi inserite nel *Dizionario* promosso dall'Accademia Romena: «Marian, who became the specialist of folk- and fairy tales at the Academy, did indeed contribute to the *Dictionary of the Romanian Language*, with 8365 words collected from his volumes and manuscripts of fairy tales and folk literature. And he felt that it was the fairy tale that best mimicked the language of peasants». (Gicu 2019 : 179). Nel caso di Șăineanu, si può auspicare che studi futuri possano approfondire le suggestioni sollevate dalla citazione autobiografica.

dell'Accademia Romena, presieduta da Simeon Florea Marian, il 26 marzo 1894 gli aggiudicò la vittoria del concorso bandito nel 1889. Anche se, come è stato ricordato, Dimitrie Sturdza e Iacob Negruzzi, quando fu rivelato il nome dell'autore, chiesero l'annullamento della votazione perché contrari ad attribuire ad un ebreo il riconoscimento previsto, fu l'«energico intervento di Hasdeu»⁹² (Șăineanu C. 1935, p. 13) a mettere a tacere le obiezioni. Il premio, unitamente alla somma di 5000 lei, fu ugualmente assegnato a Șăineanu e l'opera ricevette presto giudizi e recensioni che ne riconoscevano il valore, tanto a livello nazionale che internazionale, a cominciare dalla recensione di Gaston Paris pubblicata nella rivista *Romania*⁹³:

Le titre de cet ouvrage, la dimension du volume et le nom de l'auteur en indiquent suffisamment l'importance. M. Șăinenu, connu par d'excellents travaux linguistiques et mythologiques (on se rappelle les intéressants articles qu'il a donné à la *Romania*), a étudié tous les contes roumains en les comparant aux légendes antiques et aux contes soit des peuples voisins des Roumains soit des autres peuples romans. Ne fut-ce que comme recueil de documents, son livre aurait une grande valeur ; mais l'auteur ne se contente pas de rassembler des matériaux, il les classe et les interprète. Son système cependant consiste surtout, dit-il, à n'avoir pas de système et à laisser parler les faits ; mais il découvre à plusieurs reprises sa pensée fondamentale, qui est que les contes sont nés un peu partout, n'appartiennent en propre à aucune race et à aucun peuple, et n'ont pas d'autre sens que celui qu'ils offrent à première vue, c'est-à-dire de récits imaginaires, passionnants ou amusants (Paris 1895, p. 304)⁹⁴.

Tale la reazione di Gaston Paris, maestro francese di Șăineanu, che manifesta stima e rispetto per il lavoro appena pubblicato. Quanto al maestro romeno, non è noto se Hasdeu abbia sollecitato direttamente Șăineanu ad intraprendere lo studio *Basmele Române* e a partecipare al concorso (Șăineanu 1978, p. VIII). La figura del grande filologo rimane comunque una chiave per comprendere sia la rilevanza del progetto per la cultura romena dell'epoca, sia alcune delle scelte teoriche effettuate da Șăineanu. Lo spiccato interesse di Hasdeu per la fiaba è testimoniato soprattutto dalla voce «*basma*»

⁹² «La deschiderea plicului, câteva academicieni speriați ar fi cerut să se voteze din nou, dar intervenția energică a lui Hasdeu contribuì să să înlătore această eventualitate».

⁹³ Accanto a Paris 1895, per le recensioni a *Basmele Române* vedi Șăineanu 1978, p. IX, nota 25.

⁹⁴ La seconda parte della recensione si concentra su un aspetto di dettaglio, ma la si riporta comunque per completezza: «Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette manière de voir, d'autant que je n'ai fait qu'entr'ouvrir le grand livre de M. Șăinenu ; mais, en l'entr'ouvrant, je suis précisément tombé sur une question qui m'intéresse personnellement, et dont je demande la permission de dire un mot. M. Ș. A raison de dire (p. 177) que j'ai affirmé trop hâtivement que le conte de Poucet-Däumling était inconnu, sauf la France, aux peuples romans ; depuis mon travail sur ce sujet, je m'en suis naturellement convaincu moi-même. Il a le droit de trouver contestable mon rapprochement de Poucet avec Hermès, bien qu'il me semble encore au moins très séduisant ; mais il n'est pas dans le vrai quand il dit que mon étude « porte l'empreinte de exagérations fantastiques et des théories mythologiques de Max Müller ». Ce qui caractérise la méthode de M. M. Müller, c'est l'interprétation étymologique des mythes et des contes et leur explication par des phénomènes solaires. Or, dans *Le petit Poucet à la Grande Ourse* j'ai procédé tout autrement. J'ai montré que, chez divers peuples de l'Europe, slaves, germains et romans, la Grande Ourse s'appelle le *Char Poucet*, et une des étoiles du devant *Poucet*. C'est là un fait incontestable, et il est non moins incontestable que ce fait a un rapport au conte de Poucet-Däumling conduisant un char ou une charrue. Maintenant, ai-je bien compris et expliqué ce rapport ? On peut le contester, mais alors il faut proposer une autre explication, et, en tout cas, on n'a pas le droit de me reprocher des fantaisies mythologiques où je ne suis pas tombé. C'est pourtant un reproche qu'on m'a déjà maintes fois adressé à l'occasion de ce petit livre, que plus d'un (je ne dis pas M. S.) cite sans l'avoir lu et raille de confiance. Je ne rougirais pas de m'être, il y a près de trente ans, égaré un moment sur d'illustres traces ; mais en fait, je n'ai point cette erreur sur la conscience. Quant à l'explication, vers laquelle penche M. S., de l'identité des contes des divers peuples par celle de l'esprit humain, elle ne peut se soutenir que dans des cas très exceptionnels. G. P.».

all'interno del suo *Etymologicum Magnum Romaniae* (1886-1898), grande opera incompiuta, ideata come una colossale «enciclopedia della vita del popolo romeno», arrestatasi al terzo volume (Hasdeu 1970, pp. 337-397). La voce *basma*, datata al 1893 (Bîrlea 1976, p. 408), si configura come un denso studio monografico sulla fiaba. Essa contiene, tra l'altro, l'esposizione della teoria «onirica» dell'origine della fiaba formulata da Hasdeu⁹⁵ e rimane la fonte più importante per comprendere il pensiero dell'intellettuale relativo ad essa.

Le tracce del magistero di Hasdeu sono presenti in *Basmele Române*, oltre che nel titolo, anche su un piano più teorico-metodologico. Nella *Prefazione*, Șăineanu giustifica la prospettiva adottata sostenendo che gli approcci possibili per uno studio sul folklore, e in particolare sulla fiaba, erano due: il primo, più universalista, consisteva nell'includere «la totalità dei popoli antichi e moderni, orientali e occidentali, civilizzati e non» per trarre «conclusioni di natura antropologica» seguendo il modello delli fratelli Grimm o di folkloristi a lui contemporanei come Köhler e Cosquin. Il secondo approccio invece prevede di restringere la ricerca ad un ambito etnografico preciso, per cui le fiabe di una nazione vengono studiate «in rapporto a quelle dei popoli della stessa area e con le stesse origini, ovvero nel tempo e nello spazio, da un punto di vista storico e geografico», l'approccio seguito da von Hahn per le sue *Fiabe greche e albanesi* e tacitamente implicato dal titolo proposto nel bando dell'Accademia Romana (Șăineanu 1978, p. 5, *passim*)⁹⁶.

Per questa ragione, optando per un approccio mirato ad una realtà circoscritta, quella romena, Șăineanu dichiara di adottare una prospettiva di ricerca che era già stata introdotta da Hasdeu e che prevedeva che l'analisi dei fenomeni folklorici fosse condotta prima nell'ambito nazionale, poi tra i popoli circostanti ed infine, in un passaggio successivo, ciò che li contraddistingueva da fenomeni analoghi registrati in altri spazi ed epoche. Nella *Prefazione*, riferendosi espressamente al proprio maestro, Șăineanu espone in sintesi tale metodologia e le sue fasi:

Per quanto riguarda il metodo, ho seguito il principio razionale già applicato da Hasdeu per lo studio dei fenomeni folklorici. In primo luogo, essi vanno studiati sul terreno originario e nazionale, ove hanno acquisito la forma particolare che li distingue da fenomeni analoghi presso altri popoli vicini o lontani, imparentati o stranieri. Segue poi un'indagine volta a rintracciare il

⁹⁵ Sulla teoria onirica di Hasdeu, vedi Bîrlea 1976, pp. 408-409. Per un'esposizione riassuntiva in lingua italiana e un inquadramento nel contesto culturale europeo dell'epoca, mi permetto di rinviare al mio articolo, in corso di stampa: Nicola Perencin, La fiaba tra sogno ed esilio nella filologia romena di fine secolo: Hasdeu, Gaster, Șăineanu, che apparirà nel volume miscelaneo in seguito al IV Convegno Internazionale di Letteratura e Psicanalisi «L'Esilio e il Sogno», Napoli, 13-15 dicembre 2021, per l'editrice Criterion.

⁹⁶ Sau se îmbrățișează totalitatea popoarelor antice și moderne, orientale și occidentale, culte și inculte, și dintr-un asemenea studiu comparativ pe scara cea mai întinsă se trag concluziuni de natură antropologică. O asemenea metodă au aplicat-o succesiv frații Grimm și folcloriștii contemporani Köhler și Cosquin, cel din urmă cu ideea preconcepută a prototipurilor indice. Sau sfera comparațiilor se mărginește într-un domeniu etnologic, studiând basmele unei națiuni în legătură cu ale popoarelor din același cerc teritorial și cu ale celor de aceeași origine, va să zică în timp și în spațiu, sub raportul istoric și geografic. Această ultimă procedură a fost urmată de Hahn în adnotațiunile sale la basmele neogrecești. Și același criteriu l-a avut în vedere și Academia în circumscrierea subiectului propus» (Șăineanu 1978, p. 5).

fenomeno nella periferia etnica più vicina. Solo qualora tali mezzi risultino insufficienti si ricorre gradualmente a manifestazioni parallele nel tempo e nello spazio (Șăineanu 1978, p. 6)⁹⁷.

Questa citazione spiega l'approccio seguito da Șăineanu nell'indagine della fiaba romena. L'impostazione è di tipo nazionale, poiché si propone di studiare il fenomeno «in primo luogo (...) sul terreno originario e nazionale». A partire da tale base, l'indagine viene gradualmente allargata prima alla «periferia etnica più vicina» e poi fino alle «manifestazioni parallele nel tempo e nello spazio». Tali fasi corrispondono, anche se non nello stesso ordine, alla materia dichiarata nel titolo, in cui si annuncia che gli elementi adibiti alla comparazione con le fiabe romene sono, in ordine, le «leggende classiche», le fiabe dei popoli vicini e le fiabe dei popoli romanzi.

La difformità tra la successione con cui gli elementi adibiti alla comparazione vengono presentati nel titolo (fiabe romene – antiche leggende classiche – fiabe dei popoli vicini – fiabe dei popoli romanze) e nella dichiarazione di intenti (fiabe romene – fiabe dei popoli vicini – fiabe dei popoli romanzi – antiche leggende classiche) appare problematica. Perché la comparazione con le «antiche leggende classiche» viene messa al primo posto, se le «manifestazioni parallele nel tempo e nello spazio» avrebbero dovuto costituire l'ultimo passaggio del metodo dichiarato?

Effettivamente, una problematica sussiste. La comunanza di origine tra le «antiche leggende classiche» e le «nostre fiabe», ovvero quelle romene, sembra assunta da Șăineanu come un assioma. Subito dopo, nella *Prefazione*, si legge infatti:

Lo stretto accostamento delle antiche leggende con le nostre fiabe e l'evidenziazione dei tratti analoghi sono sufficienti a dimostrare il loro carattere eminentemente popolare e la comunanza di origine di entrambe (Șăineanu 1978, p. 6)⁹⁸.

L'affermazione lascia intendere che, a modo di vedere di Șăineanu, la «comunanza di origine» e il «carattere eminentemente popolare» che accomunano le «antiche leggende» e le fiabe romene non hanno bisogno di dimostrazione poiché emergono in modo autoevidente dallo stesso accostamento ('alăturare') tra le prime e le seconde. In altre parole, da questa citazione emerge che, per l'autore, il legame tra le fiabe romene e i miti classici è un dato di fatto, e che l'«accostamento» di questi ultimi alle prime, insieme all'evidenziazione di tratti analoghi, ne è la prova⁹⁹.

⁹⁷ «Cât privește metoda, am urmat principiul rațional, care a fost la noi pus în aplicațiune de d-l Hasdeu, cu privire la studiul fenomenelor folclorice. Ele trebuiesc cercetate în primul rînd pe terenul originar și național, unde au dobândit acea formă particulară, ce le deosebește de fenomene analoge la alte popoare, învecinate sau îndepartate, înrudite sau străine. Urmărirea fenomenului în periferia etnică cea mai apropiată constituie al doilea moment al investigațiunii. Și numai când aceste mijloace sunt insuficiente, se recurge treptat la manifestațiuni paralele în timp și în spațiu».

⁹⁸ «Prin deasa alăturare a legendelor antice cu basmele noastre și prin scoaterea în relief a trăsurilor analoage reiese îndeajuns caracterul lor eminentamente popular și comunitatea de origine a ambelor».

⁹⁹ Vedi *supra*, il paragrafo «*Basmele Române în comparațiune cu legendele antice clasice: il rapporto tra folklore e classicità come chiave di lettura dell'opera*», pp. 000-000.

Sembra dunque che il «metodo razionale» dedotto da Hasdeu venga applicato coerentemente per il confronto tra le fiabe romene, quelle dei popoli vicini alla Romania e dei popoli parlanti lingue romanze¹⁰⁰; mentre, al contrario, l'ambito dei classici antichi rimanga un'eccezione a tale metodo; o meglio, che essa sia soggetta ad altre regole. Tale impressione non è falsa. Le motivazioni di tale discrepanza vanno chiarite, per comprendere come Șăineanu abbia impostato la questione dei rapporti tra le fiabe romene e i miti classici. Effettivamente, i termini scelti dall'autore («accostamento» dei miti antichi con le fiabe ed «evidenziazione dei tratti analoghi») ben si prestano a descrivere l'operazione da lui compiuta, che va contestualizzata in rapporto agli obiettivi e in rapporto al contesto degli studi di folklore dell'epoca.

1.3.4 Il sistema di classificazione dedotto da Hahn.

Il primo obiettivo di Șăineanu, con *Basmale Române*, era quello di fornire una presentazione globale del repertorio fiabesco romeno, portando ordine nella pluralità di varianti esistenti e razionalizzando la bibliografia che si era accumulata durante i decenni precedenti¹⁰¹. Tuttavia, in un contesto in cui gli strumenti – concettuali e materiali – per lo studio scientifico del repertorio fiabesco in gran parte mancavano ancora, il problema della classificazione non possedeva una soluzione considerata ovvia. Al contrario, si trattava di rispondere ad uno dei maggiori interrogativi condivisi da una generazione di folkloristi: come classificare e come rendere disponibile per gli studi il repertorio della fiaba popolare di una data regione e, potenzialmente, di tutto il mondo?

Anche se per altri generi narrativi tradizionali esistevano già degli esempi di classificazione¹⁰², per il genere della fiaba il primo tentativo di un riordino di un repertorio regionale fu quello effettuato da Johann Georg von Hahn nelle sue *Griechische und albanesische Märchen*, nel 1864¹⁰³. Nonostante Stith Thompson non riservi a quest'opera più di un paragrafo all'interno della sua fondamentale

¹⁰⁰ Infatti continua: «Attraverso il confronto con versioni parallele provenienti dalla penisola balcanica e dall'Europa orientale e occidentale, si conferma la tesi sviluppata nel corso di questo studio: il contesto antropologico delle fiabe è sempre lo stesso nei suoi tratti fondamentali» (Prin comparațiunea cu versiunile paralele din peninsula balcanică, din orientul și din occidentul Europei, se confirma teza dezvoltată în cursul întregului acestui studiu: fondul antropologic al basmelor pretutindenea și totdeauna același în trasurile sale fundamentale), Șăineanu 1978, p. 6.

¹⁰¹ Vedi il capitolo dedicato alla *Letteratura delle fiabe romene*, Șăineanu 1978, pp. 131-138, che illustra le raccolte di fiabe e le pubblicazioni su riviste e periodici.

¹⁰² In Romania, si segnala l'inventario dei proverbi: cfr. Șăineanu 1978, p. XI. A livello europeo, un importante precedente per quanto riguarda la classificazione delle ballate è quello di Francis James Child, autore di *English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898).

¹⁰³ L'opera, riedita nel 1918, è disponibile in versione elettronica nel sito internet zeno.org: <http://www.zeno.org/M%C3%A4rchen/M/Griechenland/Johann+Georg+von+Hahn%3A+Griechische+und+Albanesische+M%C3%A4rchen>, consultato il 31 luglio 2022 alle ore 12.00.

sintesi degli studi folklorici europei otto e novecenteschi (Thompson 2016, p. 448), l'importanza del lavoro di Hahn per la storia delle classificazioni folkloriche è essenziale. Inoltre, esso costituisce un antecedente diretto – l'unico – dell'opera di Șăineanu¹⁰⁴.

Hahn, di cui Șăineanu si dichiara debitore, classificò le fiabe greche e albanesi in 38 tipi («*Formeln*» la dicitura esatta), raggruppati in tre macrosezioni di cui la prima era a propria volta divisa in cinque sottogruppi (cfr. Șăineanu 1978, pp. XVIII; Bîrlea 1974, p. 318):

- I) racconti familiari:
 - matrimonio;
 - desiderio di avere figli;
 - fratelli;
 - sostituzione di un parente;
 - cognati;
- II) racconti misti (racconti con richiesta di matrimonio e rapimento);
- III) racconti «dualisti» (riconducibili ad un contrasto tra mondo interiore e mondo esteriore).

La prima macrosezione comprende più della metà delle *formeln*, mentre la terza è la più povera. I titoli stabiliti per il 38 tipi sono in gran parte desunti dalla mitologia classica (Penelope, Antiope, Danae, Andromeda, Frisso ed Elle etc.) o germanica (Freja, Gudrun), dai titoli delle fiabe delle collezioni di Perrault o dei fratelli Grimm (Cenerentola), o infine da tipi locali¹⁰⁵.

Le ragioni di tale scelta sono rintracciabili nella teoria dei fratelli Grimm secondo cui le fiabe sarebbero il relitto di antiche mitologie, denominata poi «teoria dei miti decaduti», in base alla quale le fiabe sarebbero «comprensibili solo attraverso una corretta interpretazione dei miti da cui provengono» (cit. in Thompson 2016, p. 399). Hahn, collocandosi nel solco tracciato dai fratelli Jacob e Wilhelm, riprende strettamente tale idea:

Partendo da queste basi, nello studio delle fiabe si è già affermata l'opinione che il contenuto delle fiabe non differisce in alcun modo da quello delle antiche leggende (saghe) degli dèi e degli eroi, che l'una è altrettanto mitica dell'altra e che quindi l'una può servire da completamento all'altra. (...) La fiaba è quindi un mito che ha raggiunto il suo stadio finale di sviluppo (Hahn 1864, pp. 4-5)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Bîrlea (1974, p. 318) offre delle informazioni ulteriori: precisa che il sistema classificatorio di Hahn fu ripreso, prima di Șăineanu, anche da Constantin Litzica, anch'egli allievo di Hasdeu. In aggiunta a ciò, si ricorda un sistema classificatorio preesistente a quello di Șăineanu, quello del folklorista russo Orest Fyodorovich Miller (1833-1889), cit. in Șăineanu 1978, p. 162.

¹⁰⁵ Ad esempio, 'Bakala', in romeno 'Păcală', protagonista di molte *snoave*, 'facezie', 'aneddoti.' La grafia Bakala è dedotta dalla collezione dei fratelli Schott (Bîrlea 1974, p. 319).

¹⁰⁶ «Von diesen Grundlagen ausgehend hat sich in der Märchenkunde bereits die Ansicht eingebürgert, daß der Inhalt der Märchen sich in nichts von dem der alten Götter- und Heldensage unterscheidet, daß der eine ebenso mythisch sei als der andere, und daher der eine dem andern zur Ergänzung dienen könne. (...) Das Märchen ist mithin ein auf seiner letzten Entwicklungsstufe angekommener Mythos».

Una volta accettata l'idea che il contenuto delle fiabe e dei miti, in essenza, fosse il medesimo, al punto che ciascuna tradizione poteva «completare» l'altra, l'idea di denominare alcune categorie di racconti sulla base di figure prototipiche, conosciute e ben individuabili, appare perfettamente ragionevole. Inoltre, mentre i fratelli Grimm lavoravano con le fiabe germaniche e dunque avevano come riferimento prevalente la mitologia nordica e le sue saghe, Hahn, svolgendo le proprie ricerche nell'area greca e albanese, non poteva che rifarsi all'immaginario dei miti classici. Alla questione dei rapporti tra la fiaba e il mito è dedicato un intero capitolo, intitolato «Verhältnis des Märchens zur Götter- und Heldensage» ('Il rapporto della fiaba con le leggende degli dèi e degli eroi'). È infine rilevante che, tra le dieci raccolte di fiabe adibite alla comparazione con le fiabe greche, non manchi il riferimento alla raccolta di *Fiabe Valacche* dei fratelli Schott, che Hahn conosce e cita: si riporta qui di seguito l'elenco completo dei lavori citati (Hahn 1864, pp. 61).

Opere citate a scopo comparativo da Von Hahn 1864

Grimm, Brüder. Kinder- und Hausmärchen, sechste große Ausgabe. Göttingen, Dieterich 1850. Band III., dritte Auflage 1856.

Ey, August. Harzmärchenbuch. Stade, Steudel 1862.

Wolf, J.W. Deutsche Hausmärchen. Göttingen, Dieterich 1858. Wird mit dem Zusatz S. zitiert.

Wolf, J.W. Deutsche Märchen und Sagen, Leipzig 1845. Wird mit der Zahl ohne Zusatz zitiert, welche hier wie überall die Märchennummer bezeichnet.

Zingerle, Brüder. Kinder- und Hausmärchen. Innsbruck, Wagner 1852.

Basile. Pentamerone. Ins Deutsche übersetzt von F. Liebrecht. Breslau, Max 1846.

Wuk, Stephanowitsch Karadschidsch. Volksmärchen der Serben ins Deutsche übersetzt von dessen Tochter Wilhelmine. Berlin, Reimer 1854.

Schott, Arthur und Ernst. Walachische Märchen. Stuttgart 1845.

Schleicher, August. Litauische Märchen. Weimar, Böhlau 1857.

Benfey, Theodor. Patschatantra. Leipzig, Brockhaus 1859.

Oltre all'ovvio riferimento ai fratelli Grimm, l'area germanofona risulta ben rappresentata con le collezioni di Ey, Wolf e Zingerle. Le traduzioni tedesche del *Pentamerone* di Basile e soprattutto quella del *Panchatantra*, di Theodor Benfey, ebbero un enorme impatto sugli studi ottocenteschi sulla fiaba. Il dato che accanto ad altri riferimenti europei tuttora assai noti, come Vuk Karadžić, compaia anche la prima raccolta di fiabe romene dei fratelli Schott, è fortemente significativo perché mostra come, nel 1864, in uno dei primi studi comparativi sulla fiaba popolare europea, l'area romena fosse rappresentata.

Șăineanu, dichiarandosi debitore nei confronti di Hahn, riprende la struttura di *Fiabe greche e albanesi*, ampliandola. Le macrosezioni, da tre, passano a quattro con un'aggiunta specifica per le favole di animali; i tipi passano da 38 a 48 e viene introdotta un'ulteriore articolazione, quella in

«cicli», che raggruppano uno o più «tipi», in genere due, ma anche di più o nessuno¹⁰⁷. Dalla tavola che segue, ricavata dal volume di Șăineanu ma qui presentata in lingua italiana, si nota che molti tipi riprendono le denominazioni di Hahn e che molti sono appunto riconducibili alla mitologia classica *latu sensu*. Le cifre arabe riguardano i macrogruppi, i numeri romani i «cicli», le lettere alfabetiche i «tipi» (cfr. Șăineanu 1978, pp. 763-768).

1. Racconti mitico-fantastici.
 - I. Ciclo dell'abbandono o uomo-animale.
 - A. Tipo *Amore e Psiche*.
 - B. Tipo *Melusina*.
 - C. Tipo *Nereide*.
 - II. Ciclo della donna-pianta.
 - A. Tipo *Dafne*.
 - B. Tipo *Le tre arance*.
 - III. Ciclo dei divieti.
 - A. Tipo dei *Luoghi proibiti*.
 - B. Tipo della *Stanza proibita*.
 - IV. Ciclo dei voti (promesse).
 - A. Tipo *Iefte*.
 - B. Tipo delle *Fate promesse*.
 - V. Ciclo delle metamorfosi.
 - A. Tipo *Giasone*.
 - B. Tipo dei *Bambini d'oro*.
 - VI. Ciclo delle discese infernali.
 - A. Tipo *Teseo*.
 - B. Tipo delle *Esperidi*.
 - C. Tipo dei *Perché?*
 - VII. Ciclo delle ascensioni celesti.
 - A. Tipo dell'*Albero celeste*.
 - B. Tipo degli *Animali cognati*.
 - VIII. Ciclo delle esposizioni (abbandono di neonati).
 - A. Tipo *Andromeda*.
 - B. Tipo *Danae*.
 - IX. Ciclo delle imprese eroiche.
 - A. Tipo della *Acqua viva e acqua morta*.
 - B. Tipo *Ileana Cosânzeana*.
 - X. Ciclo della fanciulla guerriera.

¹⁰⁷ «Ogni ciclo comprende due o più tipi che rappresentano gli aspetti principali della concezione primordiale. Ogni tipo comprende a propria volta diverse fiabe tipiche con le varianti corrispondenti, raccolte da tutte le province abitate dai romeni. (...) A ciascuno di questi cicli sarà dedicato uno studio specifico, in cui la concezione mitica, etica o psicologica e leggendaria o novellistica sarà rintracciata attraverso l'antichità classica, i popoli vicini e i popoli romanzi» (Fiecare ciclu cuprinde două sau mai multe tipuri cari reprezintă principalele aspecte ale concepțiunei primordiale. Fiecare tip cuprinde la rândul său câteva basme tipice cu variantele lor corespunzătoare, culese din toate provinciile locuite de români. (...) Fiecare dintr-aceste cicluri va forma subiectul unui studiu special, în care se va urmări concepțiunea mitică, etică sau psihologică și legendară sau novelistică prin antichitatea clasică, la popoarele învecinate și la cele romanice) Șăineanu 1978, p. 162.

2. Racconti etico-mitici (psicologici).
 - I. Ciclo dei tre fratelli.
 - A. Tipo dei *Fratelli perfidi*.
 - B. Tipo dei *Compagni straordinari*.
 - II. Ciclo dei due fratelli.
 - A. Tipo *Dioscuri*.
 - B. Tipo dei *Compagni giurati* ('*Frați de cruce*').
 - III. Ciclo degli animali riconoscenti.
 - IV. Ciclo della donna perfida.
 - A. Tipo *Scilla*.
 - B. Tipo *Dalila*.
 - V. Ciclo dell'incesto.
 - A. Tipo *Pelle d'Asino*.
 - B. Tipo della *Ragazza con le mani tagliate*.
 - VI. Ciclo della matrigna.
 - A. Tipo *Frau Holle*.
 - B. Tipo *Cenerentola*.
 - C. Tipo *Frisso*.
 - D. Tipo *Rodia*.
 - VII. Ciclo della richiesta di nozze ('*pețire*').
 - A. Tipo *Edipo*.
 - B. Tipo *Enomao*.
 - VIII. Ciclo del fato.
 - A. Tipo *Moiră*.
 - B. Tipo *Nemesi*.
 - IX. Ciclo dei giganti e dei nani.
 - X. Ciclo dell'uomo prode.
 - A. Tipo *Orione*.
 - B. Tipo *Eracle-Păcală*.
3. Racconti religiosi.
 - I. Dio.
 - A. Tipo dei *Desideri*.
 - B. Tipo dei *Talismani*.
 - II. Il diavolo.
 - III. La morte.
 - A. Tipo della *Comare Morte*.
 - B. Tipo del *Viaggio della Morte*.
4. Racconti umoristici ('*snoave*').
 - I. Ciclo della fanciulla astuta.
 - II. Ciclo di *Păcală*.

Aggiunta: La favola animale.

Questa tavola dei materiali, che di fatto rivela anche l'articolazione della seconda parte del volume *Basmele Române*, illustra la struttura della classificazione adottata da Șăineanu. In essa traspaiono sia l'intento di rispettare la classificazione di Hahn, sia alcune innovazioni nel senso di un ampliamento

del sistema e di una sua ulteriore gerarchizzazione. Tra le denominazioni dei tipi, quelle che rimandano in modo evidente a figure del mondo classico sono numerose: Amore e Psiche, Nereide, Dafne, Giasone, Teseo, le Esperidi, Andromeda, Danae, i Dioscuri, Scilla, Frisso, Edipo, Enomao, Moira, Nemesi, Orione, Eracle. Ciò mostra che per Șăineanu il rapporto con la classicità era inteso come l'asse portante della struttura stessa del suo sistema di catalogazione delle fiabe, come il perno della comparazione tra le fiabe romene, quelle dei popoli vicini e quelle dei popoli parlanti lingue romanze e dunque dell'opera *Basmele Române* nel suo insieme. Ciononostante, le due (sole!) facciate che egli dedica al capitolo intitolato «La classificazione delle fiabe»¹⁰⁸ manifestano come l'autore abbia accettato la proposta di classificazione di Hahn in modo dichiaratamente acritico, sospendendo il giudizio sulla base della consapevolezza che tale sistema rappresentava una soluzione provvisoria:

A Hahn, autore di *Fiabe greche e albanesi* (1864), una delle raccolte più erudite del folklore europeo, si deve la prima classificazione sistematica dei motivi contenuti nelle fiabe popolari. Egli divide le fiabe in tre sezioni principali: la prima relativa ai legami familiari, la seconda di natura mista e la terza dualistica, riguardante la lotta tra eroi e demoni. Queste tre sezioni comprendono 40 gruppi, ognuno dei quali prende il nome dal personaggio principale di un mito antico o di un racconto moderno. *Non sottoporremo questa classificazione a critiche, poiché tutti i tentativi di questa natura sono provvisori e suscettibili di graduale miglioramento* (Șăineanu 1978, p. 162)¹⁰⁹.

L'accettazione esente da critiche di un criterio stabilito dall'autorità può sembrare un atteggiamento antifilologico e, in effetti, la ripresa supina del sistema classificatorio di Hahn in *Basmele Române* è uno dei tratti meno innovativi dell'opera, oltre che uno di quelli che maggiormente determineranno il suo invecchiamento. Ciononostante, il tempo darà ragione a Șăineanu sulla provvisorietà della classificazione di Hahn, che in effetti, dopo *Basmele Române*, ebbe pochissimo seguito e cadde in disuso¹¹⁰. Ma in un'epoca ancora «pionieristica» per gli studi sul folklore comparato (Thompson 2016, p. 423), i principali strumenti teorici e metodologici della disciplina essendo ancora in corso di definizione, quello di Hahn era praticamente l'unico modello disponibile. Non stupisce dunque che la sua impronta su *Basmele Române* sia così profonda. Si può aggiungere che nelle recensioni dei contemporanei, per esempio in quella di Gaston Paris (Paris 1895, vedi *supra*), il fatto di aver adottato

¹⁰⁸ Clasificațiunea basmelor. Cfr. Șăineanu 1978, pp. 161-162.

¹⁰⁹ Corsivo mio. Per il testo romeno, si riproducono qui in nota anche le righe successive: «Meritul primei clasificățiuni sistematice a motivelor cuprinse în poveștile populare revine lui Hahn, autorul *Basmelor grecești și albaneze* (1864), una din cele mai științifice colecțiuni ale folclorului european. El împarte basmele în 3 mari secțiuni: prima relativă la legăturile de familie, a doua de natură mixtă și a treia dualistă, privitor la lupta între eroi și demoni. Aceste 3 secțiuni cuprind 40 de grupuri, fiecare purtând numele principalului personaj al unui mit antic sau al unei povești moderne. Nu vom supune această clasificățiune unei critice, deoarece toate încercările de asemenea natură sunt provizorii și susceptibile de treptată ameliorare. De asemenea nu vom vorbi nici de clasificățiunea propusă de mitograful rus Orest Myller și pe care Krek o reproduce cu parțiale modificări în a sa *Introducere în istoria literaturii slave*. Ne mărginim a spune că aceasta din urmă e cu mult inferioară clasificățiunii lui Hahn: și ca punct de plecare, și Krek atribuind o valoare dogmatică teoriilor problematice ale lui Max Müller și Kuhn; și ca sinteză, aceea a lui Hahn fiind mult mai comprehensivă și mai completă».

¹¹⁰ Perpessicius ricorda che tale metodo di classificazione delle fiabe è stata adottato da M. Adamantios nell'opera *Tiniaka sau Basme din Tinos*, Atene 1897.

la classificazione di Hahn non è considerato un motivo di demerito; saranno gli studiosi del secolo successivo a giudicarla troppo costrittiva per il materiale, come ritiene ad esempio Ovidiu Bîrlea (Șăineanu 1978, p. XVIII).

Nonostante la caducità del sistema di classificazione adottato, che è già stato indicato come l'elemento più obsoleto dell'opera ('depașit', Bîrlea 1974, p. 319), l'apporto bibliografico addotto da Șăineanu rimane sostanziale. Per quanto riguarda l'ambito romeno, le 500 varianti presentate sono un insieme esaustivo delle fiabe pubblicate su volume e su rivista fino al 1895, comprensivo dell'ambito daco-romeno, macedoromeno, istroromeno e moravoromeno¹¹¹. Si può osservare che Șăineanu non raccolse fiabe in proprio, bensì scelse di basarsi sul patrimonio folklorico già reso disponibile per iscritto. Oltre alle raccolte e ai testi pubblicati, Șăineanu poté avvalersi di alcuni testi inediti di Ispirescu nonché della collezione, pure inedita, di fiabe aromene di Cosmescu, comprendente 40 racconti¹¹².

Il più ampio respiro comparativo di *Basmele Române* rispetto a *Griechische und albanesische Märchen* emerge anche dalla bibliografia adibita alla comparazione. L'estensione della tavola della bibliografia comparativa, che non comprende tutte le opere citate, ma solo le raccolte principali, è ben maggiore se comparata a quella di Hahn, anche perché i trent'anni che separano le *Fiabe greche e albanesi* dalle *Fiabe Romene* furono decisivi per lo sviluppo degli studi sul folklore. Si può evidenziare anche che Șăineanu esaminò in lingua originale non solo tutte le raccolte in lingue romanze, in tedesco e in inglese, ma anche le fiabe russe di Afanasiev e i *Racconti popolari serbi* di Vuk Karadžić. Segue la tavola della bibliografia comparativa utilizzata da Șăineanu (Șăineanu 1978, pp. 623-624):

Principali opere citate a scopo comparativo da Lazăr Șăineanu ([1895] 1978, pp. 623-624)

Afanasiev, *Narodnie ruskiie skazki*, 8 părți, Moscova, 1863.

Andrews, *Contes ligures, Traditions de la Riviäre recueillies entre Menton et Gênes*, Paris, 1892.

Basile, *Pentamerone*, trad. Litebrecht, Breslau, 1856.

Benfey, *Pantschatantra*, 2 vol., Leipzig, 1859.

Bladé, *Contes populaires de la Gascogne*, 3 vol., Paris, 1888.

Brueyre, *Contes populaires de la Grande-Bretagne*, Paris, 1877.

Brueyre, *Contes populaires de la Russie*, Paris, 1874.

Caballero, *Cuentos*, vol. I-II, Leipzig, 1866-1878.

Carnoy, *Littérature orale de la Picardie*, Paris, 1883.

Chodzko, *Contes des paysans et des pâtres slaves*, Paris, 1864.

Coelho, *Contos populares portugueses*, Lisboa, 1879.

Comparetti, *Novelline popolari italiane*, Torino, 1875.

¹¹¹ Cfr. il capitolo *Literatura basmelor române*, pp. 131-138.

¹¹² cfr. Șăineanu 1978, p. X e p. 132.

Consiglieri-Pedroso, Portuguese Folk-tales, London, 1890.

Constantinescu (Barbu), Probe de limba și literatura țigănilor in România, Bucuresti, 1878.

Cosquin, Contes populaires de la Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers, 2 vol., Paris, 1886.

Crane, Italian popular tales, London, 1885.

Dozon, Contes albanais, Paris, 1881.

Dozon, Manuel de la langue albanaise, Paris, 1879.

Dunlop-Liebrecht, Geschichte der Prosadichturzgen, Berlin, 1851.

Gesta Romanorum, ed. Oesterley, Berlin, 1872.

Gonzenbach, Sicilianische Märchen (cu adnotațiuni de Kohler), 2 vol., Leipzig, 1870.

Grimm (Frații), Kinder und Hausmärchen, 3 vol. (vol. III conține materialul comparativ), Gottingen, 1856.

Grimm (Jacob), Deutsche Mythologie, 3 vol., Berlin, 1875-1878.

Gubernatis, Mythologie zoologique, 2 vol., Paris, 1874

Gubernatis, Mythologie des plantes, 2 vol., 1878-1882.

Gubernatis, Novelline di Santo Stefano di Calcinaja, Torino, 1869.

Hahn, Griechische und albanesische Märchen, Leipzig, 1864.

Haltrich, Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande, Wien 1885.

Imbiani, La novellaja Fiorentina, Fiabe e novelline stenografate, Livorno, 1877.

Jacici, Archiv für slavische Philologie, vol. I, (1876) urm.

Jarnik, Albanische Märchen and Schwänke, în Zeltschrift für Volkskunde, II, (1890).

Jones and Kropf, Magyar Folk-tales, London, 1889.

Krauss, Sagen und Märchen der Südslaven, 2 vol., Leipzig 1883.

Leger, Recueil de contes populaires slaves, Paris, 1882.

Legrand, Recueil de contes populaires grecs, Paris 1881

Leskien und Brugmann, Litauische Volkslieder und Märchen, Strassburg, 1882.

Luzel, Contes populaires de la Basse-Bretagne, 3 vol., Paris, 1887.

Luzel, Legendes chretiennes de la Basse-Bretagne, 2 vol., Paris, 1881.

Maspous y Labros, Rondallayre, Quentos populars catalans, Barcelona, 1875.

Maspous, Folklore Català, Cuentos populars catalans, Barcelona, 1885.

Miklosich, Ueber die Mundarten and Wanderungen der Zigeuner Europa's, vol. IV, Wien, 1874.

Monnier (Marc), Les contes populaires en Italie, Paris, 1880.

Ortoli, Les contes populaires de l'île de Corse, Paris, 1883.

Pineau, Contes populaires du Poitou, Paris, 1891.

Pio, Contes populaires grecs, Copenhaga, 1879.

Pitré, Fiabe, nouvelle e racconti popolari siciliane, 4 vol., Palermo, 1875.

Prato, Quattro novelline popolari livornesi (cu note comparative), Spoleto, 1880.

Ralston, Russian Folk-tales, London, 1873.

Rambaud, La Russie epique, Paris, 1876.

Schmidt (Bernhardt), Griechische Märchen, Sagen und Volks-lieder, Leipzig, 1877.

Schneller, Märchen and Sagen aus Wälschtirol, Ein Beitrag zur deutschen Sagenkunde, Innsbruck, 1867.

Sébillot, Contes populaires de la Haute-Bretagne, 3 vol., Paris, 1880-1882.

Sébillot, Littérature orale de la Haute-Bretagne, Paris, 1881.

Stier, Ungarische Sagen und Märchen, Berlin 1850.

Straparola, Piacevoli Notti, trad. Val. Schmidt, Berlin, 1817.

Tylor, Civilisation primitive, 2 vol., Paris, 1876-1878.

Vuk, Volksmärchen der Serben, Berlin, 1854.

Vuk, Srsbke narodne pripovietke, Viena, 1870.

Wenzig, Westslavischer Märchenschatz, Leipzig, 1857.

Per quanto riguarda la bibliografia comparativa relativa al mondo classico, in *Basmele Române* manca una tavola, o un indice dei luoghi citati, da cui sia possibile dedurre in sintesi quali materiali furono analizzati da Șăineanu. Nella *Prefazione*, egli dichiara succintamente gli autori trattati e alcune fonti di bibliografia secondaria:

Per quanto riguarda l'antichità, oltre ai mitografi Apollodoro e Pausania, sono stati adibiti alla comparazione i poeti (Omero, Esiodo, Apollonio) e soprattutto Ovidio, le cui *Metamorfosi* possono essere considerate l'unica collezione antica di folklore, insieme all'opera enciclopedica di Plinio. È per questo che l'opera del poeta romano tornano così spesso nelle nostre pagine, come unico contributo integrale alle tradizioni dell'antichità. Tra i mitografi moderni, ci siamo avvalsi dello straordinario studio di Decharme sulla mitologia dell'antica Grecia, mentre per la comprensione dei fenomeni folcloristici ci siamo avvalsi soprattutto della Mitologia Tedesca di [Jacob] Grimm e del fondamentale libro di Edward Tylor sulla civiltà primitiva. Infine, per quanto riguarda le comparazioni, le annotazioni di Kohler e soprattutto di Cosquin hanno in qualche modo facilitato le nostre ricerche, ma le loro indicazioni sono sempre state verificate con le collezioni originali (Șăineanu 1978, p. 8)¹¹³.

Mancando un indice dei luoghi citati pertinenti la letteratura antica, il capitolo intitolato *Istoricul Basmelor* ('Storia della fiaba', Șăineanu 1978, pp. 53-130), strutturato in sei sezioni, è la porzione dell'opera in cui viene offerta l'esposizione più sistematica delle attestazioni riconducibili al genere fiabesco presso gli antichi Egiziani, Indiani, Greci, Romani, e poi anche nel Medioevo e in epoca moderna¹¹⁴.

Ovidiu Bîrlea ha indicato, a ragione, il maggiore difetto del sistema di classificazione di Hahn e Șăineanu nella concezione ancora immatura del concetto di «tipo» (Șăineanu 1978, p. XVIII). Anche se il medesimo termine viene tuttora utilizzato per riferirsi a fiabe tradizionali con esistenza indipendente (Thompson 1946, p. 415), oggi si riconoscono non poche decine, bensì migliaia di tipi folclorici, elencati in indici bibliografici come quello di Hans-Jörg Uther (2004). Dunque, il tentativo di ridurre la molteplicità delle fiabe a un numero più ristretto di elementi ricorrenti non era scorretto di per sé, ma nel suo eccesso. In altre parole, il tentativo di ridurre la molteplicità di narrazioni popolari ad un gruppo ristretto di «idee fondamentali» (Șăineanu 1978, p. 161) spinse l'autore a raggruppare insieme fiabe che, secondo i criteri odierni verrebbero invece distinte. Nonostante ciò, per quanto superato, il sistema di classificazione adottato da Șăineanu non sminuisce il valore dei documenti riassunti e non inficia la solidità data dall'ampia base bibliografica dello studio.

¹¹³ «În privinta antichității, afară de mitografi Apollodor și Pausania, au fost puși la contribuțiune poezii (Homer, Hesiod, Apolloniu) și în special Ovidiu, ale cărui *Metamorfoze* se pot considera ca unica colecțiune folclorică antică, odată cu enciclopedica operă a lui Pliniu. De aceea scrierea poetului roman revine atît de des în paginile noastre, ca singura contribuțiune integrală a tradițiunilor antichității. Dintre mitografi moderni, ne-am folosit de eminenta operă a lui Decharme asupra mitologiei Greciei antice, iar pentru înțelegerea fenomenelor folclorice am tras cel mai mare folos din Mitologia ger-yrian a lui Grimm și din cartea fundamentală, a lui Edward Tylor asupra civilizațiunei primitive. În fine, sub raportul comparațiunilor, adnotațiunile lui Khler și mai ales ale lui Cosquin ne-au înlesnit întru-cîtva cercetările, dar indicațiunile lor au fost întotdeauna controlate cu colecțiunile originale».

¹¹⁴ Vedi capitolo successivo.

1.3.5 I materiali di *Basmele Române* e il sistema dei riassunti.

Nonostante il sistema di classificazione desunto da Hahn risulti la parte più obsoleta dell'opera, esso non ne inficia in alcun modo i contenuti. Bisogna tenere presente che, all'epoca in cui Șăineanu scrisse *Basmele Române*, il metodo detto «storico-geografico» elaborato dalla scuola folkloristica «nordica» o «finno-americana», che ha prodotto i grandi cataloghi internazionali della fiaba tutt'ora in uso, era ancora di là da venire¹¹⁵. Rispetto ai tempi, l'autore introdusse soluzioni innovative in rapporto ad alcune delle problematiche allora più cogenti per la disciplina folklorica. Notevolmente originali sembrano soprattutto le scelte effettuate in rapporto alla questione di come rendere il materiale trattato fruibile e disponibile ad uno studio tematico e comparato. L'opera si propone infatti come la prima grande sintesi delle raccolte di fiabe già esistenti, per la prima volta sistematizzate e rese disponibili, in forma condensata, in un'unica opera enciclopedica non limitata ad un solo paese, ad una sola cultura e ad una sola lingua, bensì comprendente un campione più ampio, rappresentativo del patrimonio folklorico internazionale allora disponibile, classificato e reso studiabile con strumenti moderni.

Il fatto che tutti i materiali fiabeschi considerati all'interno di *Basmele Române* siano presentati in forma di riassunto costituisce una forte particolarità. Tale scelta non ebbe seguito nelle classificazioni successive, riconducibili al metodo storico-geografico della scuola nordica (Thompson 2016, p. 447-461), il cui prototipo è il *Verzeichnis der Märchentypen [Indice dei tipi delle fiabe]* di Antti Aarne (1910), le quali assumono rigorosamente la forma di indici bibliografici. Gli indici della scuola nordica riportano, suddivisi per «tipi», gli estremi bibliografici tramite i quali risalire alle singole varianti, raggruppati secondo la provenienza. Talvolta, ma non sempre, essi introducono ciascun tipo o sottotipo con delle scarse didascalie che ne descrivono il contenuto *in abstracto*¹¹⁶, senza però scendere fino al dettaglio delle singole varianti, che il ricercatore deve reperire e consultare una per una, attraverso trafile non sempre lineari e non sempre coronate da esito positivo (come ogni folklorista sa per esperienza provata!).

In *Basmele Române*, invece, il sistema dei riassunti risulta altamente caratterizzante per il profilo complessivo dell'opera, che altrimenti avrebbe assunto una forma molto diversa da quella con cui si presenta. Se tutte le varianti prese in considerazione da Șăineanu fossero state riportate integralmente, il volume – o più realisticamente i volumi – già ponderoso per mole, sarebbe stato di meno agile

¹¹⁵ Vedi Thompson 2016, cap. 18 *La classificazione del folclore favolistico*, pp. 447-461.

¹¹⁶ Ciò avviene a partire da Aarne-Thompson 1961. La prassi, indubbiamente utile, è stata mantenuta da Uther 2004. Vedi *infra*, cap. 2.

consultazione. Inoltre, esso avrebbe raccolto testi con caratteristiche molto eterogenee in termini di lingua, stile, estensione.

La scelta di riassumere in un'unica lingua i testi di tutte le varianti fiabesche citate presenta vantaggi diversi rispetto a quelli di un indice bibliografico, ma non per questo meno degni di nota.

In primo luogo, presentare i testi in forma compendiata permette di raffinare la ricerca sin dalle fasi iniziali, offrendo uno sguardo d'insieme del campo d'indagine già dalla prima ricognizione e sollevando il ricercatore dall'obbligo di reperire e consultare le raccolte originali. Tale vantaggio si rivela particolarmente prezioso se si considera che il folklorista lavora spesso su documenti rari, inediti o che compaiono in pubblicazioni di diffusione territoriale ristretta e tiratura scarsa, raramente ristampati. Anche se oggi, soprattutto grazie alla rete, il reperimento dei documenti è incomparabilmente migliorato rispetto al secolo scorso, le difficoltà nell'attingere il materiale costituiscono tuttora uno dei limiti principali degli indici bibliografici: per quanto accurati, se rinviano a pubblicazioni che per vari motivi risultano irreperibili, la loro utilità pratica ne viene ridotta. Il sistema dei riassunti scelto da Șăineanu invece, accrescendo l'autonomia del testo, si tutela efficacemente da questo rischio. Non solo ha reso fruibili testi inediti o di difficile reperimento, ma in certi casi ha persino preservato testimonianze uniche di testi perduti o ristampati solo molti decenni più tardi, tra cui alcuni scritti inediti di Ispirescu¹¹⁷. Un'ulteriore conseguenza del presentare le varianti fiabesche in forma di riassunto è che fiabe raccolte in molte lingue o dialetti diversi vengono rese disponibili in un'unica lingua, aumentandone l'accessibilità e semplificando la comparazione a livello di contenuto. Non è un caso che indici più recenti dedicati ad aree geografiche, culturali e

¹¹⁷ Ovidiu Bîrlea, nella *Prefazione* alla seconda edizione di *Basmele Române*, specifica quali lavori siano oggi attingibili ai ricercatori soltanto tramite le sintesi di Șăineanu: «Se il ricercatore di oggi dispone di una bibliografia più ampia anche fino al 1894, rimarrà pur sempre debitore dell'opera di Șăineanu, in primo luogo per quanto riguarda le raccolte manoscritte di Ispirescu e Cosmescu, che conosciamo - parzialmente - solo dai riassunti inseriti nei rispettivi tipi [della classificazione di *Basmele Române*], poi per altre raccolte non più reperibili nelle nostre biblioteche e che Șăineanu aveva comunque a portata di mano, come il primo opuscolo di Ispirescu, *Basme și povești populare*, poi la seconda parte, il secondo fascicolo del 1876 delle *Legende sau basmele românilor* dello stesso autore, nonché il volume II di Th. M. Arsenie, *Noua colecțiune de basme sau istorii populare* del 1874, e la seconda edizione del 1878. (...) Nove delle dieci fiabe inedite [di Ispirescu] sono state ripublicate secondo i riassunti di Șăineanu in P. Ispirescu, *Opere*, vol. I, București, 1969, p. 519-525. Per errore, vi è stato riprodotto anche *Voinic de plumb*, indicato da Șăineanu come pubblicato da P. Ispirescu in *Convorbiri literare* del 1872 (p. 541 e 549 dell'edizione del 1895), mentre la fiaba è stata pubblicata da V. Bologa in *Convorbiri literare* del 1892 p. 487-497, come sottolinea correttamente lo stesso Șăineanu a p. 191 della presente edizione» (Dacă cercetătorul de astăzi dispune de o bibliografie mai întinsă chiar pînă la 1894, în schimb el va rămâne mereu tributar lucrării lui Șăineanu, în primul rînd prin colecția manuscrisă a lui Ispirescu și Cosmescu, pe care le cunoaștem — partial — numai din rezumatele inserate la tipurile respective, apoi prin cele cîteva colecții care nu se mai găsesc prin bibliotecile noastre și pe care totuși Șăineanu le-a avut la îndemînă, cum ar fi prima broșură a lui Ispirescu, *Basme și povești populare*, apoi partea a doua, fascicola a doua din 1876 a aceluiași, *Legende sau basmele românilor*, precum și volumul II al lui Th. M. Arsenie, *Noua colecțiune de basme sau istorii populare* din 1874, iar ed. a II-a din 1878. (...) Nouă din cele zece basme inedite [lui Ispirescu] au fost republicate după rezumatele lui Șăineanu in P. Ispirescu, *Opere*, vol. I, București, 1969, p. 519-525. Din greșeală, a fost reprodus aici și *Voinic de plumb*, indicat de Șăineanu a fi fost publicat de P. Ispirescu în *Convorbiri literare* din 1872 (p. 541 și 549 a editiei din 1895), dar basmul a fost publicat de V. Bologa în *Convorbiri literare* din 1892 p. 487-497, cum arată însuși Șăineanu, în chip corect, la p. 191 a aceleiași ediții), Șăineanu 1978, p. X, testo e nota 29. Cfr. Gicu 2019, p. 185.

linguistiche precise, come ad esempio l'*Indice delle fiabe popolari italiane di magia* di Renato Aprile (2000), abbiano reintrodotta la pratica di riassumere le fonti primarie oggetto di classificazione, magari integrando le sintesi con delle indicazioni relative ai motivi presenti, o evidenziando i segmenti analitici utili all'analisi tramite apposite sigle. Una classificazione folklorica che comprenda non solo delle indicazioni bibliografiche, ma anche dei riassunti (pur minimi) dei materiali considerati, presenta un'utilità maggiore rispetto ad un indice bibliografico puro e semplice, tanto che un sistema comprendente dei riassunti, una volta adottato, nella pratica si rivela irrinunciabile.

Quanto agli aspetti strutturali e stilistici, essi vanno quasi totalmente perduti. Ma è anche vero che per quanto riguarda *Basmele Române* la fedeltà ai testi di partenza non è mai stata oggetto di contestazioni. Șăineanu rende conto del procedimento seguito all'interno della *Prefazione*:

Questi riassunti conservano scrupolosamente i tratti mitici (spesso riprodotti testualmente), ma tralasciano le ripetizioni e le formule consolidate. La riproduzione è stata omessa quando la versione in questione non conteneva elementi nuovi. Tuttavia, ciò è accaduto molto raramente e le piccole differenze sono più spesso indicate nel testo (Șăineanu 1978, p. 7)¹¹⁸.

L'ampiezza delle sintesi è proporzionata alle singole varianti, ma in generale risulta più estesa per le varianti romene e più ridotta per la bibliografia comparativa che, essendo confinata al commento, viene riassunta in modo più stringato e a volte ripercorsa solo per i punti, laddove si discosta poco dalle varianti già esaminate.

Un'ultima precisazione riguarda una questione terminologica. A causa della caratteristica peculiare di presentare le fiabe in forma di riassunto, Bîrlea ha preferito definire *Basmele Române* non come un «*corpus* della letteratura orale romena», secondo la dicitura di Șăineanu, bensì una «tipologia bibliografica»¹¹⁹. Come si legge nella sua *Prefața*,

Lazăr Șăineanu non riporta le varianti *in extenso*, come appaiono nelle raccolte, ma solo il loro riassunto, scritto in modo da includere tutti gli episodi della narrazione. Pertanto, le *Basmele Române* non sono «un vero e proprio *corpus* della letteratura orale romena», come le definisce Șăineanu nella *Prefazione*, poiché un *corpus* folklorico comprende tutte le tipologie con le loro varianti rese nella loro interezza (o solo le varianti rappresentative, insieme ad una bibliografia che commenta le altre varianti appartenenti al tipo o sottotipo), bensì una *tipologia bibliografica*. Si tratta della prima opera, nel campo dello studio dei racconti popolari, che riunisce in forma condensata il repertorio nazionale conosciuto (e accessibile), con le sue tipologie e varianti disposte in un sistema che ne rendeva visibile lo sviluppo tematico (Șăineanu 1978, p. XI)¹²⁰.

¹¹⁸ «Acele rezumate conservă cu scrupolozitate trăsurile mitice (adesea textual reproduce), dar lasă la o parte repetițiunile și formulele consacrate. Reproducerea a fost omisă când varianta respectivă nu conținea nici un element nou. Acesta s-a întâmplat însa foarte rar și mai totdeauna se indică în text micile deosebiri» (Șăineanu 1978, p. 7).

¹¹⁹ Non un «*corpus* al literaturii orale române» bensì una «tipologie bibliografică», Șăineanu 1978, p. XI. Cfr. Bîrlea 1974, p. 317-318.

¹²⁰ «Lazăr Șăineanu nu dă variantele *in extenso*, așa cum figurează în colecții, ci doar rezumatul lor, redactat însa în așa fel încât să cuprindă toate incidentele narațiunii. De aceea, *Basmele Române* nu e «un adevărat *corpus* al literaturii orale române», cum le numește Șăineanu în prefața, întrucât un *corpus* folkloric cuprinde toate tipurile cu variantele lor redactate în întregime (sau numai cu variantele reprezentative și cu o bibliografia comentatoare a celorlalte aparținând tipului sau subtipului), ci o *tipologie bibliografică*. Era întâia lucrare în domeniul poveștilor care însuma repertoriul național cunoscut

La precisazione di Bîrlea non va a demerito dell'opera, anzi ne sottolinea la modernità e l'originalità. Șăineanu, pur partendo da un'ottica etnocentrica, concepì la propria opera come una grande mappatura del patrimonio narrativo tradizionale internazionale, offrendo una soluzione al problema centrale con il quale si confrontavano i folkloristi di allora: come offrire una presentazione globale di un certo repertorio di fiabe, e come renderlo fruibile rispetto all'insieme?

La scelta di presentare il repertorio folklorico internazionale tramite un sistema basato riassunti, pur inedita e rivoluzionaria, costituisce un elemento di unicità destinato a non avere seguito. Ma essa non è l'unica innovazione introdotta da Șăineanu. L'«indice folklorico» che conclude l'opera è già stato segnalato come uno degli aspetti più innovatori dell'intero lavoro di Șăineanu.

1.3.6 L'indice folklorico di *Basmele Române*: uno strumento innovativo.

L'altra idea che Șăineanu dedusse da Von Hahn, accanto a quella di un catalogo tipologico, fu quella dell'*Indice folklorico*, non molto diverso da un attuale indice analitico o da un indice dei soggetti, che elenca degli elementi significativi del materiale esaminato nel volume, rimandando alle pagine in cui compaiono.

Bîrlea ricorda che, nel decennio antecedente la pubblicazione di *Basmele Române*, nel mondo francofono anche Petitot, Luzel e Sébillot¹²¹, sulla scorta di Hahn, avevano corredato le proprie opere con degli indici simili. Ciononostante, l'indice folklorico di Șăineanu si distacca nettamente dai precedenti, sia sul piano quantitativo sia su quello qualitativo¹²². Esso consta di circa 100 facciate in colonna doppia (Șăineanu 1895, pp. 1001-1102), a fronte della ventina scarsa di quelle dell'indice di Hahn. Un calcolo approssimativo del numero di voci presenti in ciascuno dei due indici conduce a stimare poco meno di quattromila entrate per l'indice Șăineanu (Șăineanu 1978, pp. 659-757) e circa 750 per quello di Hahn (Hahn 1864, pp. 321-339). La tabella che segue confronta i dati raccolti relativamente alla taglia degli indici che concludono le opere di Hahn (1864), Petitot (1886), Luzel (1887) e Șăineanu (1895¹, 1978²).

(și accesibil) într-o formă condensată, cu tipurile și variantele lor orânduite într-un sistem care să facă vizibilă înlanțuirea tematică a acestora».

¹²¹ Petitot 1886, pp. 509-514; Luzel 1887, pp. 453-478; Sébillot 1892 è risultato irreperibile.

¹²² L'indice fu realizzato anche con l'aiuto di Ion-Aurel Candrea (1872-1950), anch'egli ebreo-romeno (nato Iancu Hecht). Filologo, linguista e folklorista, ebbe come maestri Hasdeu e Gaston Paris. Fu docente presso la facoltà di Lettere dell'Università di Bucarest nel periodo interbellico, fino al 1938. Nel 1942 fu uno tra i pochissimi ebrei che non persero i diritti civili in seguito alle leggi razziali emanate dal regime di Antonescu. Nel 1948, mentre la stretta del regime comunista in Romania si faceva più serrata, Candrea emigrò a Parigi, dove morì nel 1950. Vedi Ispas 2007. Cfr. anche Waldman 2018, pp. 269-272.

Indici folklorici nelle opere di Hahn (1864), Petitot (1886), Luzel (1887) e Șăineanu ([1895] 1978).

Autore	Anno	Pagine	Numero lemmi
Hahn	1864	18 (colonna doppia)	749
Petitot	1886	6	136
Luzel	1887	25	264
Șăineanu	1895	101 (colonna doppia) (ed. 1895)	3950 (ed. 1978)

La tabella evidenzia molto chiaramente che le dimensioni dell'indice folklorico approntato da Șăineanu superano di gran lunga quelle di tutti gli indici precedenti qui considerati. La differenza degli ordini di grandezza è tale che sembra legittimo considerare l'indice di Șăineanu come qualcosa di completamente nuovo e diverso rispetto ai precedenti. Anche su di un piano qualitativo il confronto fa emergere delle nette differenze, immediatamente apprezzabili. Si può notare infatti che mentre gli indici allestiti da Petitot, Luzel e Sébillot erano limitati esclusivamente alle aree di pertinenza delle loro collezioni (ovvero il Canada per Petitot e la Bretagna per Luzel e Sébillot), quello di Șăineanu, al contrario, include i riferimenti ad un numero molto elevato di documenti molto diversi tra loro per epoca, provenienza e lingua.

A causa della natura spiccatamente comparativa di *Basmele Române*, le quasi quattromila voci dell'*Indice Folklorico* costituivano un primo, potente strumento per effettuare ricerche all'interno del considerevole repertorio folklorico ivi condensato. L'autore lo presentava così:

Ci permettiamo di attirare l'attenzione degli specialisti su questo Indice, unico nel campo del folklore, che, abbracciando l'antichità, l'Oriente e l'Occidente dell'Europa, presenta per così dire *in nuce* le varie manifestazioni dell'immaginazione popolare nei suoi contorni generali. In particolare, per quanto riguarda la mitologia dacoromana, il nostro Indice costituisce un vero e proprio repertorio di materiale folcloristico. Inoltre, offre l'opportunità di apprezzare fino a che punto la poesia artistica, antica e moderna, abbia sviluppato tale materiale (Șăineanu 1978, p. 7)¹²³.

Un *Indice folklorico* di tale ampiezza era effettivamente uno strumento assai efficace e innovativo per gli studi di folklore comparato dell'epoca. La questione di come Șăineanu arrivò a concepire tale *Indice folklorico* internazionale è stata spiegata soprattutto come un'espansione e innovazione rispetto ai modelli già esistenti, ma è possibile introdurre anche considerazioni di altro tipo, più legate al caso concreto di *Basmele Române* e alle prassi di lavoro dell'autore, almeno per quanto è dato di conoscere.

¹²³ «Ne permitem a atrage atențiunea specialiștilor asupra acestui *Indice* unic în domeniul folclorului, care îmbrățișind antichitatea, orientul și occidentul Europei, prezintă oarecum *in nuce* manifestațiunile variate ale imaginațiunei populare în conturile sale generale. În special cît privește mitologia dacoromână, *Indicele* nostru formează un adevărat repertoriu de materiale folclorice. El oferă totdeodata ocaziunea de a constata întru cît poezia artistică, antică sai modernă, a elaborat asemenea materiale».

In primo luogo, è possibile ipotizzare un rapporto tra la pratica del riassunto e l'indice folklorico. Tale rapporto è da intendersi all'insegna di una caratteristica comune, ossia – molto semplicemente – l'astrazione. Come è stato ricordato, *Basmele Române* presenta le varianti folkloriche in forma di riassunto anziché in versione integrale e tale particolarità ne fa un'opera assolutamente unica. L'operazione di riassumere i testi costituisce una forma di astrazione, nella misura in cui implica la selezione di alcune informazioni a scapito di altre. Dunque, passare dai testi di partenza ai riassunti costituisce un primo livello di astrazione. Si può pensare che, nel creare l'*Indice folklorico*, Șăineanu abbia operato anche un secondo livello di astrazione selezionando dai riassunti alcune informazioni chiave, relative a titoli, autori, personaggi, oggetti e situazioni. Tali elementi, ordinati alfabeticamente, compongono l'Indice folklorico. Questa ipotesi aiuta a contestualizzare l'apparire di un *Indice folklorico* dalle caratteristiche qualitative e quantitative inusuali all'interno di un'opera dalle caratteristiche uniche quale è *Basmele Române*.

In secondo luogo, sembra possibile ipotizzare che l'esperienza di Șăineanu come lessicografo abbia giocato un ruolo nell'ideazione e nella realizzazione dell'indice folklorico. Se si ripensa al passo (citato *supra*), in cui Șăineanu descrive come agli inizi della sua carriera intellettuale egli fosse solito leggere le fiabe di Ispirescu annotando le «parole popolari» che mancavano dai dizionari di allora, non è oneroso supporre che, nell'esaminare i materiali confluiti nella sintesi di *Basmele Române*, egli abbia seguito un procedimento che gli era familiare, estraendo dai documenti che riassumeva delle informazioni essenziali, di cui non esisteva ancora un catalogo. Una citazione del folclorista francese Henri Gaidoz (1842-1932) che Șăineanu antepone come epigrafe introduttiva all'*Indice Folclorico*, corrobora tale ipotesi, fondata sul legame tra lessicografia e folklore nell'opera e nelle prassi di lavoro di Șăineanu. Gaidoz scrive, citato da Șăineanu (Șăineanu 1978, p. 659):

Il giorno in cui qualche studioso coraggioso intraprenderà un indice dei racconti (includendo sia i tipi, sia gli episodi, sia i tratti), lo studio dei racconti compirà rapidi progressi. Tutti noi che studiamo i racconti siamo ancora nella posizione di chi, studiando i testi di una lingua arcaica, possa cercare le parole solo nella propria memoria o in qualche appunto personale. Un dizionario di questo tipo sarebbe tanto più utile in quanto l'unità da cui partire di solito non è il racconto, ma l'episodio o il tratto. La maggior parte dei racconti consiste semplicemente nella giustapposizione e nella composizione di diversi di questi elementi. Un simile dizionario non sarebbe meno utile per la storia della letteratura che per quella dei racconti, poiché vi sono molti tratti comuni a racconti e opere letterarie, e il confronto potrebbe contribuire a stabilire dei rapporti di filiazione: in ogni caso, sarà possibile stabilire le relazioni (spesso molto intime) tra le opere letterarie e i temi tradizionali. Anche se incompleto, un dizionario di questo tipo sarebbe di notevole utilità (Gaidoz in *Mélusine*, 1887, p. 294, cit. in Șăineanu 1978, p. 659)¹²⁴.

¹²⁴ «Le jour où un érudit courageux entreprendra un index des contes (comprenant à la fois les types, les incidents, les traits), l'étude des contes fera de rapides progrès. Nous tous qui étudions les contes sommes encore dans la situation de ceux qui étudient les textes d'une langue archaïque et ne peuvent chercher les mots que dans leur mémoire ou dans quelques notes personnelles. Un dictionnaire de ce genre serait d'autant plus utile que l'unité d'où il faut partir n'est pas

La scelta una simile citazione per presentare l'*Indice folklorico* mostra che Șăineanu era consapevole non solo della novità dello strumento da lui concepito ma anche che, molto probabilmente, egli pensava ad esso come ad una sorta di dizionario. Il suo *Indice folklorico* e un qualsiasi dizionario hanno in comune la caratteristica di catalogare in ordine alfabetico degli elementi stabili e ricorrenti all'interno dei racconti: i lemmi in quanto tali nel caso di un normale dizionario; delle parole-chiave che rimandano ai materiali esaminati all'interno di *Basmele Române* nell'altro.

È già stato ricordato che tra lessicografia e folklore, sin dagli albori della disciplina, vi sono sempre stati legami strettissimi, e che molti folkloristi dell'Ottocento, incluso Șăineanu stesso, furono anche lessicografi e viceversa¹²⁵. Perciò, tenere presente la forte sinergia tra ricerca lessicografica e folklorica che caratterizza il profilo dell'autore come un elemento che può aver suggerito delle strategie per elaborare tale *Indice* può fornire degli elementi in più per spiegarne la genesi e le caratteristiche. Inoltre, dato che gli studi sul folklore comparato del secolo successivo continueranno, pur con accorgimenti teorici e metodologici più avanzati, a sviluppare il concetto di indice (l'indice dei tipi di Aarne, Thompson e Uther, l'indice dei motivi di Thompson), è importante enfatizzare che Șăineanu fa parte della storia dello sviluppo di tale concetto, malgrado la sua opera sia stata ignorata. In questo senso, evidenziare la rilevanza del legame tra lessicografia e folklore nell'elaborazione dell'indice folklorico di Șăineanu può gettare una luce significativa sulla storia delle classificazioni folkloriche antecedente i traguardi raggiunti dalla cosiddetta «scuola nordica».

d'ordinaire le conte, mais l'incident ou le trait. Les contes ne sont, pour la plupart, que la juxtaposition et la composition de plusieurs de ces éléments. Ce dictionnaire ne serait pas moins utile pour l'histoire littéraire que pour l'histoire des contes, car il y a de nombreux traits communs aux contes et aux œuvres de la littérature, et la comparaison aidera peut-être à établir la filiation : on pourra, en tout cas, établir les rapports (souvent très intimes) entre les œuvres littéraires et les thèmes traditionnels. Même incomplet, un dictionnaire de ce genre rendrait de grands services».

¹²⁵ Cfr. Roper 2020.

1.3.7 Șăineanu come anticipatore di Aarne e Thompson.

Già negli anni 1970 Ovidiu Bîrlea, il più importante folklorista romeno della propria generazione, ha addotto degli argomenti a sostegno della tesi che l'opera di Șăineanu anticipi, in parte, alcune delle conquiste raggiunte dalla scuola folkloristica nordica, o finno-americana. I traguardi segnati dagli studiosi di questa scuola si sono rivelati pietre miliari per gli studi sul folklore comparato nel corso del XX secolo, esercitando un'influenza significativa anche al di fuori di questo campo e continuando a essere utilizzati fino a oggi senza trovare concorrenti significativi. Anche se soggetti a critiche, è un fatto che non sono mai caduti in disuso né sono usciti definitivamente dal dibattito scientifico.

Stith Thompson, senza dubbio uno degli esponenti di maggiore spicco di questa scuola, ripercorre le tappe principali di tale successo in un capitolo del suo fondamentale volume *La fiaba popolare europea* del 1946 (Thompson 2016, p. 427 ss.). Thompson spiega che l'intuizione fondamentale che orientò gli studiosi della scuola nordica fu l'aver compreso che lo studio comparato della fiaba non poteva sottrarsi ad una prospettiva mondiale. A mano a mano che, con l'avanzare degli studi ottocenteschi, venivano registrate sempre più affinità ed elementi ricorrenti nel folklore di aree geografiche anche lontane tra loro, divennero sempre più evidente anche l'unitarietà e l'universalità del fenomeno della narrativa orale tradizionale, basata su un insieme finito di elementi tematici, riconoscibili e ripetitivi. Il processo fu graduale, ma tale consapevolezza favorì una tendenza verso prospettive più globali, laddove gli approcci precedenti avevano privilegiato orizzonti monolingui e monoculturali, spesso e volentieri attribuendo alla fiaba valori e connotazioni ideologiche legati alla ricerca e alla costruzione di identità nazionali.

Una delle figure iniziatrici della scuola nordica, riconosciuto per il suo ruolo di guida, fu Kaarle Krohn (1863-1933), figlio di Julius Krohn. Quest'ultimo aveva dedicato la propria vita allo studio dei canti che componevano il ciclo del *Kalevala*, poema nazionale finlandese pubblicato nel 1835 da Elias Lönnrot. Nel corso dei suoi studi per comparare i canti del ciclo del *Kalevala*, Julius Krohn aveva approntato un metodo che prese il nome di metodo storico-geografico. Tale metodo prevedeva l'analisi dei testi, la loro riduzione a motivi e lo studio della loro distribuzione geografica al fine di osservarne variazioni, spostamenti e metamorfosi. Fu suo figlio Kaarle Krohn ad applicare per primo il metodo storico-geografico allo studio dei racconti di tradizione orale, convincendosi così che, per stabilire le origini di un determinato intreccio fiabesco, era necessario raccogliere il maggior numero possibile di varianti e condurre studi specifici per accertare in quale direzione geografica si fosse mossa la sua tradizione e quali cambiamenti avesse subito nel corso del tempo.

La chiara definizione dei concetti di «tipo» e di «motivo», oltre al metodo storico-geografico, fu l'altro elemento che contribuì al successo della scuola nordica. Thompson esprime le definizioni di tipo e di motivo in due paragrafi che è comodo citare nella loro interezza:

Un «tipo» è una fiaba tradizionale con un'esistenza indipendente. Può essere raccontata come narrazione completa ed avere un suo significato, indipendente da quello di qualsiasi altro racconto. Anche se a volte si presenta insieme con un'altra fiaba, il fatto che può comparire da sola conferma la sua indipendenza. Può consistere di un motivo o anche di più motivi. La maggior parte dei racconti di animali, nonché delle facezie e degli aneddoti, sono tipi a motivo unico. I comuni *Märchen* (racconti come *Cenerentola* e *Biancaneve*), sono tipi che consistono di parecchi motivi.

Un «motivo» è il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione. Per avere tale capacità, deve possedere in sé qualcosa d'inusitato e di sensazionale. La maggior parte dei motivi si divide in tre classi. Nella prima sono compresi i personaggi di un racconto (...). La seconda classe comprende certi elementi che si trovano nello sfondo dell'azione: oggetti magici, costumi inusitati, credenze strane, e simili. Nel terzo gruppo si trovano i singoli episodi, che comprendono la maggior parte dei motivi. È quest'ultima classe quella che può avere un'esistenza indipendente e assumere valore di vero e proprio tipo di racconto. Si può dire senz'altro che la maggior numero di tipi tradizionali consiste di questi motivi singoli. (Thompson 2016, pp. 449-450).

Entrambe queste definizioni sono state oggetto di dibattiti e critiche che hanno portato a nuove proposte¹²⁶. Ciononostante, al di là delle problematiche teoriche sollevate, entrambi i concetti di tipo e motivo si sono rivelati, almeno sul piano empirico, efficaci e produttivi, fornendo le basi per la concezione e la realizzazione dei due strumenti principali per la catalogazione della narrativa tradizionale, ovvero l'indice dei tipi e l'indice dei motivi.

L'indice dei tipi offre essenzialmente una mappatura degli intrecci narrativi tradizionali ricorrenti in modi sostanzialmente identici o simili, soprattutto in tradizioni o zone diverse. Un'importante idea retrostante l'indice dei tipi è che tutti i racconti appartenenti ad un determinato tipo condividano un legame genetico (un requisito che invece non è richiesto da un indice di motivi). Per ciascuno dei tipi catalogati viene presentata una lista dei paesi in cui ne sono state rintracciate delle attestazioni, con gli estremi bibliografici necessari a reperire le varianti. Il primo *Verzeichnis der Märchentypen* [Indice dei tipi delle fiabe] fu redatto in lingua tedesca da Antti Aarne nel 1910 e comprendeva 540 voci. Accanto ad esso, vennero progressivamente redatti altri cataloghi, relativi a zone o tradizioni specifiche. Ciò rese necessarie delle revisioni del catalogo internazionale di riferimento. Di ciò, Kaarle Krohn incaricò lo studioso americano Stith Thompson, che nel 1928 pubblicò in lingua inglese

¹²⁶ La bibliografia cresciuta intorno al dibattito sul metodo storico-geografico è assai vasta ed è impossibile riassumerla qui, ma una sintesi delle sue tappe fondamentali si può individuare in Dundes 2007, 101-106. Si ricordi almeno il concetto di «ecotipo» formulato da Carl Wilhelm Von Sydow (Sydow 1934; cfr. Hafstein 2003, pp. 411-415 e Hasan-Rokem 2016). Critiche anche in Propp 2009, pp. 18-21, più recentemente in Georges 1986 e Berezkin 2015. Sul concetto di motivo, si sottolinea l'importanza dei concetti di «motifeme» e «allomotivo» elaborati da Alan Dundes (2007, p. 96 ss) e le recenti precisazioni del concetto di motivo elaborate da Frog 2015. Un breve ma chiaro e utile inquadramento di tali questioni è stato recentemente fornito da Guðmundsdóttir 2021, pp. 501-502, che qui ringrazio.

The Types of the Folktale, espandendo la classificazione di Aarne con i nuovi dati. Il sistema di Aarne prima, e poi quello di Aarne-Thompson, abbreviato in AT e seguito dal numero che un determinato tipo occupa all'interno della classificazione, divenne così il sistema di riferimento internazionale per la catalogazione della narrativa tradizionale. Nel 1961 Thompson allestì una ulteriore edizione di *The Types of the Folktale*. L'ultima riedizione dell'indice internazionale dei tipi della fiaba è quella di Hans-Jörg Uther, del 2004.

L'indice dei motivi è uno strumento diverso dall'indice dei tipi. In sintesi, esso ha lo scopo di raccogliere e ordinare in modo razionale gli elementi narrativi presenti nella narrativa tradizionale di ogni tempo e di ogni luogo, indipendentemente dal genere letterario o folklorico in cui un motivo può comparire. I motivi censiti sono migliaia: il primo *Motif-Index* di Stith Thompson venne pubblicato nel 1932-1936, ma la seconda edizione, del 1955-1958, comprende sei volumi. A differenza dell'indice dei tipi, l'indice dei motivi non attribuisce legami genetici agli elementi elencati: in modo simile ad una classificazione bibliotecaria¹²⁷, esso raggruppa i materiali più disparati in categorie logicamente prossime.

Ritornando a Lazăr Șăineanu e a *Basmele Române*, il principale aspetto che è stato messo in relazione con la scuola nordica è l'indice folklorico. Ovidiu Bîrlea è stato probabilmente il primo a notare, a ragione, che l'indice folklorico di Șăineanu rappresenta un antecedente del *Motif-Index* di Thompson. Bîrlea scrive che:

L'indice folklorico di Șăineanu anticipa felicemente l'indice dei motivi sviluppato da Stith Thompson, il che, lungi dal renderlo superfluo, ne sottolinea ancora di più la necessità, soprattutto per quanto riguarda l'ambito rumeno (Bîrlea 1974, p. 320)¹²⁸.

Effettivamente, anche se Șăineanu non arrivò mai ad una distinzione teorica chiara tra i concetti di tipo e motivo, egli intuì che nel folklore mondiale i motivi ricorrenti sono molti, ma non infiniti; e tentò di recensirli in un indice ordinato. Anche se l'estensione dell'indice di Șăineanu non è nemmeno lontanamente comparabile con quella del *Motif-Index*, esso è comunque una forma meno avanzata di «indice dei motivi» i cui obiettivi erano sostanzialmente analoghi a quelli di Thompson. Entrambe le classificazioni, inoltre, hanno carattere empirico e, per natura e ammissione dei compilatori, provvisorio. La scelta di Șăineanu di ordinare alfabeticamente le entrate del proprio *Indice folklorico* allontana quest'ultimo dal sistema di Thompson, ben più gerarchico e avanzato; ma in essa si può leggere la testimonianza di un legame tra lessicografia e folklore che ricollega la storia delle classificazioni folkloriche alle radici profonde della folkloristica ottocentesca, quando tra le due

¹²⁷ Thompson scrive: «un sistema di numerazione simile, alla lontana, a quello usato dalla biblioteca del Congresso americano», Thompson 2016, p. 459.

¹²⁸ «Indicele folkloric al lui Șăinenau premerge cu success Motif-Indexul elaborat de Stith Thompson, care, departe de a-l face de prisos, îi accentuează și mai mult necesitatea, îndeosebi cu privire la domeniul românesc».

discipline vi era una contiguità particolarmente stretta. È parimenti veritiera l'affermazione di Bîrlea secondo cui il *Motif-Index* di Thompson non rende affatto superfluo l'*Indice folklorico* di Șăineanu, che continua ad avere un valore per il repertorio fiabesco romeno, per il quale non esistono indici aggiornati.

In aggiunta a ciò, vi sono anche altri elementi di *Basmele Române* che è possibile mettere in relazione alla scuola nordica. *Basmele Române*, come l'indice dei tipi di Aarne, è una classificazione tipologica. Anche se la nozione di «tipo» che guidò Hahn e Șăineanu non coincide con esattezza con quella degli studiosi finlandesi, il fatto di utilizzare il medesimo termine per il medesimo scopo, ovvero per raggruppare dei racconti con intreccio simile, presuppone un'innegabile somiglianza.

Infine, un ultimo elemento merita di essere segnalato, ovvero le possibili somiglianze e differenze tra il «principio razionale» di Hasdeu e il metodo storico-geografico elaborato da Julius Krohn. L'idea, per cui Șăineanu si dichiara debitore di Hasdeu, di studiare un determinato fenomeno folklorico prima su scala regionale o nazionale, poi comparandolo con i popoli circostanti e infine con manifestazioni parallele nello spazio e nel tempo, coinvolge fattori storici e geografici. Ciononostante, essa risulta ancora esplicitamente vincolata ad una prospettiva etnocentrica. La prospettiva di Kaarle Krohn si mostra invece, almeno nelle intenzioni, più aperta ad un orizzonte mondiale. È un fatto che l'impostazione degli indici dei tipi di Aarne, Thompson e Uther rimanga comunque centrata sull'area dell'Europa settentrionale, a cominciare dall'ordine in cui i diversi paesi vengono elencati all'interno delle voci dedicate ai singoli tipi; senza contare che non tutte le aree d'Europa (e del mondo) vi sono rappresentate allo stesso modo, a casa del diverso grado di perfezionamento con cui l'opera di censimento del patrimonio folklorico è stata condotta.

Il caso della Romania è sintomatico. Antti Aarne, per ragioni di distanza linguistica e culturale, non tenne conto delle *Fiabe Romene* di Șăineanu all'interno del proprio *Indice* del 1910, che era limitato alle collezioni finlandesi, danesi e a quelle dei fratelli Grimm. Sempre per ignoranza della lingua romena, neppure la riedizione curata da Thompson nel 1928 prende in considerazione l'opera di Șăineanu. Lo stesso anno apparve la prima opera di connessione tra i grandi indici internazionali e il folklore romeno, ovvero il catalogo di Schullerus¹²⁹, redatto in tedesco, che classificava il folklore romeno secondo i principi della scuola nordica. Benché Schullerus sia rimasto in gran parte debitore di Șăineanu, il nuovo sistema di classificazione rendeva inadeguati i criteri precedentemente adottati, cosicché il suo *Verzeichnis der Rumänischen Märchen und Märchenvarianten [Indice delle fiabe e delle varianti di fiabe romene]* soppiantò *Basmele Române* come testo di riferimento internazionale per il repertorio della narrativa tradizionale romena, relegando *Fiabe Romene* ad un interesse di tipo

¹²⁹ Schullerus 1928 (Cfr. Schullerus 2019a).

storico. Ciò conferma che il fatto di esser stata redatta in una lingua scarsamente diffusa come il romeno penalizzò fortemente la diffusione dell'opera di Șăineanu, che nonostante la sua notevole ricchezza e modernità rimase di fatto confinata in un destino di oscurità e di oblio.

1.3.8 Il progetto di riscrittura di *Basmele Române* in francese.

Si è evidenziato che *Basmele Române*, nonostante la forte apertura comparativa, rimane un'opera il cui impianto complessivo è fortemente caratterizzato in senso etnocentrico. Il fulcro dell'indagine rimane il repertorio narrativo tradizionale orale romeno, la lingua utilizzata è quella romena ed è innanzitutto nella cultura romena che essa trova la sua collocazione. Șăineanu dovette rendersi conto di questo allorché, giunto a Parigi, constatò che la comunità scientifica ignorava il suo lavoro e decise di tradurre *Basmele Române* in francese. Una sua lettera indirizzata al fratello Constantin e datata al 13 ottobre 1901, dunque pochi mesi dopo l'espatrio, fornisce delle informazioni essenziali a tale riguardo:

A mon regret, je m'aperçois que toute mon activité dans le domaine roumain est comme inexistante aux yeux des savants étrangers, et par conséquent pour la science. Aussi ai-je décidé de refondre en français ceux de mes écrits roumains qui méritent cette faveur. Après avoir collaboré à toutes les revues françaises de folklore, je suis en train de préparer une édition de mes *Contes roumains* (...). Il va sans dire que ces travaux ne sont pas des simples traductions, mais plutôt des véritables refontes, avec force modifications et retranchements (Sainéan C. 1936, p. 14).

Nonostante Șăineanu, accortosi che gli studiosi stranieri non conoscevano la sua attività, avesse scelto proprio *Basmele Române* come opera particolarmente significativa e rappresentativa, il progetto di tradurla non fu mai portato a termine. Si può pensare che se *Basmele Române* fosse stata tradotta in francese forse avrebbe goduto di una ricezione più ampia, ma ciò non avvenne.

Il progetto abortito dell'edizione francese dei *Contes roumains* ha attirato l'attenzione di Perpessicius e di Ovidiu Bîrlea. I due studiosi hanno posto un forte accento sull'abbandono degli studi di folklore romeno all'indomani dell'espatrio. Perpessicius (1957, p. 384) e Ovidiu Bîrlea (1974, p. 323) hanno parlato a tale proposito, rispettivamente, di una «crisi folklorica» o addirittura di una «ritrattazione». I loro argomenti, che chiamano in causa anche le lettere e altri scritti autobiografici di Șăineanu, si situano alla radice dell'idea, tuttora diffusa (Dragoi 2007, p. 534), secondo cui l'interesse per il folklore da parte di Șăineanu riguardi una fase circoscritta al periodo romeno, poi interrotta perché considerata sterile. Entrambi gli studiosi, notando il cambiamento di rotta, lo ricollegano a una citazione tratta da una lettera al fratello Constantin Șăineanu del marzo 1902, cioè un anno dopo il

suo espatrio, che avrebbe motivato il suo abbandono degli studi folklorici «in seguito all'inaspettata convinzione che esso [cioè il folklore] “non costituirà mai una scienza positiva”» (Birlea 1974, p. 323; Perpessicius 1957, p. 382).

Contrariamente a tale lettura, vi sono ragioni per ritenere che parlare di una presa di distanza teorica dagli studi di folklore immediatamente all'indomani dell'arrivo a Parigi sia prematuro e che la vulgata della «crisi folklorica» debba essere sostanzialmente rivista. In primo luogo, come Perpessicius stesso nota, nel 1902-1903 Șăineanu, tenne un corso intitolato «Il folklore balcanico in relazione alla mitologia classica» presso l'École des hautes études di Parigi (Perpessicius 1957, p. 382) e negli stessi anni pubblicò altre opere di argomento folklorico quali *L'État actuel des études de folklore* (1902) e *Les Rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe Orientale* (1902). Ciò testimonia che, almeno nel periodo cosiddetto «romeno-francese», l'autore continuò ad occuparsi di folklore. Dunque, è lecito mettere in dubbio della lettura di Perpessicius, benché essa sia stata fatta propria da Birlea ed abbia avuto un forte impatto per la ricezione della figura di Șăineanu, approfondendo il divario che separa la fase romena e quella francese dello studioso.

Dalla verifica diretta della corrispondenza tra corrispondenza tra Lazăr Șăineanu e il fratello Constantin, pubblicata da quest'ultimo nel 1936, nelle lettere del periodo 1901-1902 si rileva che il progetto di una riscrittura in francese di *Basmale Române*, la più notevole tra le sue opere folkloriche, è un tema ricorrente e che lo studioso si dedicò alacremente a tale cantiere. Convinto dell'importanza dell'opera, sperava di rendersi conosciuto attraverso di essa alla comunità scientifica internazionale, la quale in massima parte – allora come oggi - non padroneggiava il romeno. Gli accenni più rilevanti sono qui riportati in forma stralciata:

(19 mai 1901) Je pense tirer parti de ce laps de temps pour me faire connaitre, en préparant une adaptation en français de mon ouvrage les *Contes roumains*.

(13 octobre 1901) A mon regret, je m'aperçois que toute mon activité dans le domaine roumain est comme inexistant aux yeux des savants étrangers, et par conséquent pour la science. Aussi ai-je décidé de refondre en français ceux de mes écrits roumains qui méritent cette faveur. Après avoir collaboré à toutes les revues françaises de folklore, je suis en train de préparer une édition de mes *Contes Roumaines* que je ferai probablement imprimer chez Maisonneuve.

(30 novembre 1901) Je suis complètement absorbé par la refonte en français de mes *Contes Roumains*.

(27 décembre 1901) Je suis toujours très pris par la refonte de mes *Contes*... Ce travail me semble plus difficile que je m'étais imaginé, mais j'espère quand même en venir à bout dans quelques mois...

(28 janvier 1902) Je travaille toujours à mes *Contes*... dont l'élaboration me retiendra encore longtemps.

(4 mars 1902) La refonte des *Contes*... continue sa marche ; ce sera un travail presque nouveau, dont je ne puis encore prévoir l'entendue ni la fin. (Șăineanu 1936, pp. 11-16, *passim*).

Anche se il progetto dei *Contes* rimase incompiuto, le espressioni utilizzate da Șăineanu («adaptation»; «refonte»; «élaboration»; «travail presque nouveau» etc.) non lasciano dubbi sul fatto che si trattasse di una vera e propria operazione di riscrittura e non soltanto di una traduzione.

Al contrario, l'affermazione fatidica che il folklore «non costituirà mai una scienza positiva» non è presente nel testo, ma solo in una nota scritta dal fratello Costantin (in cui va notata l'assenza di virgolette), che dice: «Arrivé à la conclusion que le folklore ne constituera jamais une science positive, mon frère renoncera définitivement à poursuivre l'étude de cette discipline» (Sainéan C. 1936, p. 16). L'affermazione alla base delle principali letture critiche della figura di Lazar Șăineanu deve quindi essere decisamente attribuita a suo fratello Constantin, e non al filologo Lazăr.

La nota 1 delle Lettres, con l'affermazione incriminata, attribuibile a Constantin Sainéan: da Sainéan C. 1936, p. 16.

16

nouveau cours est un événement peu important auquel ne participe qu'un nombre restreint d'auditeurs...

Je travaille toujours à mes *Contes*... dont l'élaboration me retiendra encore longtemps.

PARIS, CE 4 MARS. — Je suis très content de mon cours pour l'occasion qu'il m'offre de parler en public...

La refonte des *Contes*... continue sa marche; ce sera un travail presque nouveau, dont je ne puis encore prévoir l'étendue ni la fin. Ce qui me repose de ce travail acharné¹⁾, ce sont heureusement mes promenades journalières de Gobelins à Montparnasse.

PARIS, CE 22 JUIN. — L'Institut de France me fait savoir qu'il a décerné son prix Volney à mon *Influence orientale* (partie historique).²⁾ C'est pour la première fois qu'un ouvrage à sujet roumain est couronné par cette haute Institution. Grâce à ce prix, nous irons passer les vacances à Heiden.

HEIDEN, CE 3 JUILLET. — Depuis notre arrivée ici nous jouissons d'un air pur et sain qui nous réconforte amplement. Je me repose la plupart de la journée dans la forêt tout en ne négligeant pas les excursions de temps à autre... Ça me dispense de lire et me repose les yeux.

PARIS, CE 4 DÉCEMBRE.—Je suis comme toujours entièrement pris par mes travaux, sans savoir d'une manière précise à quoi m'en tenir... Il me faudrait un „Dictionnaire de rimes“ en roumain. Ne t'effraie pas, je n'ai guère l'intention de rimaitter; mais un travail de ce genre est fort utile à l'étude de la formation des mots, sujet qui me préoccupe en ce moment et que je compte explorer pendant

1) Ce travail „acharné“ sera en pure perte. Arrivé à la conclusion que le folklore ne constituera jamais une science positive, mon frère renoncera définitivement à poursuivre l'étude de cette discipline.

2) Cette partie historique a paru dans la „Revue internationale de sociologie“, 1902.

Poiché la raccolta delle lettere di Lazar Șăineanu curata da suo fratello Constantin si propone programmaticamente come una riproduzione frammentaria, la possibilità che la nota esaminata si basi su prove a noi inaccessibili non può essere completamente esclusa. Tuttavia, i dati esistenti suggeriscono che l'attribuzione di questa dichiarazione a Lazar Șăineanu da parte di Perpessicius e Bîrlea poggia su una base molto fragile. Effettivamente, alla fine della sua carriera, ovvero nella retrospettiva *Histoire de mes ouvrages* del 1930, Sainéan scriverà un duro giudizio sul folklore: «Le folklore n'a tenu aucune de ses promesses, il n'a réalisé aucune des perspectives qu'il se vantait d'ouvrir. Ce qui est plus grave, il ne s'est même pas montré susceptible de devenir une discipline, une science» (Sainéan 1930, p. 7). Questa affermazione non solo può dare ragione della nota scritta da Constantin Șăineanu, ma permette anche di tracciare un quadro diverso da quello tratteggiato da Perpessicius e Bîrlea: l'ipotesi che Șăineanu, subito dopo l'espatrio, avesse già abiurato i suoi studi di folklore, che all'epoca praticava ancora, deve essere respinta. Invece, si può sottolineare che lo studioso cominciò a dedicarsi ad altri campi negli anni successivi e in modo graduale¹³⁰.

Portare attenzione su questo dettaglio non significa negare che, negli anni successivi, il filone di studi di folklore romeno venne effettivamente lasciato cadere da Șăineanu, fatto che resta assodato. Ma l'idea di un graduale riorientamento culturale permette di spiegare tale discontinuità in modo più preciso e adeguato rispetto alla vulgata della «crisi folklorica» e della «ritrattazione». L'innegabile cambiamento di interessi di Șăineanu andrà allora spiegato in una prospettiva più ampia e come un sintomo del fatto che, per molte ragioni storiche e culturali, in Romania alla fine del XIX secolo il folklore e le discipline affini avevano ancora una grande importanza culturale e persino letteraria, che in Francia, ormai, avevano in gran parte perso.

¹³⁰ La dura presa di distanza di Șăineanu dagli studi di folklore, i quali, a suo dire, avrebbero clamorosamente fallito nel tentativo di costituirsi come scienza, è così formulata nel 1930. Quasi contemporaneamente, in Italia, anche il grande filologo Giorgio Pasquali metteva in discussione l'unità della disciplina folklorica. Sono note, in generale, le prese di posizione dello studioso italiano contro gli specialismi eccessivi, nonché i suoi atteggiamenti tendenzialmente refrattari al sorgere di nuove scienze (come, ad esempio, la papirologia: cfr. F. De Martino 2018, p. 1292. Non a caso, è rimasto celebre il detto pasqualiano «non esistono discipline (...), ma solo problemi»). Anche il folklore non rimase esente da tale giudizio complessivo (cfr. F. De Martino 2018, p. 1288): tuttavia, alcuni risvolti inediti e sorprendenti circa i rapporti di Pasquali con tale campo del sapere umanistico sono stati messi in luce da Francesco De Martino nel recente articolo *Filologia e Folklore: Giorgio Pasquali e le vestigia della covata* (F. De Martino 2018). L'autore dell'articolo richiama l'attenzione su di un intervento di Pasquali, finora passato inosservato, incentrato su un tema specifico e ancora attuale degli studi demo-etno-antropologici quale è la *couvade*. Tale comunicazione, che costituisce un *unicum* all'interno della produzione pasqualiana, fu presentata nel quadro del primo Congresso Nazionale sul Folklore tenutosi a Firenze l'8-12 maggio 1929 con presidente Raffaele Pettazzoni, ma è rimasta praticamente ignota perché non fu pubblicata negli Atti e il suo testo non ci è pervenuto. Il punto veramente interessante, però, non è tanto che Pasquali tenne questo intervento, contribuendo in modo non scontato all'avanzamento delle conoscenze relative alla *couvade* in area italiana; quanto piuttosto il fatto che Pasquali stesso, consapevolmente, cercò di cancellarne le tracce all'interno dei propri scritti, come F. De Martino dimostra molto chiaramente nel suo articolo. Ora, è ovvio che l'impegno di Șăineanu nello studio del folklore fu infinitamente superiore a quello di Pasquali; ma entrambi i filologi, negli stessi anni (intorno al 1930), affermarono una esplicita presa di distanza tanto dalla disciplina folklorica in sé, quanto dal proprio precedente impegno in tale campo. Ringrazio qui il prof. Tommaso Braccini per aver notato tale «coincidenza» e per avermi segnalato (tra le sue osservazioni al presente lavoro) l'articolo di F. De Martino 2018.

Di fronte alla necessità di offrire una periodizzazione chiara, chiunque si sia riproposto di presentare e riassumere la quasi cinquantennale attività linguistico-filologica di Șăineanu ha rimarcato la distinzione tra la fase romena, durata circa vent'anni, e quella francese, che occupa il trentennio successivo. Evidenti discontinuità interessano la produzione dell'autore prima e dopo l'espatrio. Ciononostante, da uno sguardo organico e più attento alle fasi intermedie (al periodo romeno-francese) emergono degli elementi di continuità che possono contribuire a una lettura transnazionale, e più completa, dell'opera dell'autore. La natura, le ragioni e le implicazioni del riorientamento culturale dell'autore, finora prese come dati di fatto e liquidate a partire da ragioni pratiche, come la mancanza, a Parigi, di materiale con cui portare avanti le ricerche di argomento romeno, sono questioni che meriterebbero indagini più accurate. Le posizioni di Perpessicius e Bîrlea, invece, eludono domande legittime: posto che, dopo l'espatrio, il nuovo contesto abbia spinto l'autore a riorientare gli indirizzi delle proprie ricerche, cosa delle sue esperienze precedenti venne effettivamente lasciato cadere, e cosa continuò sotto altre forme, trasformandosi? Chiarire le implicazioni del passaggio dal romeno al francese richiederebbe una trattazione più vasta, che comprenda un esame accurato dell'intera opera dell'autore, ma ciò esula dall'oggetto di questa tesi. Mancando ancora studi specifici sull'argomento, è difficile stabilire a priori quali siano le maggiori continuità tra i due periodi e in che misura l'interesse per la storia della lingua francese, l'etimologia, l'argot, le parlate marginali e le opere di Rabelais possano riflettere linee di ricerca già in germe precedentemente.

Ciononostante, sembra possibile individuare almeno un tratto di continuità in grado di unire il periodo romeno e quello francese. Lo stesso Perpessicius aveva affermato che l'«attenzione per l'elemento popolare» (Perpessicius 1957, p. 356) è una delle costanti dell'opera di Șăineanu, tanto negli studi di folklore quanto in quelli di linguistica. Meno ovvio, ma non impossibile, è estendere la portata di questa affermazione anche agli anni francesi. In questa prospettiva, si potrebbe sostenere che, in Francia, l'interesse per l'elemento popolare, esplicito in Romania sotto forma di studi sul folklore, non scompare completamente ma si tramuta in altre forme grazie alle sollecitazioni del nuovo contesto culturale: lo studio delle parlate marginali, per esempio.

Tale ipotesi è stata formulata anche dallo storico francese Christophe Prochasson, fino a novembre 2022 presidente della prestigiosa École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Riesaminando alcuni dei materiali di Sainéan sull'argot in un articolo dedicato al gergo dei soldati della Prima guerra mondiale, Prochasson sembra aver pienamente riconosciuto, per altra via, il collegamento tra l'interesse dell'autore per il folklore e quello per le parlate popolari della Francia:

En France, L. Sainéan dut réorienter ses recherches et renoncer à sa carrière de folkloriste pour se consacrer tout entier à la philologie qu'il souhaitait aborder dans une perspective historique et

sociologique. (...) Durant deux années (1902-1904), Sainéan dut se contenter d'un cours libre à la section des sciences religieuses de l'École pratique des hautes études. Il ne renonça néanmoins jamais à sa passion intellectuelle pour les parlers marginaux comme l'attestent ses recherches sur l'argot des poilus. (Prochasson 2006, p. 127).

Dunque, l'idea di un riorientamento culturale e una lettura transnazionale, non limitata al solo ambito romeno o a quello francese, permettono di tracciare nuovi collegamenti utili a ripercorrere la strada che condusse Șăineanu, filologo attento all'elemento popolare e marginale, dal folklore romeno alle parlate popolari francesi.

1.3.9 Conclusione: attualità di *Basmele Române*.

Come già notato da Bîrlea, *Basmele Române* è un'opera ancora attuale nella misura in cui poggia su di un'ampia e solida base bibliografica, unitamente a un'impostazione scientifica non viziata da posizioni teoriche troppo invasive o dogmatiche (Șăineanu 1978, p. XIV). Anche se conosceva le correnti teoriche prevalenti alla fine del XIX secolo, come quella mitologica, quella indianista, quella antropologica e quella «onirica» di Hasdeu, di cui viene data esposizione nel capitolo di *Basmele Române* intitolato *Origine dei racconti popolari* ('*Originea poveștilor populare*', pp. 44-52), Șăineanu non ne sposa unilateralmente nessuna, ritenendo che il compito dello studioso di folklore comparato fosse quello di mettere in luce le varianti e i loro reciproci rapporti, senza avanzare deduzioni soggettive¹³¹. Șăineanu, dunque, si attesta su un solido positivismo, interessato alla classificazione più che alla spiegazione dei dati, evitando così di compromettere la genuinità della ricerca con ipotesi deperibili. Tale modalità minimamente invasiva di approccio al materiale ne ha preservato l'integrità documentaria, garantendone la freschezza nonostante le già evidenziate fragilità del metodo di classificazione.

Per queste ragioni, *Basmele Române* si presta a divenire il punto di partenza per un'indagine dei rapporti tra folklore romeno e miti classici. Si può rimarcare che, dopo Schullerus, non vi sono stati ulteriori tentativi di mappare il repertorio complessivo della fiaba romena. Che si tratti di un patrimonio folklorico tra i più ricchi, arcaici e conservativi d'Europa, oltre che ancora vitale, è provato dall'apparire, anche in pieno Novecento, di raccolte straordinarie di fiabe popolari: un esempio particolarmente valido è offerto dai tre volumi *Antologie de Proză Populară Epică* pubblicati da

¹³¹ «Evitando ogni unilateralità, il ricercatore serio deve utilizzare le varie teorie da un punto di vista soggettivo e applicarle in base alle circostanze. L'uso prudente di tutte queste risorse può portare a una ricerca più approfondita dei materiali folklorici» (Evitând orice unilateralitate, scrutătorul serios cată să se folosească de diversele teorii emise dintr-un punct de vedere subiectiv și a le aplica după împrejurări. Utilizarea prudentă a tuturor acestor resurse poate îndruma la o cercetare mai temeinică a materialelor folclorice) (Șăineanu 1978, p. 52).

Ovidiu Bîrlea nel 1966. Tesori ancora più cospicui giacciono senza dubbio negli archivi degli Istituti di Folklore e continuano un po' alla volta ad essere pubblicati. Mancando ancora degli indici completi dei tipi e dei motivi della fiaba romena, come ne esistono già per altri generi come le colinde, le *balade*, le leggende e le *snoave*, la raccolta di Şăineanu, pur figlia del proprio tempo, rimane comunque un punto di riferimento importante.

Capitolo 2

—

Tipi e motivi folklorici internazionali
attestati in Romania
e studiati in rapporto al mondo classico

Capitolo secondo

Tipi e motivi folklorici internazionali attestati in Romania e studiati in rapporto al mondo classico

2.1 Principali problemi dello studio delle fiabe e del folklore in rapporto al mondo antico.

2.1.1 Le fiabe vengono tramandate.

Chi più e chi meno, tutti noi conosciamo le fiabe e abbiamo qualche esperienza dei loro contenuti e caratteristiche. Perlomeno, come sempre più spesso accade, ci sono note grazie a riprese transmediali, come i cartoni animati di stampo disneyano. Se abbiamo avuto fortuna, le abbiamo sentite raccontare a viva voce, oppure le abbiamo lette in raccolte specialistiche, i cui testi possono essere stati rielaborati in senso letterario (come, ad esempio, quelle di Perrault o dei fratelli Grimm) o adattati per un pubblico infantile. Se abbiamo interessi più specifici, potremmo aver avuto sottomano delle collezioni più vicine alla dimensione orale che è propria del genere, quale è il caso dei testi raccolti dagli etnografi tramite ricerche condotte sul campo. Comunque sia, l'incipit «C'era una volta» evoca l'immagine senza tempo del narratore, o della narratrice, e di uno o più ascoltatori, sempre avidi, in qualunque punto del globo terrestre, di sentire raccontare storie.

In qualunque modo siamo entrati in contatto con le fiabe, non possiamo sottrarci all'impressione che esse appartengano ad un tempo non meglio precisato ma passato, che non ci appartiene più. Se ci fosse chiesto di precisare meglio «quanto passato» sia il passato a cui le fiabe appartengono, però, ci sentiremmo probabilmente in imbarazzo. In effetti, quanto antiche sono le fiabe? E, arrivando ad un aspetto importante del problema in esame, si può parlare di fiabe per il mondo antico, in particolare greco-latino? Ovviamente la domanda non si pone per le favole di animali, che, come è noto, sono ben attestate nella letteratura antica. A tutta prima, può risultare spontaneo assumere che, pur con variazioni a seconda dei diversi luoghi e delle diverse epoche, da quando esistono la memoria e la parola, anche le fiabe siano sempre esistite; e che, *illo tempore* come oggi, praticamente tutti ne avessero cognizione. Tale supposizione, con ogni probabilità, non si allontanerebbe troppo dal vero: per quanto si sa, il raccontare e l'imitare (il ripetere) sono espressioni universali dell'essere umano. Tuttavia, non tutte le narrazioni orali sono «fiabe». Senza offrire definizioni più precise, Stith Thompson, in uno dei libri più importanti sull'argomento, intitolato *The Folktale* (1946), indica così

l'oggetto del proprio studio¹: «in questo libro, restringeremo il nostro esame ad un campo relativamente limitato: la fiaba tramandata di generazione in generazione, per iscritto o oralmente».

Così delimitando il proprio oggetto di ricerca, Thompson pone l'accento su alcune sue caratteristiche salienti. La prima è che le fiabe, in un certo qual modo, non hanno bisogno di presentazioni. Ovviamente, ciò nasconde un'implicita ammissione della difficoltà di formulare una definizione precisa, che permetta di stabilire chiaramente se una data narrazione è una fiaba o non lo è. Alcune righe di seguito l'autore precisa che il termine inglese *folktale* non solo può indicare specificamente le fiabe per bambini come Cenerentola e Biancaneve, ma ha un'accezione più ampia, comprendendo «tutte le forma narrative in prosa, orali o scritte, tramandate nel tempo» (Thompson 2016, p. 8). Enfatizzando il carattere tradizionale della materia delle fiabe, si giunge comunque al punto successivo: le fiabe vengono tramandate, ossia ripetono qualcosa che è già stato detto. Terzo, esse vivono in un tempo umano, quello delle generazioni. Quarto, e ultimo, benché ormai si sappia che le fiabe sono strettamente connesse all'oralità e possono prosperare anche senza la scrittura per periodi di tempo molto lunghi, è vano sperare di tracciare una separazione netta tra tradizioni scritte e orali, perché i loro rapporti reciproci sono spesso talmente complessi e mal documentati da risultare inestricabili.

Di questi punti, il più caratteristico è probabilmente quello che afferma che le fiabe vengono tramandate. In altre parole, esse sono in grado di perpetuarsi in base a meccanismi di ripetizione che, pur con variazioni, mantengono una certa stabilità che le rende riconoscibili. Ciò può disattendere le aspettative di creatività, originalità e unicità che vengono normalmente associate alle opere d'arte, ma probabilmente contribuisce anche alle ragioni del loro duraturo successo. Proprio la caratteristica di richiamarsi ad una tradizione già esistente, di pretendere di situarvisi e, così facendo, di creare il presupposto per la sua prosecuzione, conferisce alle fiabe quell'aria di «passato» su cui ci stiamo interrogando e che tanto contribuisce al loro fascino, al loro alone di nostalgia e mistero. Si potrebbe dire, dunque, che le fiabe sono fiabe in quanto rimandano a qualcosa di trascorso e di perduto: esse legano la propria espressione al richiamare la parola altrui, scritta o orale che sia, la quale, nella stragrande maggioranza dei casi, si rivela intangibile, irrintracciabile e non ricostruibile. Le fiabe, però, non vivono solo in funzione del passato. Il loro riallacciarsi ad una tradizione si accompagna anche alla potenzialità di dare vita a infinite ripetizioni mai perfettamente uguali l'una all'altra, ovvero di dare scaturigine a una pluralità di nuove varianti. Tale intrinseca dinamicità pone le fiabe

¹ Citato qui nella traduzione italiana Thompson 2016.

sotto il segno della molteplicità e del divenire, più che dell'unità e della fissità, tanto che di esse è stato anche detto che «vivono una vita puramente potenziale»².

Ma allora, l'indicazione di Thompson secondo cui «la fiaba viene tramandata di generazione in generazione, per iscritto o oralmente», implica che per identificare una narrazione come «fiaba» un'attestazione sola non basta³? Posto che avrebbe poco senso disquisire su quante e quali siano le attestazioni minime affinché una certa narrazione possa essere considerata una fiaba, pena il cadere in paradossi di sofistica memoria⁴, l'affermazione è leggibile anche come un'indicazione che una fiaba è al contempo un testo e un momento di una tradizione che trascende quel testo⁵. Niente di nuovo per i filologi: ma è importante tenere conto che una fiaba ha un'esistenza sia concreta sia immateriale, ovvero vive nella molteplicità delle sue versioni, oltre che nella singolarità di ciascuna di esse. Certo è che indagare intere tradizioni piuttosto che la storia di singoli testi pone dei problemi, tanto più poiché la tradizione fiabesca incrocia derivazioni orali e scritte.

2.1.2 Il folklore tra tradizioni scritte e orali.

Anche se Thompson afferma che «è impossibile tracciare una separazione completa tra le tradizioni scritte e le orali, il cui rapporto reciproco è spesso tanto intimo, da rappresentare uno dei problemi più difficili e inafferrabili tra quanti si presentano allo studioso di folklore» (Thompson 2016, p. 9)⁶, vanno ricordate alcune importanti differenze che distinguono la creazione orale dalla creazione artistica concepita per lo scritto. Alcuni termini di questa distinzione sono stati indelebilmente marcati dal noto articolo *Il folklore come forma di creazione autonoma* di Pëtr Bogatyrëv e Roman Jakobson (1929, qui citato nella traduzione italiana apparsa nel 1967 per la rivista «Strumenti Critici»), imperniato attorno all'affermazione che il folklore si regola sulla *langue*, mentre la letteratura sulla

² Cfr. Bogatyrëv-Jakobson 1967, p. 228: «Nel folklore il rapporto tra l'opera d'arte e la sua oggettivazione, ossia le cosiddette varianti dell'opera introdotte dalle diverse persone che la recitano, corrisponde esattamente al rapporto tra *langue* e *parole*. L'opera del folklore è extra-personale, come la *langue*, e vive di una vita puramente potenziale, non è insomma che un insieme di determinate norme e impulsi, un canovaccio di una tradizione attuale che i recitanti animano con i loro apporti individuali, come fanno i creatori della *parole* rispetto alla *langue*. ».

³ Cfr. Renzi 2009, p. 469: «Nella poesia popolare *einmal ist keinmal*, non esistono casi singoli».

⁴ Su questo punto, vedi le illuminanti osservazioni di Goldberg 2001, discusse *infra*.

⁵ Cfr. Bogatyrëv-Jakobson 1967, p. 229: «Dal punto di vista di chi la recita, un'opera folclorica rappresenta un fatto della *langue*, è impersonale, vive indipendentemente da lui».

⁶ Cfr. *ibid.*, «Spesso le narrazioni sono state raccolte dalle labbra di favoleggiatori illetterati e così introdotti nell'assemblea delle grandi opere letterarie, mentre, all'inverso, è accaduto che le favole di Esopo, gli aneddoti di Omero, le leggende dei santi, per non parlare delle fiabe di Perrault e dei fratelli Grimm, siano passati nella corrente della tradizione orale, perdendo così ogni legame con la pagina manoscritta o stampata».

parole (Bogatyřev-Jakobson 1967, p. 229): un'idea che, rifacendosi alla celebre distinzione del linguista Ferdinand De Saussure, rimane ancora feconda di implicazioni.

Bogatyřev e Jakobson spiegano che un'opera letteraria scritta, come un atto di *parole*, viene realizzata creativamente da un individuo. Pur adattandosi alle regole di un certo contesto, o ispirandosi a dei modelli, per l'autore che scrive un'opera letteraria essa non è un dato già esistente. È lui a crearla; e, una volta fissata sulla pagina, essa gode di un'esistenza autonoma. Al contrario, un'opera orale tramandata da recitante a recitante segue leggi diverse, più simili a quelle che regolano la *langue*. Come scrive anche Thompson, «all'opposto del novelliere moderno, che cerca l'originalità della trama e del trattamento, il narratore ripone tutta la sua ambizione nel saper trasmettere bene ciò che ha ricevuto da altri» (Thompson 2016, p. 8). Tale fatto, ormai lontano dalla nostra esperienza di persone che vivono in una società da tempo dominata dalla scrittura, ha diverse conseguenze.

In primo luogo, un'opera orale tramandata oralmente o entra in un circolo grazie al quale viene ripetuta, e allora sopravvive, oppure non vi entra, e allora cade nell'oblio. Dunque, sostengono Bogatyřev e Jakobson, «un'opera di folklore non può non presupporre un gruppo sociale che l'accolga e la sanzioni». Il verbo «sanzionare» può suonare un po' forte, e lo è. Significa che, se per una ragione o per l'altra un'opera orale viene rifiutata dalla comunità, in tutto o in parte, essa è condannata a scomparire, per intero o nelle sue parti che vengono rifiutate: in tal caso essa muore, almeno nel folklore; mentre un'opera letteraria che non incontra i gusti del pubblico può comunque lasciare tracce di sé, magari per essere rivalutata tempo dopo. Di qui il concetto di «censura preventiva della comunità», in base al quale nel folklore si conserva solo ciò che è funzionale, mentre il resto viene perduto.

Alcune ripercussioni del principio di «censura preventiva della comunità» risultano utili anche a chiarire quando una certa opera può essere detta folklorica. Bogatyřev e Jakobson affermano infatti che «la vita di un tema folklorico in quanto tale comincia solo dal momento in cui è stato accolto da una data comunità e di esso esiste solo quanto questa comunità ha fatto proprio» (Bogatyřev-Jakobson 1967, p. 224). Come si è detto, una certa narrazione, per diventare folklore, deve entrare in un circolo. Anche qui il paragone con lo scritto aiuta a comprendere meglio la differenza. Se un'opera letteraria ha come data di nascita il momento in cui viene messa per iscritto dal suo autore, per l'opera orale non vale esattamente lo stesso. Per analogia con la letteratura scritta, si potrebbe pensare che anche un'opera orale nasca nel momento in cui viene oggettivata (detta, recitata, cantata): invece non è così. Il fatto che una narrazione orale (o una poesia, un canto) venga pronunciata non è abbastanza per considerarla folklore nell'ottica di Bogatyřev e Jakobson, secondo i quali un'opera entra nel folklore solo se viene accolta da una comunità e da essa fatta propria, se diventa patrimonio condiviso, e

quindi, concretamente, se è ripetuta e risaputa⁷; non prima. L'ipotesi contraria comporta la sua condanna ad una rapida scomparsa, a meno che, appunto, non venga documentata tramite mezzi diversi: ma allora esce dal meccanismo della trasmissione orale.

Nella prospettiva dei due studiosi, dunque, sarebbe un errore considerare folklore tutto ciò che viene detto o narrato in un certo contesto che a noi pare «folklorico». Un breve esempio: Graham Anderson, con il suo consueto umorismo, lamenta il fatto che «se un contadino della Patagonia accennasse una mezza parola su “Cenerentola”, subito ci sarebbe un antropologo pronto ad accorrere per spiegare quali “equivalenti” possano esserci nel racconto come corrispettivo della scarpetta di cristallo»⁸. Ora, posto che ciò proverebbe almeno una qualche conoscenza su Cenerentola da parte del contadino in questione, il suo racconto potrebbe essere considerato tradizionale? Come stabilirlo? Un importante criterio di verifica consisterebbe nell'accertare se la sua narrazione sia tramandata, ovvero se circoli, sia riconosciuta, ripetuta ed eventualmente muti in una certa comunità.

Tale criterio di verifica funziona facilmente (o con una buona approssimazione) in prospettiva sincronica. In effetti, il folklore è qualcosa che esiste anche oggi, anche se i suoi contenuti possono cambiare a seconda delle epoche e dei luoghi. Anzi, nell'era digitale è stato coniato il termine *Netlore* per rilevare che anche nella rete continuano a propagarsi storie e contenuti, vecchi e nuovi, con modalità in parte accostabili a quelle del folklore: lo ricorda Tommaso Braccini, scrivendo che

Per quanto difficilmente al giorno d'oggi ci si riunisca a sentire raccontare storie intorno al caminetto, i mezzi di comunicazione, anche i più avveniristici, *mutatis mutandis* continuano spesso a propagare le medesime narrazioni popolari che circolavano in passato: non a caso è stato coniato il termine *Netlore* per indicare gli elementi folklorici che hanno trovato in Internet un ottimo terreno per svilupparsi (Braccini 2018, p. 10).

L'attenzione degli studiosi per le tradizioni popolari si fa iniziare, convenzionalmente, proprio con il diciannovesimo secolo. Il termine stesso «folklore», utilizzato per indicarle, si fa risalire al 1846⁹. Si tratta di un periodo temporale di circa due secoli, quindi ancora misurabile entro il metro delle generazioni proposto da Thompson. Per esempio, se si considerano le fiabe romene, raccolte a partire dall'Ottocento ai giorni nostri in un'area geografica, culturale e linguistica definita, il fenomeno della fiaba di tradizione popolare è inquadrabile abbastanza bene nei termini indicati da Bogatyřev e Jakobson. Riferendoci ad esse, c'è poco da obiettare al fatto che fanno parte del folklore. Tale periodo

⁷ Come data di nascita di un'opera letteraria vale il momento in cui il suo autore la fissa sulla carta; analogamente, anche per un'opera orale si considera il momento in cui viene oggettivata per la prima volta, vale a dire oggettivata dall'autore, mentre in realtà quell'opera diviene un fatto di folklore solo dal momento in cui viene accolta dalla comunità (Bogatyřev-Jakobson 1967, p. 227). In questo senso, Bogatyřev e Jakobson riabilitano, con le dovute differenze, l'idea romantica di «creazione collettiva».

⁸ «If a Patagonian peasant breathes a word of “Cinderella”, then there will be an anthropologist in hand to explain whatever ‘equivalent’ there might be in the tale as counterpart of the glass slipper», Anderson 2003, p. 86.

⁹ Cfr. Bettini 1996, p. 175.

di tempo rappresenta però una parentesi relativamente breve nella storia del genere umano, mentre come scrive Thompson, «l'arte orale del fabulare può dirsi di gran lunga più antica della storia stessa e non è limitata ad un continente o una civiltà» (Thompson 2016, p. 10). I problemi iniziano nel momento in cui si cerchi di spingere lo sguardo più indietro di tale data.

La visione soprattutto sincronica che emerge dall'articolo di Bogatyřev e Jakobson (1967, p. 236) enfatizzando l'autonomia della sfera del folklore rispetto a quella della scrittura, ha anche l'effetto di ridimensionare un grande tema come quello della sua indagine diacronica. Entrando nel delicato terreno dei rapporti tra la storia della letteratura e la storia del folklore, ad esempio, i due studiosi toccano l'argomento dell'immissione di materiale di origine colta nel repertorio orale, indicato anche con l'espressione tedesca *gesunkenes Kulturgut*, «sedimento culturale». Secondo i due studiosi, dal punto di vista del folklore non è così importante da dove provenga un certo elemento (ovvero se la sua origine sia orale o scritta), mentre lo sono «la funzione del prestito, la scelta e la trasformazione della materia mutata» (Bogatyřev-Jakobson 1967, p. 231), poiché una volta entrato nel circolo della trasmissione orale, esso ne segue comunque le leggi. Anche Thompson scrive che «il racconto orale può non essere stato sempre orale. Ma, fatta l'abitudine ad essere trasmesso a viva voce, esso segue la sorte di qualsiasi racconto puramente orale» (Thompson 2016, p. 9). Un'impostazione rigidamente sincronica del problema, però, rischia di relegare in secondo piano domande legittime sull'interazione tra tradizioni scritte e orali e sul problema delle fonti. Domande di cui la prospettiva di Bogatyřev e Jakobson non si fa carico. Scrivono i due studiosi:

Per sua natura la questione delle fonti di un'opera di folclore esula dall'ambito della folcloristica. Ogni problema di fonti eterogenee diventa suscettibile di interpretazione scientifica solo se viene considerato dal punto di vista del sistema in cui è stato integrato, ossia in questo caso dal punto di vista del folclore (Bogatyřev-Jakobson 1967, p. 231).

e continuano precisando che

Per quanto siano strettamente intrecciati gli sviluppi della letteratura e della poesia orale, per intensi e continui siano i loro reciproci influssi, per quanto il folclore abbia spesso avuto a che fare con il materiale letterario e la letteratura con quello folclorico, non per questo siamo autorizzati a cancellare la frontiera, fondamentale, tra poesia orale e letteratura per amore della ricerca delle fonti» (Bogatyřev-Jakobson 1967, p. 233).

È vero che tale frontiera esiste: tuttavia, già i primi studiosi di tradizioni popolari, attraverso precoci confronti tra testi di tradizione orale di varia origine e provenienza, avevano iniziato a notare delle somiglianze significative non solo tra narrazioni raccolte in luoghi geografici diversi, ma anche con opere letterarie di epoca rinascimentale, medievale e anche antica. Si dovrebbe forse ignorare tale fenomeno perché tali testimonianze non rientrano direttamente nella sfera del folklore?

Qualunque risposta teorica si voglia dare a questa domanda, nell'ottica del presente studio è necessario considerare attentamente gli sconfinamenti della letteratura orale nella scritta, e della scritta nell'orale. Molte narrazioni tradizionali hanno una diffusione su scala internazionale, o addirittura mondiale, e da tempo si è dibattuto se sia possibile che una stessa tradizione possa collegare testi appartenenti ad epoche e luoghi a volte molto distanti. Le risposte che di volta in volta sono state proposte per spiegare questo fatto aiutano a dire qualcosa di più sulla vita della fiaba in tempi anteriori alle generazioni di cui possiamo serbare memoria.

2.1.3 «Prima del Rinascimento le fiabe non esistono» e l'«esclusione del folklore».

Un discrimine importante per la storia della fiaba consiste nel fatto che le prime raccolte di fiabe vere e proprie vedono la luce, almeno in Europa, non prima dell'epoca del Rinascimento¹⁰. È il caso delle *Piacevoli Notti* di Giovanfrancesco Straparola, che risalgono al 1550-1553. Prima di allora, afferma Carlo Donà, le fiabe «non esistono, o meglio, non esistono più per noi, perché non possedevano uno statuto letterario preciso e definito, abitando normalmente solo la memoria e la parola, e sono quindi fatalmente scomparse con coloro che le narravano» (Donà 2006, p. 1). Di qui l'affermazione che le fiabe sono, paradossalmente, un «prodotto della modernità» (*ibid.*). Certamente, la raccolta di Straparola non nasce dal nulla e sul fatto di prenderla come il discrimine che inaugura la tradizione della fiaba vera e propria si potrebbe discutere¹¹; ma il punto ora non è questo. La recisa affermazione di Donà, secondo cui «prima del Rinascimento le fiabe non esistono», mitigata dal seguente «o meglio, non esistono più per noi», aiuta a cogliere meglio la natura del problema: se per le fiabe del presente e degli ultimi due secoli vi è una documentazione abbondante e vitale, per il passato più lontano ciò è sempre meno vero.

Oltre al discrimine indicato, almeno provvisoriamente, con le fiabe di Straparola, ve ne è infatti almeno un altro che richiede di essere tracciato, dato che la materia che si indica generalmente come folklore, di cui le fiabe rappresentano una componente importante ma non esaustiva, inizia ad essere

¹⁰ Per la tradizione orientale la situazione è assai diversa, come testimoniano raccolte come l'*Oceano dei fiumi di racconti* di Somadeva e le *Mille e una notte* (cfr. Donà 2006, p. 1 nota 1).

¹¹ Jack Zipes (2012, pp. 201-222) ricorda che un acceso dibattito intorno a Straparola come capostipite del genere della fiaba è sorto negli anni Duemila in seguito alla pubblicazione di *Fairy Godfather. Straparola, Venice, and the Fairy Tale* di Ruth Bottingheimer (2002). In forte rottura con i precedenti studi sull'argomento, Bottingheimer esclude la tradizione orale come fonte delle fiabe di carattere letterario ed eleva Straparola ad inventore del genere. Una tavola rotonda svoltasi presso l'American Folklore Society, presente l'autrice insieme ad importanti folkloristi quali Dan Ben-Amos, Jan Ziolkowski e Francisco Vaz da Silva, ha offerto l'occasione per discutere il tema. Gli interventi sviluppati dai quattro studiosi in tale sede sono stati pubblicati, in versione riveduta ed ampliata, dal *Journal of American Folklore*, CXXIII, 2010, 490, pp. 377-496.

un oggetto di studio (quindi di raccolta capillare e analisi sistematica) soltanto nel diciannovesimo secolo. Per questo motivo, non possiamo aspettarci di trovare raccolte di fiabe medievali o antiche nella stessa forma in cui esse esistono oggi¹², ovvero quella da esse assunta, almeno nella tradizione letteraria occidentale, da Straparola in poi. Resta il fatto che, se ci interroghiamo sull'antichità delle fiabe, dal momento che per le epoche passate non è possibile avere il riscontro diretto dell'oralità, l'unica strada possibile consiste nel ripercorrere le tracce di un fenomeno precipuamente orale a partire da documentazione prevalentemente scritta, per giunta piuttosto ridotta. Ciò pone una serie di ostacoli sostanziali.

Sebbene la cultura scritta e quella orale siano interdipendenti e non si comportino certo come compartimenti stagni, si può dire che, storicamente, i loro rapporti non hanno giocato a favore della seconda. Tale affermazione generale va precisata, a costo di prendere la questione un po' da lontano. In qualunque modo si voglia porre la cosa, il punto di partenza quando si parla di folklore consiste nella separazione tra cultura alta e cultura bassa¹³. Beninteso, non si tratta di una separazione universale, anzi può rivelarsi problematica perché il divario può variare molto a seconda di epoche e luoghi: mentre in alcune aree e periodi storici lo scarto può essere molto pronunciato, altrove può rivelarsi minore o quasi inesistente.

Resta comunque il fatto che in quasi tutte le società avviene che si sviluppino saperi privilegiati, che non sono di tutti perché richiedono una formazione specifica. Chi possiede tali saperi entra a far parte di un gruppo che possiede e tramanda determinate conoscenze, creandone magari di nuove in continuità o in controtendenza con il passato, ma rispettando comunque determinate impostazioni ricevute. Anche la scrittura può essere vista come un caso specifico di tale fenomeno generale, trattandosi di una tecnica che, da quando ha fatto la sua comparsa nella storia dell'umanità, è sempre stata appannaggio di pochi. Il suo possesso da parte dei letterati produce inoltre quello che Braccini definisce come un «monopolio della rappresentazione e del ricordo letterario della realtà» (Braccini 2021, p. 10), ossia il potere di selezionare ciò che viene consegnato allo scritto, rimanendo come memoria storica, e cosa no.

Su questo meccanismo di selezione si innesta una constatazione ulteriore. Anche se gli uomini di cultura delle diverse epoche generalmente non sono ignari del patrimonio delle tradizioni orali condivise dai più (narrazioni, canti, ninne nanne e filastrocche, usi, credenze e molto altro), nei fatti le tracce lasciate da tali fenomeni negli scritti del passato sono piuttosto esigue e non sempre evidenti.

¹² Sul problema dell'esistenza di raccolte di *fairytale* nell'antichità, cfr. Braccini 2015, p. 139 n. 25.

¹³ Cfr. Bettini 1996, p. 175: «Proprio perché legato fin dai suoi inizi alla nozione di "popolo", tutto ciò che rientra nell'ambito del folklore implica un confronto (implicito o esplicito) con una cultura superiore, dotta, ovvero dominante, in contrapposizione alla quale esso possa essere definito».

Tale fenomeno è stato definito da Alberto Varvaro con una formula precisa, «esclusione del folklore» dalla produzione intellettuale¹⁴, espressione utilizzata prevalentemente in rapporto al medioevo romanzo allo scopo di indicare come il «folklore» *ante litteram* sia stato in gran parte marginalizzato ed escluso da ciò che era ritenuto degno della pagina scritta, e dunque condannato all'oblio. Ciò non è sempre vero per tutti i contesti culturali¹⁵, perché come si è detto la divergenza tra cultura elevata e cultura folklorica non è una costante assoluta, e addirittura «un dato folklorico in un'epoca e in un luogo può appartenere, in altre circostanze di tempo e di spazio, alla cultura elevata» (Braccini 2021, p. 13). Tuttavia, essa vale in gran parte anche per l'antichità greco-latina. Le ragioni dell'«esclusione del folklore» non erano solo materiali, imputabili cioè al fatto che la scrittura era appannaggio di pochi e che la produzione libraria comportava processi complessi e costosi. Al contrario, vi erano anche motivazioni culturali, ovvero riconducibili a giudizi di valore in base ai quali alcune forme di sapere e conoscenza erano valutate come più o meno significative di altre.

2.1.4 Riflessi, tracce, infiltrazioni. L'oralità che non si lascia intrappolare nella scrittura.

Per l'insieme di ragioni, culturali e materiali, riassunte nell'espressione «esclusione del folklore», le fiabe nell'Antichità e nel Medioevo raramente hanno superato il confine che le separava dallo scritto. O almeno, nota ancora Donà, «esse non superano *apertamente* questo confine, in quanto fiabe autonome e riconoscibili come tali» (Donà 2006, p. 2). Infatti, «tutto lascia pensare che ci sia stato un continuo passaggio di testimone, nel contesto della trasmissione orale, tra un parlante a un altro, che tuttavia non ha lasciato tracce nella cultura “alta”» (Braccini 2018, p. 14)¹⁶. Può infatti capitare che tracce di fiabe, più o meno cospicue, affiorino nei testi letterari, i quali vengono allora a trovarsi (in tutto o in parte) in una situazione ibrida, in bilico tra la dimensione scritta in cui ci appaiono e le tradizioni orali a cui sembrano alludere o rifarsi. Tali testi si situano innegabilmente all'interno della tradizione letteraria scritta, soprattutto per certi tratti: hanno forma scritta, sono stati composti e poi trasmessi per iscritto tramite processi di copiatura, si rifanno a modelli culturali e contenuti tipici della letteratura scritta del loro tempo, e così via. Ma per altri tratti (contenuti, strutture o altro) si riferiscono o sono evidentemente desunti da un patrimonio di tradizioni orali di lunga durata, per noi

¹⁴ Cfr. Varvaro 1994, pp. 11-19.

¹⁵ Hermann Gunkel, nel suo studio ormai datato sulla fiaba nell'Antico Testamento, per esempio afferma: «è significativo, però, che nell'antichità la favola fosse considerata un genere così raffinato che i re potevano usarla nei discorsi ufficiali», Gunkel 2007, p. 28.

¹⁶ Cfr. Zipes 2012, pp. 207-209; p. 234; West 2003, pp. 65-66.

riconoscibili come tali, di cui tali testi divengono portatori¹⁷. Donà si riferisce soprattutto al Medioevo romanzo, ma anche per quanto riguarda l'Antichità classica possono valere considerazioni simili. Per il contesto della cultura latina, ad esempio, pensando alle storie, alle fiabe e ai racconti che sicuramente circolavano anche tra le persone meno acculturate, Maurizio Bettini scrive: «questo tipo di racconti non è stato considerato degno di entrare in letteratura. Non essendo esistito un Grimm, a Roma, o un Asbjørnsen, tutto è stato affidato alla buona volontà di qualche scrittore colto che può aver riecheggiato, o ripreso, qualcosa da quel mondo di storie perdute» (Bettini 1989, p. 64)¹⁸. Ammessa così la possibilità che anche in Antichità il mondo delle tradizioni orali si infiltrasse nella pagina scritta, si delinea un orizzonte non troppo diverso da quello su cui Donà concentra l'attenzione.

Una volta assodato che le fiabe possono essersi infiltrate nei testi letterari dell'Antichità e del Medioevo e che i loro riflessi, ora più ora meno evidenti, sono possibili da cogliere per noi, bisogna però ribadire che i testi scritti non fanno più parte della corrente dell'oralità. Quindi, la possibilità di identificare e indagare il loro lato più implicato con la dimensione orale e folklorica dipende molto dalla possibilità di collegarli ad altri testi a noi noti, oltre che da come tali collegamenti vengono impostati. In aggiunta a ciò, va sempre tenuto ben presente che la conoscenza che possiamo raggiungere di ciò che può avere ispirato i tratti folklorici e fiabeschi individuabili in testi letterari di epoche meno recenti è una conoscenza mediata, mai diretta. Si tratta di un punto delicato, ma importante da chiarire. Ciò a cui i testi in nostro possesso rimandano non è *il* racconto, bensì *una* determinata versione di un determinato racconto, il quale, di per sé, non si lascia intrappolare. E ci sfugge.

Come si è visto, a differenza delle opere concepite per lo scritto, che possono essere viste come testi singoli, ben definiti e individuati, le «fiabe tramandate di generazione in generazione, per iscritto o oralmente» sono mobili e molteplici, vivono un'esistenza potenziale. Poiché non esiste una fiaba perfettamente uguale a un'altra e le varianti fiabesche possono essere viste come «testi potenziali», come ipostasi di una tradizione che trascende le singole realizzazioni¹⁹, ricostruire cosa stava alle spalle di un testo letterario che rimanda ad una tradizione orale non è un'impresa facile, specie se le testimonianze sono poche. Perciò è importante ammettere lucidamente che, dopo aver riconosciuto dei tratti fiabeschi o folklorici in testi letterari di epoche passate, avendo (ove possibile) messo in luce

¹⁷ Cfr. Donà 2006, pp. 2-3.

¹⁸ Cfr. Braccini 2021, p. 14: «Il muro opposto dai letterati alla cultura folklorica non è sempre monolitico, e talvolta, magari in sordina, possono verificarsi ingressi di materiale “popolare” in opere destinate alla fruizione della casta intellettuale».

¹⁹ Cfr. Donà 2006, p. 10: «Per il folklorista (...), in fondo, ogni versione di una fiaba non costituisce che l'epifania – in un certo senso momentanea e inessenziale – di un modello iperuranio: il ‘tipo favolistico’, appunto, o, se vogliamo, la fiaba nella sua forma archetipica, qual è conservata nella impersonale tradizione etnica, e quale si disegna, in trasparenza, dalla sovrapposizione di tutte le versioni attestate».

i loro collegamenti con le tradizioni orali contemporanee e successive, il risultato che si ottiene è comunque estremamente fragile. L'impronta rimasta non è perfettamente congruente a nessun vero e proprio testo concretamente in nostro possesso; al massimo potrà essere collegata, in maniera più o meno indiretta, a quella che possiamo chiamare una certa tradizione fiabesca, o un tipo fiabesco, per mezzo di varianti che condividono una somiglianza di famiglia.

Per comprendere meglio tale passaggio, può essere d'aiuto leggere, in contrasto l'una con l'altra, due citazioni (non proprio brevi), rispettivamente del classicista e antropologo del mondo antico Maurizio Bettini e del filologo romano e comparatista Carlo Donà, tratte da due articoli che si interrogano su come trattare l'interazione tra i testi letterari e i testi «potenziali» che funzionano secondo le regole dei contesti di oralità. Ovviamente, i due studiosi giungono ad esiti diversi. Iniziamo da Bettini:

Giunti a questo punto, dobbiamo però svolgere una considerazione malinconica. Come già anticipavamo, anche dopo la ricostruzione noi non disponiamo di un "testo folclorico" vero e proprio, ma di un mosaico di testi e frammenti di tratti da testi letterari i quali (...) ce ne hanno tramandato la memoria (...). Non possiamo neppure paragonare il racconto così ricostruito alla edizione dei frammenti di un testo perduto (poniamo: gli *Annales* di Ennio), per il semplice fatto che si tratta di frammenti provenienti da autori diversi, e da testi diversi. Per cui, viene a mancare quello stampo profondo – che in genere sempre un po' si salva dal naufragio di un'opera – con il cui aiuto è possibile rimettere insieme i singoli pezzi: e che corrisponde a certi stilemi, certi modi di scrivere o comporre che rendono riconoscibili, e talora unificano, i frammenti. Per usare un vecchio termine di Greimas, ciò che in questo racconto – indiscutibilmente folclorico – si mostra più debole, è proprio la sua *isotopia* complessiva: che è stata irrimediabilmente alterata. In questo senso, la natura folclorica del testo e la sua conseguente strutturazione funzionano qui più come un rimando costante a una dimensione perduta, a una proiezione del noto sull'ignoto, che non a una testualità reale. La "folcloricità" così restituita consiste semplicemente in una ulteriore chiave d'accesso al patrimonio dei testi letterari che già possediamo, e non nella possibilità di arricchire ulteriormente la nostra biblioteca (Bettini 1989, pp. 71-72).

In queste righe, Bettini sottolinea il fatto che, riunendo insieme i riflessi folklorici che possiamo notare a partire da un certo testo antico (o da *corpus* di testi e frammenti antichi), anche mettendoli in rapporto con testimonianze più tarde, non otteniamo qualcosa di comparabile alla ricostruzione filologica di un'opera scritta perduta. Se questa è l'attesa, è destinata a rimanere frustrata²⁰. Ciò che otteniamo è invece qualcosa che non corrisponde esattamente a nessun testo in nostro possesso, bensì un'immagine potenziale – immateriale, sfuggente, non identificabile e non ricomponibile in un singolo testo – che conferisce folkloricità a questi tratti. Ciononostante, non è del tutto vero che lo «stampo profondo» che tiene insieme i singoli testi manca, poiché il fatto stesso di rimandare ad una

²⁰ Cfr. Gatto 2006, p. 21: «In un discorso sulla fiaba nel termine "variante" non deve risuonare alcuna eco del suo uso nell'ambito della filologia e della critica del testo. Qui non c'è un archetipo da ricostruire riducendo a unità le varianti testuali, non c'è in altri termini un testo originario nei confronti del quale le varianti sono necessariamente delle alterazioni, gradini di un processo di degradazione del testo stesso; nel mondo della fiaba la variante è tale non rispetto a un testo canonico, autentico, originario, che non esiste, ma rispetto alle altre varianti, e tutte hanno la stessa dignità e legittimità».

dimensione perduta è una caratteristica distintiva della loro folkloricità. Quello di Bettini, insomma, è un punto di vista. Certamente, al netto di tutta questa operazione, la nostra biblioteca latina (o greca) non ne uscirà arricchita di nuovi testi. Ma riconoscere la dimensione folklorica come una chiave d'accesso ai testi stessi, che conferisce loro senso e leggibilità, non è una cosa da poco. Senza di essa, gli elementi inspiegati della letteratura antica sarebbero di più. Vediamo ora quanto scrive Donà:

Il primo problema che il filologo deve risolvere quando ha a che fare con canovacci favolistici di questo genere, è comprendere bene la loro natura; e ciò di per sé richiede un certo sforzo di astrazione. Il filologo, infatti, anche se può utilizzare categorie astratte (come i generi letterari), ha però sempre a che fare con opere singole, definite e ben individuate, ama la concretezza e, direi, perfino la 'materialità letteraria' (si pensi al culto per i manoscritti), e cerca quindi sempre, più o meno consciamente, di restare, se così si può dire, con i piedi ben fissi sul testo. Non così il folklorista, per il quale, in fondo, ogni versione di una fiaba non costituisce che l'epifania – in un certo senso momentanea e inessenziale – di un modello iperuranio: il 'tipo favolistico', appunto, o, se vogliamo, la fiaba nella sua forma archetipica, qual è conservata nella impersonale tradizione etnica, e quale si disegna, in trasparenza, dalla sovrapposizione di tutte le versioni attestate. Detto altrimenti, la struttura che ho tentato di disegnare, in effetti, che cos'è? Un'ipotesi di lavoro – un po' come l'archetipo in ecdotica – o una pura astrazione vuota di contenuti? Un *patchwork* messo insieme artificialmente, giustapponendo come perle su una collana elementi disparati e indipendenti, o una struttura 'organica', dotata di intimo senso e compiutezza, che noi riusciamo a intravedere all'interno della massa di testi che ha, a suo modo, un'esistenza reale? Non credo sia possibile rispondere: o meglio, a domande di questo tipo ognuno deve cercare di rispondere come può e come sa. Chi è vicino a concezioni riduzioniste propenderà per la prima soluzione, chi viceversa, come me, è più in sintonia con concezioni organicistiche, preferirà optare per la seconda. La documentazione non porta, mi sembra, a conclusioni dirimenti in un senso o nell'altro, ma il fatto stesso che, al di là delle differenze di dettato (...), ci viene narrata sempre la stessa vicenda, mi spinge a vedere in queste storie qualcosa di più di un insieme di narremi. (...) Una cosa, perlomeno, è certa: inseriti in questo schema i singoli, sparsi elementi che compongono il racconto (...) trovano limpidezza e senso: e a me tanto basta (Donà 2006, pp. 9-10).

Donà, pur problematizzando l'esito del ricostruire una certa immagine a partire dai riflessi di testi letterari che sembrano richiamarsi all'oralità, propende per considerare tale immagine ricomposta come «una struttura organica, dotata di senso e di intima compiutezza», in grado di illuminare le testimonianze in nostro possesso. Ma ammette anche la possibilità opposta, dato che ciascun documento non testimonia d'altro se non di sé stesso, e che la documentazione, di per sé, non suggerisce di inclinare per l'una o per l'altra opzione. Comunque, a differenza dell'opera concepita per lo scritto, per la fiaba non esiste un testo di riferimento, ma esistono solo versioni o varianti, molte o poche che siano. Qualora un testo scritto fissi una di queste versioni, essa si potrà riportare ad un insieme che è comunque aperto, non chiuso, e attraverso un confronto mediato, non essendoci tra i testi una contiguità comparabile a quella delle tradizioni scritte indagate dai filologi.

Su come considerare la «folkloricità» ricostruita a partire da testi letterari si potrebbe discutere molto. Potenzialmente, la discussione potrebbe essere estesa a tutte le testimonianze relative a tradizioni orali fissate su carta. Giuseppe Gatto riassume così:

I testi pubblicati costituiscono la via d'accesso alla tradizione orale e allo stesso tempo uno schermo ineliminabile che si frappone tra noi e l'oralità. Ma il testo non è solo un ostacolo: giustamente Nicole Belmont osserva che se la pratica della narrazione è un fatto orale, una riflessione sulla fiaba può farsi solo per mezzo del testo scritto (Gatto 2006, p. 54).

Quanto ai testi antichi e medievali che ci sono arrivati tramite una tradizione letteraria scritta ma rimandano alla dimensione dell'oralità, si sarà compreso che formano una categoria particolarmente delicata e che pongono dei problemi specifici. Chiaramente, i gradi di interazione tra oralità e scrittura possono variare, e, a seconda degli approcci e delle propensioni dei singoli studiosi, si possono enfatizzare maggiormente i rapporti con le tradizioni orali oppure i legami con la dimensione letteraria in cui essi ci appaiono. Come conclusione provvisoria, si può ricorrere ad una ragionevole indicazione di metodo di Carlo Donà:

Per comprendere e interpretare senza eccessive distorsioni testi siffatti, nati esattamente alla confluenza fra tradizione orale e tradizione scritta, bisogna ricorrere, *insieme e contemporaneamente*, sia agli strumenti della filologia che a quelli della folkloristica. Cosa questa, purtroppo, più facile a dirsi che a farsi: perché da lungo tempo, ormai, filologia e folkloristica parlano lingue diverse e, sembrerebbe, mutualmente non comunicanti (Donà 2006, p. 3).

Non entreremo ora nelle ragioni per cui filologia e folklore hanno in gran parte preso strade diverse, fatto su cui concordano tutti gli studiosi che negli anni recenti abbiano cercato di combinare tali discipline²¹, preferendo concentrarci ora su di un altro aspetto del problema di come leggere le testimonianze antiche relative a ciò che oggi chiamiamo fiabe e folklore.

2.1.5 Etico ed emico.

Si è detto che, quando si svolgono delle indagini che riguardano le fiabe in epoca medievale e soprattutto antica, non solo si è costretti a ricercare l'impronta lasciata da un fenomeno orale all'interno della produzione scritta; ma anche che le infiltrazioni, i riflessi, le tracce lasciati dalle tradizioni orali nello scritto possono essere difficili da ricondurre alla dimensione da cui provengono. Ciò avviene anche perché i testi letterari del passato in genere non si pongono come obiettivo quello di documentare l'oralità. Inoltre, quandanche tale condizione in parte si avveri, non ci si può attendere che i criteri di rappresentazione corrispondano a quelli odierni. Le testimonianze, dunque, vanno considerate – inutile dirlo – criticamente, ovvero in modi che non per forza rispecchiano l'intenzionalità principale con la quale sono state create. Per utilizzare un'espressione di Carlo

²¹ Cfr. Gregory Nagy, *Foreword*, in Hansen 2002, pp. IX-X; Anderson 2003, p. 85.

Ginzburg, esse vanno lette «contropelo»: in più occasioni, lo studioso ha evidenziato come le discipline storiche accordino sempre maggiore attenzione alle «rivelazioni involontarie», ovvero ai modi in cui le fonti ci informano senza volerlo – a volte perfino a proprio malgrado – ma contribuendo comunque alla conoscenza del passato²². Anche cercare le tracce delle fiabe e del folklore in epoche passate comporta il confrontarsi con tale modalità di indagine storica. Sarebbe contrario ad ogni ragionevolezza presumere che tali fenomeni in passato non esistessero o liquidarli come poco importanti perché non risultano documentati o non sono documentati nei modi che vorremmo. Tuttavia, poiché fiaba e soprattutto folklore sono concetti essenzialmente moderni, essi non appartengono propriamente all’orizzonte intellettuale dell’epoca antica né di quella medievale.

Se si applicano i concetti di fiaba e folklore al passato, si registra dunque uno scarto, una sorta di «distorsione ottica» (Braccini 2021, p. 13) tra lo sguardo dell’indagatore e il fenomeno indagato, cui non è facile sfuggire. Utilizzando il linguaggio dell’antropologia, tale sfasatura si può riportare alla distinzione tra uno sguardo «etico» piuttosto che «emico». Semplificando tali definizioni, proposte inizialmente da Kenneth Lee Pike (1954, p. 8) ma oggi largamente applicate in molti campi, si può dire che l’atteggiamento etico si nutre di concetti considerati in qualche modo universali e introdotti dall’esterno, attingendo al patrimonio intellettuale condiviso dall’osservatore, ed è dunque adatto ad analisi transculturali; l’atteggiamento emico, invece, privilegia il modo di conoscere una cultura proprio di chi ne fa parte, secondo modi propri al suo stesso contesto e ad esso relativi²³. Tale distinzione, che ha avuto ampio seguito, ha provocato intensi dibattiti sulla preminenza e sui limiti dell’uno o dell’altro approccio, che non è il caso di aprire qui. Ma vale la pena di tenerla presente indagando il folklore e la fiaba in rapporto alle epoche passate, e in particolare al mondo antico, perché può fornire una cornice ulteriore al problema della comparazione tra la narrativa popolare di tradizione orale e la cultura greco-latina.

²² Mi fa piacere potermi riferire alla comunicazione pubblica intitolata «Rivelazioni involontarie. Leggere la storia contropelo» tenuta dall’illustre storico il 13 ottobre 2020 come *lectio magistralis* di inaugurazione del XXXVI Ciclo del Corso di Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell’Università degli Studi di Padova, cui ho avuto la possibilità di assistere in prima persona.

²³ Cfr. Bettini – Short 2014, pp. 13-14.

2.1.6 Fiabe e folklore nel mondo antico. Uno sguardo etico o emico?

Come illustrato precedentemente, siccome in Europa le prime vere e proprie raccolte di fiabe appaiono nel Rinascimento e l'interesse accademico per i «saperi del popolo» (folklore) non si dà con pienezza prima del XIX secolo, studiare la preesistenza di tali fenomeni nelle epoche precedenti pone significativi problemi di metodo. Primo, il dover ricercare tramite fonti scritte le testimonianze di fenomeni essenzialmente orali; secondo, il fatto che i testi scritti in cui si incontrano tali testimonianze generalmente non sono stati concepiti allo scopo di documentare il fenomeno che ci interessa con modalità conformi a quelle attuali. Quest'ultima problematica ha suggerito di sollevare la distinzione tra etico ed emico, al fine di evidenziare come fiaba e folklore siano concetti moderni e che ogniqualevolta li si applichi ad epoche precedenti (le «fiabe» degli antichi, il «folklore» nell'antica Grecia e Roma, o nel medioevo...) sia sempre necessaria la consapevolezza che si sta facendo uso di categorie che non appartengono propriamente all'orizzonte intellettuale delle culture osservate. Non che tali fenomeni in sé non esistessero, ma la conoscenza che ne possiamo avere può essere soltanto mediata.

Una volta chiamata in causa la distinzione tra atteggiamento etico ed emico nel considerare il problema delle testimonianze delle fiabe in epoche passate, non può stupire che il primo abbia storicamente preceduto il secondo: lo stesso Pike afferma che «il punto di vista etico studia un comportamento dall'esterno di un determinato sistema, e rappresenta una fase iniziale essenziale per l'approccio ad un sistema estraneo. Il punto di vista emico invece deriva dallo studio del comportamento dall'interno del sistema»²⁴. Storicamente, la prima forma di comparazione tra folklore e mondo antico scaturì dal fatto che si iniziò a notare delle somiglianze significative tra alcuni testi di fiabe, che iniziavano allora ad essere raccolti e pubblicati su ampia scala, e alcuni testi della letteratura greco-latina. La prospettiva «emica» applicata alla ricerca delle fiabe nel mondo antico è invece un fatto piuttosto recente, che trova oggi un rappresentante principale in Tommaso Braccini. Libri come *Lupus in fabula. Fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma* (2018) e l'ancor più recente *Folklore* (2021), in luogo di tentare di repertoriare in modo esauriente i possibili collegamenti tra i *folktales* moderni e i testi antichi sulla base delle loro somiglianze, si concentrano nel ricostruire alcuni aspetti sostanziali dell'«enciclopedia culturale»²⁵ degli antichi, rintracciando le «narrazioni

²⁴ «The etics viewpoint studies behavior as from outside of a particular system and is an essential initial approach to an alien system. The emic viewpoint results from studying behavior as from the inside of the system». Il riferimento si trova nella seconda edizione di Pike 1957 (The Hague, 1967, p. 37) citato in Jardine 2004, p. 264.

²⁵ Per quanto mi sembra, Braccini non definisce il suo modo di intendere il concetto di «enciclopedia culturale», sebbene ne faccia un uso esteso. Si comprende comunque che il termine «enciclopedia» va riportato all'utilizzo che se ne fa in linguistica, dove serve a indicare l'insieme delle conoscenze sul mondo che hanno i parlanti, in cui entrano in gioco molti fattori, appunto, culturali.

non autorevoli» (Braccini 2018, p. 24), le «usanze, abitudini, conoscenze pratiche, credenze e l'intero complesso della "letteratura orale"» (Braccini 2021, p. 22) che le fonti storiche e letterarie permettono di intuire come circolanti nel mondo greco e latino – ovviamente non in modo omogeneo nelle diverse epoche e nei diversi luoghi²⁶. L'approccio introdotto da Braccini, che combina gli strumenti della filologia classica, dell'antropologia e degli studi sulla narrativa popolare, si propone di presentare le possibili componenti del patrimonio folklorico degli antichi in modi il più possibile vicini a loro, dall'interno della loro cultura²⁷, rispettosi dunque delle loro specificità.

L'importante operazione di Braccini, che risulta oggi un punto di riferimento imprescindibile per gli studi sulla fiaba e il folklore nel mondo classico, pur inserendosi nel solco degli studi di «antropologia del mondo antico» si distingue per un'identità propria, essendo dotata di caratteristiche ermeneutiche precise e in parte autonome rispetto alle principali linee di indirizzo che traspaiono, per esempio, da alcune considerazioni di Maurizio Bettini a proposito della comparazione tra la cultura latina e le culture altre. Su questo punto conviene aprire una parentesi.

2.1.7 Di somiglianze e differenze.

Maurizio Bettini, cercando di realizzare uno studio il più possibile emico della cultura romana, tende a raffigurare quest'ultima come un sistema chiuso che si presenta con caratteristiche specifiche, quali la «testualità», la «chiusura» e l'«immobilità». Nell'introduzione al saggio *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica* (Bettini-Short 2014), lo studioso puntualizza che, tolte le vestigia materiali, confinate nei siti archeologici e nei musei, ciò che rimane della cultura latina (e di quella greca, è lo stesso), si caratterizza per la sua «testualità». Non solo perché, chiamando in causa Clifford Geertz, tutte le culture possono essere considerate come «un insieme di testi (...) che l'antropologo si sforza di leggere sopra le spalle di coloro ai quali appartengono di diritto» (Geertz 1998, pp. 446-447), ma anche perché le testimonianze della cultura antica consistono essenzialmente in alcune «scaffalature piene di "libri" scritti in latino (e talora in greco)» (Bettini-Short 2014, p. 7). «Nessuno studioso di Roma antica può prescindere dalla codificazione testuale della cultura romana»,

²⁶ «L'obiettivo di questo libro è piuttosto quello di cercare di delineare un quadro rappresentativo, ma non certo definitivo, delle narrazioni orali "non autorevoli", assenti o scarsamente presenti nei testi letterari ma di cui si intuisce la diffusione *in the wild*, che possono essere rintracciati nell'antichità», Braccini 2018, p. 24. Cf. Braccini 2021, p. 22.

²⁷ Esemplare per metodo è anche *Indagine sull'orco: miti e storie del divoratore di bambini* (Braccini 2013), in cui l'autore segue le tappe attraversate dalla figura della divinità infernale romana *Orcus* nell'evoluzione che la porta gradualmente ad assumere i contorni dell'orco della fiaba, ripercorrendo testimonianze antiche, medievali e moderne. Non si ricordano qui gli altri importanti interventi di Braccini nel filone dell'indagine di altre figure del fantastico nel mondo antico, come la Lamia o il vampiro, per cui si rimanda alla bibliografia contenuta nelle opere già citate dell'autore.

afferma Bettini (*ibid.*). A differenza di quanto può avvenire con altre culture, inoltre, la testualità della cultura latina si caratterizza anche per una dimensione di «chiusura» (Bettini-Short 2014, p. 9) poiché, ormai fissa e immobile, essa ha possibilità ormai minime di essere rinnovata e accresciuta: tolte alcune scoperte, come quelle papiracee, che ancora contribuiscono con nuovi apporti al *corpus* di testi a noi noti, il patrimonio di ciò che è stato detto e scritto dalla cultura classica è ormai in massima parte stabilito e fisso. Con considerazioni che possono tranquillamente essere estese anche alla lingua e alla cultura greca antica, Bettini spiega:

La testualità della cultura romana, però, ha un carattere molto specifico: la sua chiusura. A differenza di ciò che può avvenire con altre culture, infatti, i testi culturali che i Romani ci hanno lasciato non possono essere rinnovati e accresciuti. Il *corpus* dei testi romani è ormai pietrificato, come pietrificata è la lingua in cui sono stati scritti. È essenzialmente il latino - una lingua ormai immobile, irrimediabilmente conclusa nel già detto - ciò che filtra per noi qualsiasi aspetto della nostra conoscenza della cultura romana (Bettini-Short 2014, p. 9).

Lo stesso aggettivo utilizzato dallo studioso per descrivere la lingua e la letteratura latina, «pietrificato», fa pensare a certi sortilegi del folklore, che colpiscono persone, foreste e altre forme viventi privandole di calore e movimento fino a che non sopravvengano circostanze tali da mutare drasticamente la situazione. Ma, al di là di questa osservazione forse idiosincratca sulla scelta aggettivo «pietrificato» da parte dello studioso, resta il fatto che Bettini ritiene importante che lo studio antropologico della cultura antica, e in particolare del mondo romano, raccolga le sfide rappresentate dall'adottare un punto di vista il più possibile emico e dall'analizzare una documentazione prevalentemente di tipo testuale, con le particolarità che ne conseguono. Una speciale preminenza è attribuita, per esempio, allo studio del lessico e all'analisi delle metafore linguistiche, considerate come «costitutive della significazione culturale» e quindi particolarmente decisive per definire una cultura e per cogliere le differenze che la distanziano da altre culture²⁸.

Bettini, nel tentativo di «guardare i Romani con i loro occhi» (Bettini-Short 2014, p. 13), tende però di fatto a cercare di limitare il più possibile il confronto con i non-Romani; o, più propriamente, a «limitare l'uso di categorie o modelli di carattere generale, o comunque desunti dall'orizzonte intellettuale proprio dell'osservatore, per privilegiare forme e concetti che appartengono invece a quello dei “nativi”» (Bettini-Short 2014, p. 13). Scrive lo studioso:

Gli antropologi romani, dunque, quando ci sono, e per fortuna ci sono, tendono a non essere comparativi. Si potrebbe anche dire che l'antropologia di Roma viene percepita come tanto più “separata” dal resto degli studi classici, quanto più tende a farsi comparativa, proponendo il confronto con la cultura degli altri: i non-Romani, nel senso più ampio del termine (Bettini – Short 2014, p. 36).

²⁸ Cfr. Bettini-Short 2014, pp. 10-11.

Le ragioni di una simile scelta di campo sono chiare. Pur consapevole della necessità di trovare un equilibrio tra ricerca di livello emico e riflessioni di tipo etico (come ha affermato Nick Jardine, «l'etico senza l'emico è vuoto, l'emico senza l'etico è cieco»²⁹), la proposta metodologica di Bettini intende giocare una scommessa in favore dell'approccio emico, ed è in questo senso che, almeno negli auspici, intende rimanere entro i limiti circoscritti della cultura latina, riducendo le comparazioni con culture altre³⁰.

Rispetto alle difficoltà sollevate dallo studio del folklore nel mondo antico, Bettini è intervenuto in più di una circostanza³¹, sempre invitando alla cautela. Interrogandosi su «che cosa si raccontava a Roma» (Bettini 1989, p. 63), egli ha ribadito che gran parte dell'universo di pensieri, credenze e racconti tipici della gente comune, non essendo stato reputato degno di entrare in letteratura, è per noi perduto e ormai in gran parte inaccessibile; e ciò vale ovviamente anche per le fiabe popolari. Pur sapendo dalle allusioni di molti autori latini che storie e racconti, o meglio *fabellae*, esistevano e circolavano nell'antica Roma³², ciò che di esse è entrato in letteratura non costituisce che «barlumi», «rapide accensioni», che lasciano intravedere «un universo di narrazioni a noi non pervenute». Tutto ciò, inoltre, è stato adattato al contesto letterario. Dunque, secondo Bettini, «in ogni caso ci è preclusa la possibilità di conoscere veri e propri “testi folklorici” antichi: nel senso di testi che fedelmente rispecchiano, poniamo, un racconto orale, prodotto nell'ambito di una società a cultura tradizionale e secondo le modalità che gli sono proprie» (Bettini 1989, p. 65).

A partire da tale premessa, lo studioso stabilisce anche che «in uno scrittore classico possono essere definiti “folklorici” in senso proprio quei tratti culturali che rimandano alla cultura popolare del *suo* tempo e che, come tali, non paiono condivisi (se non con la consapevolezza che si tratta di cultura popolare) dallo scrittore medesimo, in quanto portatore di cultura alta» (Bettini 1996, p. 176). Come verificarlo, però, senza il confronto con il folklore moderno? Tendendo Bettini ad escludere tale possibilità, ne consegue un certo suo scetticismo sulla possibilità di arrivare a conoscere il folklore degli antichi e – sembra – sulla stessa validità della prospettiva folklorica orientata alla letteratura greca e latina. Bettini, infatti, evidenzia i limiti insiti nell'applicare al mondo antico la (nostra) nozione di folklore, perché presuppone una differenza tra cultura alta e cultura bassa che non solo non è identica tra il mondo moderno e l'antichità greco-latina, ma in rapporto a quest'ultima risulta per noi assai difficile da precisare. Spiega Bettini:

Il limite principale della prospettiva folklorica nello studio dei testi antichi è costituito dal legame che essa necessariamente mantiene con la già vista dicotomia cultura popolare / cultura alta. In

²⁹ «Etics without emics is empty, emics without etics blind», Jardine 2004, p. 275.

³⁰ Cfr il capitolo *Comparazione* in Bettini-Short 2014, pp. 23-44.

³¹ Bettini 1989; Bettini 1996; Bettini 2019, pp. 44-61.

³² Cfr. Bettini 1989, pp. 64-65.

primo luogo, spesso appare difficile operare correttamente questa distinzione in testi, come quelli classici, collocati in un contesto culturale il cui livello ci è spesso mal noto. (...) In secondo luogo, potrà accadere che l'«occhio» folclorico si lasci sfuggire fenomeni culturali di grande interesse solo perché appartengono indiscutibilmente al livello «alto» della cultura, trascurando però il fatto che si ha a che fare con modelli culturali i quali (popolari o alti che siano) *differiscono* comunque dal nostro modo di organizzare la cultura, e come tali costituiscono dei soggetti privilegiati per la riflessione sia sulla civiltà romana che sulla nostra. In terzo luogo, la prospettiva folclorica sicuramente non terrà conto di tutti quegli elementi che, in quanto condivisi da cultura «alta» e «bassa», «antica» e «moderna», da ogni punto di vista non rientrano nel suo orizzonte: elementi che però agiscono come nessi importanti nella organizzazione culturale antica (o addirittura nella organizzazione del testo stesso di cui ci si occupa): e come tali, meritano ovviamente grande attenzione da parte di chiunque sia interessato alla morfologia della cultura e alla comprensione dei testi (Bettini 1996, p. 176).

Di fronte al problema di accertare se determinati «tratti culturali» rimandano davvero alla cultura popolare del tempo, Bettini individua dunque tre rischi principali: quello di non valutare correttamente ciò che è folclorico e ciò che non lo è; quello di lasciarci sfuggire elementi folclorici perché non corrispondono a ciò che ci aspettiamo; ed infine, quello di perdere di vista elementi «condivisi da cultura «alta» e «bassa», «antica» e «moderna»», che esercitano il proprio agire nella cultura e nella letteratura ma che non vengono enfatizzati da una prospettiva folclorica.

Si tratta, oltre che di appunti sostanziali, di preoccupazioni legittime, riconducibili soprattutto all'osservazione generale che i «modelli culturali» antichi non coincidono con i nostri, perché diversi sono i modi di organizzare la cultura. Tematizzando tali differenze, Bettini tende allora a spostare il baricentro della questione dal suo piano concreto a quello (in un certo senso anche più «alto») della sua stessa rilevanza, invitando a riflettere sulle categorie culturali antiche e nostre, in un'ottica sistemica. Così impostata, la questione diventa certamente ancora più stimolante e produttiva. Ma resta un fatto: che, per quanto si voglia ragionare sulle differenze tra i diversi contesti culturali e i modi di organizzare la cultura, anche nel mondo antico, come nelle epoche successive, esistevano forme di cultura non ufficiale, popolare, o folclorica, le quali, pur essendo in gran parte escluse da quanto ci è stato tramandato per iscritto, erano comunque condivise dalla gran parte della popolazione. Sapendo come la letteratura possa rispecchiare in maniera mediata la cultura in generale (antica e non), e che ci è pervenuta solo una piccola frazione di tutto quello che è stato scritto, non bisogna cadere nell'errore di invertire i termini, e assumere che la cultura popolare fosse l'eccezione e la cultura alta la regola. Altrimenti, se l'obiettivo è quello di conoscere meglio la cultura antica in generale, la letteratura rischia di risultare uno specchio deformante. Gli autori antichi erano immersi in un contesto orale e quindi, anche se la scrittura è il nostro principale tramite per sapere di più su di

esso, è naturale pensare che, in diverse modalità, qualcosa di esso abbia lasciato traccia di sé nei testi³³.

Dunque – e questa è la nostra personale risposta alla questione della rilevanza – ricercare i riflessi di tali forme culturali nei testi letterari antichi ha importanza a diversi livelli. In primo luogo, è ovvio che occupandoci del folklore degli antichi non arricchiremo di nuovi testi la nostra biblioteca greca e latina, essendo la prospettiva folklorica piuttosto una lente, o una chiave d'accesso, per guardare al patrimonio di testi letterari che già possediamo. Ma tale prospettiva, consistendo in una lettura «più difficile» di testi già noti, li potrà illuminare di una luce diversa. In secondo luogo, la ricerca di tali riflessi, tracce, infiltrazioni del popolare nel colto può dirci di più sul folklore, sia come fenomeno culturale in sé degno di studio, sia nelle sue diverse manifestazioni storiche; infine, se nel mondo antico le conoscenze che noi oggi denominiamo folkloriche erano condivise in maniera esclusiva o più marginale dalla maggior parte della popolazione, sembra importante indagarle, se vogliamo conoscere l'antichità per come realmente era³⁴.

Detto ciò, il problema contingente rimane: come essere certi di aver individuato dei riflessi folklorici in un testo antico?³⁵ Certo, sforzarsi di guardare il mondo antico esclusivamente dal suo interno è importante per rispettare la sua specificità, ma bisogna ammettere che così facendo difficilmente si arriverà a delle risposte su ciò che può essere considerato “folklorico” e ciò che non lo è. In questo senso, non è facile accantonare il nostro punto di vista di moderni. Bettini stesso ha affermato che «a volte, leggendo i testi che ci sono arrivati, capita di percepire in essi la presenza di tratti che richiamano abbastanza esplicitamente la nostra esperienza di racconti folklorici. E questa esperienza non può essere ignorata» (Bettini 1989, p. 65). Inoltre, come si è visto, lo sguardo etico precede quello emico, e soltanto dopo aver messo in luce le somiglianze si possono discutere anche le differenze. Dunque, resta importante la cautela, ma qualora emergano punti di contatto tra le tradizioni orali moderne e tradizioni antiche, vale la pena di prenderli in considerazione come possibili segnali della «folkloricità» dei testi antichi, da sottoporre almeno a discussione. In un intervento più recente sul tema del folklore, incluso nel libro-intervista *Dai Romani a noi* (2019)³⁶, Bettini ha in parte ammorbido alcune posizioni espresse negli anni Ottanta e Novanta, ad esempio confermando l'utilità di ricercare somiglianze tra classici e folklore come primo passo per metterne in luce anche

³³ Cfr. Braccini 2018, p. 199, che ipotizza la possibilità di estendere il concetto pasqualiano di «arte allusiva» anche «a quella letteratura che era accessibile a un uditorio non limitato ai dotti: la “letteratura orale”, appunto. Un richiamo ad essa poteva suscitare la complicità del pubblico in maniera altrettanto efficace delle allusioni letterarie, se non di più, appunto perché faceva parte di un patrimonio diffuso e trasversale».

³⁴ Cfr. Braccini 2021, p. 16.

³⁵ La stessa domanda si pone Graham Anderson 2006a, p. 2: «But how do we actually *know* it is folklore? Or how can we define folklore in such a way that this example will be securely included and much else left out?»

³⁶ Rispetto agli interventi del 1989 e del 1996, nel 2019 gli studi sul folklore nel mondo antico avevano ormai compiuto diversi progressi, specialmente grazie agli studi di Hansen 2002, Anderson 2000 e, ovviamente, Tommaso Braccini.

le differenze, due categorie che l'autore invita a considerare sempre insieme, pur senza che la comparazione implichi una filiazione. Afferma Bettini:

Se si riescono a vedere fenomeni simili che si realizzano in contesti simili, ciò può aiutare a capire il senso di entrambi, perché è solo a questo punto che possiamo mettere in evidenza anche gli scarti. Somiglianze e differenze sono due categorie che vanno sempre pensate assieme. L'importante comunque (ecco un'altra distinzione) è vedere le somiglianze in una prospettiva non di filiazione, ma comparativa: cioè per individuare dei comparabili che si possono più utilmente mettere a confronto, che suggeriscono di più. In questo senso il folclore può aiutare a capire l'Antichità classica. Non direi però che nell'Antichità classica si trovano le «radici» del folclore, questo è un modello che condivido poco. Ripeto, a me interesserebbe molto riflettere su una tipologia articolata, separata, che comprendesse i soggetti di queste analogie: di volta in volta i racconti, i riti, le pratiche, i proverbi, e così via, perché ognuna di queste creazioni culturali ha le sue ragioni e le sue regole diverse. Quindi anche le sue proprie ragioni di analogia, o permanenza, fra Antichità e folclore. (Bettini 2019, pp. 54).

Ammettere che il folclore (odierno) possa aiutare a capire l'antichità classica non è un'affermazione da poco, considerati i precedenti interventi di Bettini sull'argomento. Pur considerando classici e folclore come sistemi differenti e in gran parte separati, essi sono considerati «comparabili» (Bettini 2019, p. 53). Da ultimo, in un'ulteriore raccomandazione, Bettini insiste sull'«evitare di fondarsi su un'analogia singola, isolata, fuori da un sistema di relazioni», poiché «il confronto fra sistemi produce molte più idee che non quello fra elementi staccati. (...) Inoltre, confrontare sistemi permette di non dimenticare – ignorare, cancellare – tutti quegli elementi di diversità che separano i fenomeni che si mettono a confronto, e che in genere sono sempre molti» (Bettini 2019, pp. 57-58).

Rispetto al caso della fiaba, l'affermazione di Bettini potrebbe essere tradotta come segue: non nella ricerca di singole fiabe, ma in un'indagine organica sull'esistenza e la consistenza di una tradizione fiabistica nell'antichità, va cercata una strada per la comparazione tra i due fenomeni, che rimangono comunque separati.

2.1.8 Braccini, ovvero di un approccio emico aperto alla comparazione.

A differenza di quella di Bettini, la prospettiva di Tommaso Braccini, interessandosi specificamente alla ricerca delle tracce lasciate da fenomeni tipici della cultura orale nelle testimonianze scritte della cultura greco-latina, non si propone di prescindere dal confronto con il folclore moderno e contemporaneo, perché il primo problema che le si pone concerne l'identificazione del proprio oggetto. Oggetto che, come si è detto, per il mondo antico risulta scarsamente documentato nonché particolarmente sfuggente e delicato da mettere a fuoco. Di necessità, dunque, si registra una certa

disparità – non di principio né di obiettivi, bensì dettata dagli oggetti di indagine – tra le posizioni di Bettini e quelle di Braccini relativamente alle opportunità e ai rischi offerti dalla comparazione tra la cultura latina e le culture altre. A questo riguardo, verso la fine dell'introduzione a *Folklore* (2021), Braccini esprime in poche righe un'importante precisazione di metodo:

Proprio perché, come si è visto, spesso la “letteratura folklorica” è stata ignorata o marginalizzata dai detentori della memoria scritta ufficiale, e questo vale particolarmente per quella greca e romana, i cui testi hanno dovuto superare anche l'ulteriore filtro del medioevo, in molti casi non riusciremo a trovare più di tracce e frammenti. Per inquadrare meglio tali scampoli, nel tentativo di ricostruirne contesti e significatività, un aiuto prezioso è però offerto dalla comparazione con il folklore moderno e contemporaneo, su cui siamo meglio documentati. Raffronti di questo tipo sono resi possibili soprattutto da quelli che si potrebbero definire gli “archivi dell'antropologia”, e in particolare dai repertori di materiali folklorici che si vanno approntando dall'Ottocento, in forme sempre più ampie e raffinate. (Braccini 2021, p. 23).

Le affermazioni di Braccini chiariscono quindi che, anche cercando di affrontare lo studio della fiaba e del folklore nell'antichità da un punto di vista emico, il confronto con il folklore moderno e contemporaneo resta comunque una base imprescindibile. L'espressione utilizzata, ovvero che la comparazione è utile «per inquadrare meglio tali scampoli, nel tentativo di ricostruirne contesti e significatività», è misurata, ma i sottintesi sono chiari: le nostre conoscenze sul folklore odierno, nonostante un significativo scarto cronologico, culturale e linguistico lo separino da quello antico, restano un dato imprescindibile (che può trasformarsi in strumento utile) del nostro leggere le fonti antiche e rilevare in esse la presenza di possibili elementi folklorici. Tali nostre conoscenze, dunque, possono essere utilizzate alla stregua di una sonda, o di un reagente, che permette di indirizzare l'analisi perché in grado di identificare il simile attraverso il simile – senza che ciò necessariamente implichi legami genealogici – creando così le premesse per uno studio che, partendo in prima fase dall'individuazione di somiglianze, tenga poi conto anche delle differenze, per comprendere meglio i fenomeni, i rispettivi contesti e i sistemi culturali che vengono a trovarsi a confronto. Si tratta di un punto cruciale.

Per il suo rispetto della distanza che separa i classici dal folklore odierno, la prassi indicata da Braccini, secondo cui – parafrasando con le sue stesse parole – la comparazione con il folklore moderno e contemporaneo offre un prezioso aiuto per inquadrare meglio i frammenti e le tracce di letteratura folklorica rimasti impressi nella memoria scritta ufficiale³⁷, può intuitivamente ricordare il fenomeno che in fisica acustica viene chiamato risonanza per simpatia. In base a tale fenomeno, «se investito da un'onda, un oggetto capace di vibrare alla stessa frequenza inizia a vibrare»³⁸. Tale

³⁷ Cfr. Braccini 2021, p. 23.

³⁸ La definizione proviene dal sito «Suono Subito, Lezioni di pianoforte» di Gabriella Lozza, pubblicato il 14 agosto 2017 all'indirizzo

principio fisico, che sta alla base della meccanica di vari strumenti musicali, tra cui il sitar e la viola d'amore³⁹, può anche essere utilizzato, all'inverso, per rilevare quali oggetti sono in grado di vibrare ad una determinata frequenza⁴⁰. Tornando al problema del folklore odierno rispetto a quello antico, si presuppone insomma che uno studioso dotato di sufficiente competenza in entrambi gli ambiti del folklore e degli studi classici sia in grado di connettere tra loro i testi e farli in un certo senso entrare in risonanza gli uni con gli altri senza che questi si «tocchino» tra loro (ovvero mantenendoli distinti, sapendo che appartengono a contesti diversi), al fine di rilevare gli echi di possibili caratteristiche comuni, connesse alla dimensione orale, tradizionale e popolare. Rispetto all'esempio tratto dalla fisica acustica, i risultati delle indagini storico-culturali saranno sempre più difficilmente misurabili, ripetibili e riproducibili rispetto alle onde sonore, lasciando ampio spazio all'interpretazione e al giudizio. Come evitare, dunque, paragoni di scarso fondamento e generalizzazioni improprie? Continua Braccini:

Ovviamente, non è detto che tutte le storie e le credenze di questo genere diffuse nell'antichità abbiano corrispettivi moderni. Tuttavia, spesso è possibile rintracciare similarità anche molto strette e sovrapposizioni, sia per fenomeni di poligenesi (risposte analoghe ma indipendenti a stimoli identici, anche sulla base del cosiddetto "principio delle possibilità limitate") sia per autentiche continuità (Braccini 2021, pp. 23-24).

Queste righe evidenziano almeno due punti di importanza sostanziale. Il primo periodo sottolinea che, dal momento che il folklore non è un patrimonio fisso bensì evolve, degli aspetti dell'antichità che noi diremmo folklorici potrebbero non essere sopravvissuti fino ai giorni nostri ed essere scomparsi dalle tradizioni popolari più recenti, benché siano documentati nel mondo antico. Rapportato al caso delle fiabe, ciò comporta la conseguenza, non secondaria, che le ipotetiche "fiabe degli antichi" e gli analoghi antichi di fiabe moderne non costituiscono due insiemi perfettamente identici: un fatto, già notato dagli studi sul folklore e il mondo antico⁴¹, su cui si dovrà tornare tra poco. Il secondo periodo della citazione chiama invece in causa il fatto che le possibili «similarità anche molto strette e sovrapposizioni» tra mondo antico e folklore si compongono di una casistica molto ampia, che «non può essere ridotta ad un semplice meccanismo di sopravvivenze», come

<https://pianofortelezioni.it/la-risonanza/?s2-ssl=yes#:~:text=Nella%20risonanza%20il%20contatto%20%C3%A8,stessa%20frequenza%20inizia%20a%20vibrare.> (consultato il 18 dicembre 2022 alle 19,30).

³⁹ Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Risonanza_acustica (consultato il 18 dicembre 2022 alle 19,30).

⁴⁰ Non a caso Braccini, in un importante contributo incentrato sulla fiaba nel mondo antico, ha utilizzato il termine «consonanze» per riferirsi ai lavori di William Hansen e Graham Anderson: «Questi studiosi in particolare hanno cercato di individuare *consonanze* con motivi e tipi fiabeschi moderni all'interno della letteratura classica» (Braccini 2015, p. 137, corsivo mio).

⁴¹ Cfr. Hansen 2002, p. 9: «Classical philologists presently joined the quest for ancient folktales and for ancient analogues of modern stories, two categories of story that, as we have seen, have not always been distinguished».

ricorda anche Bettini (2019, p. 45), ma può spiegarsi tramite diverse ragioni, incluse la poligenesi e la continuità⁴².

Rispetto alle possibilità di poligenesi, ovvero di casi in cui si producano convergenze evolutive tra narrazioni sorte separatamente nel mondo antico e in periodi successivi, Braccini si sofferma meno⁴³, evidenziando che «quello che conta (...) è che indipendentemente dalla loro origine tali parallelismi esistono e risultano produttivi nei confronti dell'antichità» (Braccini 2015, p. 141). Inoltre, in diverse occasioni lo studioso invita a non scartare l'ipotesi delle continuità, per una serie precisa di motivazioni. Riferendosi alla «teoria del condotto» elaborata da Linda Dégh⁴⁴, egli richiama il fatto che i contenuti di una tradizione orale possono mantenersi stabili (il che non significa invariati) per periodi molto lunghi di tempo, purché rimanga stabile l'ambiente in cui vengono tramandate: o meglio, fintantoché nel loro cammino incontrano persone capaci e disposte a ritrasmettere un certo messaggio nella forma in cui l'hanno ricevuto. I «condotti» ipotizzati da Dégh altro non sono che individui che reagiscono in modo simile a messaggi simili; quindi, adatti a diventare emittenti e riceventi di messaggi simili in un dato sistema di comunicazione. Nel caso in cui un certo racconto tradizionale raggiunga invece delle persone che ad esso reagiscono diversamente, oppure qualora cambi l'ambiente stesso in cui è diffusa la storia, il condotto può interrompersi. A questo punto, o la tradizione va perduta, oppure intervengono delle modifiche in funzione del nuovo contesto. Se il messaggio, così modificato, risulta ancora significativo e attuale nel mutato ambiente, potrà dare vita a ad un nuovo condotto, che intraprenderà la propria strada fino alla successiva discontinuità. E così via.

Per Braccini, le considerazioni alla base della teoria del condotto permetterebbero di non escludere come scarsamente plausibile la possibilità che determinate narrazioni si siano tramandate, non senza variazioni, dall'antichità fino alle soglie della contemporaneità⁴⁵. E non c'è solo questo: secondo lo studioso, il fatto stesso che (tranne eccezioni macroscopiche come la storia di *Amore e Psiche* contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio⁴⁶) i riflessi di antiche fiabe di cui abbiamo notizia grazie alla letteratura greco-latina sono tutto sommato pochi, parziali ed ellittici (tanto che alcune volte non appaiono neppure come narrazioni⁴⁷) o magari sono riferiti ad opere dalla circolazione molto ristretta,

⁴² Bettini 2019, p. 45 afferma che il caso dei racconti spesso offre casi non di sopravvivenze, bensì di permanenze del mondo antico nel folklore, «nel senso che si è continuato nel tempo a raccontarli perché piacevano, perché funzionavano, perché erano particolarmente belli o più efficaci di altri per comunicare determinati contenuti culturali».

⁴³ Braccini rimanda a Vaz Da Silva 2008 e a Ziolkowski 2007, pp. 19-22, quest'ultimo rimanstomi inaccessibile.

⁴⁴ Cfr. Dégh 1997.

⁴⁵ Cfr. Braccini 2013, pp. 149-152. Anche altri studiosi si sono espressi in favore della longevità di alcune tradizioni fiabesche: cfr. anche la breve ma densa discussione datane da Hansen 2002, p. 26 nota 11.

⁴⁶ Cfr. Braccini 2018, pp. 127-149; cfr. *infra*, cap. 3.

⁴⁷ Cfr. Hansen 2002, p. 23: «Stories in ancient literature are not always readily identifiable as stories, let alone as traditional stories or international stories, since the texts are found in works intended for a variety of purposes, none of

depone in favore della continuità di tradizione di alcune fiabe dall'antichità fino al folklore attuale, perché sembra improbabile che tali residui (in certi casi poco più che allusioni) siano stati sufficienti a dare (o ridare) vita a nuovi racconti⁴⁸. In base quest'ultima considerazione, Braccini esclude anche che le consonanze tra i riflessi di antiche fiabe e la tradizione favolistica moderna possano essere classificati come *renaissances*.

Riportare in auge principi di analogia e idee come la continuità tra antichità e folklore potrebbe sembrare un'operazione che concede molto a vecchie impostazioni ottocentesche che cercavano, in modi ora più ora meno rigorosi, di collegare i testi dell'antichità con le tradizioni popolari che si andavano raccogliendo, alla ricerca di genuine o presunte sopravvivenze del mondo classico, con scopi non sempre immuni da forme di rivendicazione nazionale. Nulla di più lontano dalle ricerche di Braccini, che sottolinea l'ingenuità di un simile approccio e come sia fuorviante parlare di «eredità» rispetto al mondo antico⁴⁹. Una differenza principale sta nel fatto che «è soprattutto il materiale folklorico a risultare qualitativamente e quantitativamente superiore rispetto al passato. La disponibilità di nuovi cataloghi e raccolte, nonché lo sviluppo di nuove consapevolezze, permettono notevolmente di affinare l'indagine in questo campo» (Braccini 2018, p. 197). Il tempo in cui il confronto tra Antichità e folklore si basava solo sulla raccolta dei Grimm e poche altre, o su analogie singole ed episodiche, è ormai tramontato. Richiamando ad un atteggiamento più responsabile che in passato, Braccini ribadisce il valore in sé dello studio del folklore come fenomeno culturale, sottolineando inoltre la necessità di contestualizzare i diversi ambiti di provenienza delle testimonianze al fine di non oscurare le differenze che separano i termini posti in comparazione:

Lo studio delle manifestazioni del folklore nella loro complessità ha un suo valore che prescinde dalla loro relazione con un passato più o meno remoto. Nel fare comparazione tra la “cultura di chi non ha cultura” antica e moderna, per tentare di completare e chiarire le testimonianze della prima, nel caso che siano frammentarie o carenti, o per ricostruire l'ambito nel quale erano trasmesse e risultavano significative, occorre dunque rispettare e contestualizzare entrambi i termini di riferimento. (...) E d'altro canto, infine, nella comparazione le differenze possono essere preziose tanto quanto le somiglianze o le invarianze, proprio perché ci consentono di mettere meglio a fuoco quei fenomeni di adattamento e radicamento in ambienti diversi (nel tempo e nello spazio) che caratterizzano le tradizioni viventi del folklore (Braccini 2021, pp. 26-27).

L'enfasi posta da Braccini sull'importanza di contestualizzare entrambi i termini di riferimento, quando si intenda fare comparazione tra folklore moderno e mondo antico, può sembrare scontata. Invece, essa costituisce un importante richiamo alla responsabilità rispetto ad una tradizione di studi

them having to do with the study of oral stories. In some cases the entire evidence for a story rests on a casual allusion or on a proverb, implying that the story was familiar despite the very slight trace it has left in surviving literature».

⁴⁸ Cfr. Braccini 2018, p. 152.

⁴⁹ Cfr. Braccini 2021, p. 26; Braccini 2018, p. 198. Vedi anche Bettini 2019, p. 54.

di folklore comparato che in molti casi è stata criticata proprio per aver enfatizzato le somiglianze senza precisare sufficientemente le differenze, o addirittura appiattendole. Il tema delle somiglianze e delle differenze che emerge in queste righe può essere ricondotto all'importante lezione dello strutturalismo, che indagava fenomeni culturali sulla base di scarti differenziali. In aggiunta a ciò, Braccini pone l'accento sul fatto che esplorare le differenze all'interno di fenomeni collegati tra loro in quanto simili costituisce la chiave per approfondire non solo i fenomeni stessi, ma anche i rispettivi contesti.

L'attenzione portata sui contesti apre a Braccini la strada per avanzare una risposta innovativa ad un problema già emerso negli studi che indagano i racconti popolari attestati nel mondo antico. Sicuramente non tutte le narrazioni popolari circolanti nel mondo antico sono state tramandate fino alla nostra epoca: anzi, è logico supporre che solo alcune di esse siano sopravvissute, mentre le altre sono semplicemente uscite dalla circolazione. Per questo motivo, analizzando le tracce delle fiabe antiche alla luce del folklore moderno, sembra quasi inevitabile che si finisca per rilevare ed enfatizzare specialmente gli analoghi antichi di *folktales* moderni, lasciando invece in ombra le narrazioni popolari antiche scomparse dal folklore a noi noto. Inserendo su questo punto la propria riflessione, Braccini avanza una proposta in grado di valorizzare il potenziale euristico racchiuso in tale apparente limite. A suo modo di vedere, il fatto che alcune narrazioni si conservino meglio di altre in un determinato distretto culturale dipende dalle loro maggiori possibilità di adeguarsi ad un nuovo ambiente. Non esitando a riallacciarsi al concetto darwiniano di selezione delle specie per individuare quali siano le qualità vincenti, lo studioso delinea due scenari possibili: o i racconti sopravvivono perché hanno in sé qualcosa di universalmente umano o largamente condiviso, oppure perché riescono a stabilire una corrispondenza speciale con la cultura di arrivo, per esempio trattando tematiche rilevanti per l'ambiente in cui si insediano, risultando perciò in qualche modo significativi per esso. Evolvendo in un determinato contesto, le narrazioni possono inoltre dare vita a un «ecotipo». Tale termine, desunto dalla botanica e introdotto in folkloristica dallo svedese Carl Wilhelm von Sydow (1878–1952), indica le forme comuni assunte in una data regione dalle varianti di un certo racconto o canto popolare, indotte dalle specificità della cultura locale (Sydow 1934, p. 349)⁵⁰. Valorizzando tale concetto⁵¹, Braccini suggerisce che gli ecotipi di una determinata regione possano

⁵⁰ «In the science of botany *ecotype* is a term used to denote a hereditary plant-variety adapted to a certain milieu (seashore, mountain-land, etc.) through natural selection amongst hereditarily dissimilar entities of the same species. When then in the field of traditions a widely spread tradition, such as a tale or a legend, forms special types through isolation inside and suitability for certain culture districts, the term *ecotype* can also be used in the science of ethnology and folklore. One can distinguish between eco types of a higher or a lower order: (national, provincial, parochial, etc.)». Il riferimento più citato, Sydow 1948, mi è rimasto inattuabile. Per un'estesa discussione del concetto di ecotipo, più volte riformulato dallo stesso Von Sydow, si rimanda ad Hasan-Rokem 2016.

⁵¹ Braccini 2015, p. 141 definisce gli ecotipi come «forme distintivamente locali di racconti ampiamente diffusi su base internazionale o addirittura mondiale».

fornire dati preziosi riguardo all'«enciclopedia culturale» di un determinato ambiente, ovvero su certi suoi tratti culturali⁵². Così, la compresenza di determinate narrazioni sia nella letteratura antica sia all'interno di determinati «distretti culturali» di epoche successive potrebbe essere messa a frutto anche per indagare e porre in risalto certi peculiari caratteri delle culture implicate nella comparazione. Per meglio illustrare questa intuizione di Braccini, si cita l'intero passaggio:

Non tutte le narrazioni popolari che circolavano già presso Greci e Romani hanno attraversato il Medioevo per giungere fin nella nostra epoca; si può, anzi, supporre che molte siano perite senza lasciare traccia. Altre, invece, si sono salvate. Come in una sorta di darwiniana selezione delle specie, vi sono alcuni *folktales* che hanno maggiori possibilità di adeguarsi a cambiamenti di mentalità, lingua, religione, insomma di manifestarsi con successo in nuovi “distretti culturali”, attraversando con successo il tempo e lo spazio. Si tratta dei racconti che rimangono per qualche motivo significativi, perché ad esempio fanno riferimento a tratti universali o almeno largamente diffusi dell'esperienza umana, oppure perché toccano tematiche di particolare rilevanza nell'ambiente che le riceve; in ogni caso sono narrazioni che possono essere facilmente adattate alla cultura di arrivo, evolvendosi in quelli che vengono chiamati “ecotipi”, ovvero caratterizzazioni locali di un dato *folktale* (...). Per acclimatarsi in un luogo le storie, come semi portati dal vento, devono insomma essere compatibili con l'*humus* che le circonda. (...). Un ecotipo può così fornire dati preziosi sull'enciclopedia culturale dell'ambiente in cui ha preso piede (Braccini 2018, pp. 17-18).

La proposta di indagare i riflessi di antiche fiabe riconoscibili nella letteratura classica in rapporto ad ecotipi di fiabe moderne, nell'ottica di evidenziare elementi rilevanti dell'enciclopedia culturale dei diversi sistemi culturali coinvolti, appare molto interessante e si presta ad essere discussa a vari livelli. Pur non rimuovendo il *bias* tra la ricerca degli «ancient folktales» e degli «ancient analogues of modern stories» (Hansen 2002, p. 9), essa sembra in grado di trasformare un apparente ostacolo nella base su cui impostare nuove prospettive di comparazione tra antichità e contemporaneità.

Nel passaggio citato, Braccini non fissa dei criteri per delimitare l'estensione dell'ambito di applicazione degli ecotipi (né d'altronde lo fa von Sydow: cfr. Hasan-Rokem 2016, p. 112), anche se evidentemente si tratta di un parametro chiave. Rischia infatti di rimanere troppo generico un confronto tra tradizioni popolari ricostruibili dai testi antichi e l'interesse del folklore europeo moderno e contemporaneo: se una certa tradizione apparisse effettivamente ancora circolante, le ragioni della sua significatività potrebbero dipendere da assetti mentali assai profondi e radicati, forse poco adatti ad informarci sulle specificità culturali dei singoli ambienti in cui viene tramandata. Scrive Braccini: «Risulta chiaro che quella su base europea non è una calibratura ottimale per vagliare analogie tipologiche tra *folktales* del mondo antico e dell'epoca moderna» (Braccini 2015, p. 142), ma conviene ridurre il campo.

⁵² Cfr. Dundes 1986, pp. 138-139: «If the comparative method were used to identify oicotypes (...), the resultant oicotypes might provide important clues to key characteristics of the culture in question».

Per giungere a considerazioni più pregnanti, Braccini propone di concentrare le analisi su aree più circoscritte, a partire dai distretti geografici del mondo antico «nei quali sembri plausibile la presenza diacronica di motivi e stilemi che riverberino assetti mentali anche molto remoti» (Braccini 2015, p. 142):

Per individuare la presenza e la significanza in contesti più recenti di snodi e motivi che hanno paralleli nell'antichità, è necessario spingersi nel dettaglio delle varie storie, arrivando a esaminare gli ecotipi, ovvero le forme distintivamente locali di racconti ampiamente diffusi su base internazionale o addirittura mondiale. Vagliare tutti gli ecotipi di tutte le storie, tuttavia, sarebbe un'impresa titanica, sia dal punto di vista del tempo (ci sono decine e decine di ampi cataloghi di *fairy tales* su base locale), sia da quello delle competenze, soprattutto linguistiche, che sarebbero necessarie. Occorre dunque necessariamente procedere per saggi e campioni, sui quali sia possibile lavorare in profondità. Emerge tuttavia una questione di non poco conto: i "siti" nei quali effettuare questi "carotaggi" devono essere scelti casualmente, o è possibile fare una selezione mirata delle aree da vagliare? (...) Per quanto possa apparire lapalissiano, l'individuazione dei distretti culturali moderni nei quali cercare di "campionare" i raffronti tipologici potrebbe far riferimento innanzitutto proprio ai distretti geografici del mondo antico (Braccini 2015, pp. 141-142)⁵³.

La scelta del terreno a partire dal quale tracciare un confronto per ecotipi con la tradizione antica viene dunque a ricadere in primo luogo, per ovvie ragioni di contiguità geografica, sull'ambito mediterraneo e vicino-orientale. Continua Braccini:

Dovendo circoscrivere ancora di più i termini di confronto per un primo sondaggio, emergono come naturali terreni sui quali condurre l'indagine l'ambito italiano e l'intero areale linguistico greco. Già da un primo colpo d'occhio, infatti, emerge come nella fiabistica di queste due aree emergano elementi dal sapore arcaico, come ad esempio la presenza dell'orco in varie tradizioni italiane o di lamie, gorgoni e nereidi in Grecia, che sembrano puntare decisamente verso forme di contatto con l'immaginario antico» (Braccini 2015, p. 143-144).

A prescindere da quale sia l'area indagata, Braccini per primo riconosce che «è impossibile ignorare il passaggio di due millenni e gli innumerevoli cambiamenti linguistici, etnici e religiosi che sono sopravvenuti nel frattempo» (Braccini 2015, p. 143). Eppure, non solo le tradizioni orali e in particolare le fiabe possono resistere molto bene al trascorrere del tempo⁵⁴, ma, secondo Von Sydow, nei casi di invasioni straniere sarebbe possibile individuare numerosi casi in cui le tradizioni della popolazione indigena finiscono per prevalere su quelle dei conquistatori (Von Sydow 1934, p. 355). Anche se tali assunti teorici hanno bisogno di essere confermati dai casi concreti, tutte queste considerazioni avvalorano in vari modi le ipotesi di continuità, nonché le opportunità aperte da tale impostazione nella ricerca di consonanze tra il mondo antico e il folklore moderno.

Nominando personaggi soprannaturali come l'orco e la lamia, Braccini si rifà a due temi cui ha dedicato particolare attenzione, pur ricordando che anche per altri ambiti del folklore è possibile

⁵³ Cfr. Braccini 2018, p. 153.

⁵⁴ Vedi *supra*, Linda Dégh e la teoria del condotto (Dégh 1997).

mettere a frutto le conoscenze sulle tradizioni popolari moderne per indagare l'antico: il riferimento è alle ricerche di Emanuele Lelli sui *folk beliefs* diffusi in Italia Meridionale, attraverso i quali Lelli riesce talvolta ad illuminare possibili significati e implicazioni di passi filologicamente critici della letteratura classica⁵⁵. Ma, restando nel genere della fiaba, quando Braccini evidenzia l'ambito mediterraneo e vicino-orientale, tra cui *in primis* l'area italiana e greca, come primo terreno di ricerca per l'individuazione di ecotipi che possano essere messi in relazione con i «frantumi di antiche fiabe», non bisogna dimenticare che è su tale piano che lo studioso propone di indagare le forme di contatto tra l'immaginario antico e il folklore più recente. Per questo egli porta l'attenzione in modo particolare ad aree, già teatro di presenze o contatti con la civiltà greca e romana, per le quali inoltre esistono dei repertori di materiali folklorici aggiornati: per cominciare, Spagna, Francia, Turchia e mondo arabo⁵⁶. Al di fuori dell'ambito strettamente mediterraneo, viene anche indicata la possibilità di effettuare raffronti con l'ambito greco grazie ai cataloghi di aree come la Bulgaria, la Persia e l'Armenia.

Tra gli ambiti di confronto non strettamente mediterranei spicca l'assenza della Romania. Sebbene possa bene integrarsi nell'elenco, non fosse che in quanto provincia marginale dell'Impero Romano, nonché come zona che ha mantenuto una lingua latina pur situandosi al di fuori del *continuum* romanzo, essa non viene considerata da Braccini, probabilmente perché, nonostante la notoria ricchezza e arcaicità del suo patrimonio folklorico, mancano degli indici e dei repertori aggiornati relativi al genere della fiaba, in grado di rendere tale patrimonio più accessibile, specie a chi non comprende la lingua romena. Riferendosi alle tradizioni fiabistiche italiane e greche, Braccini conclude infatti che «non sembra inutile (...) effettuare un sondaggio tipologico sugli scampoli di *fairy tales* antichi di cui abbiamo notizia: sia che ci siano stati casi di trasmissione diretta, sia che si debba invece pensare a fenomeni di poligenesi all'interno di distretti culturali diacronicamente affini, in ogni caso la selezione dei distretti di cui vagliare gli ecotipi sembra promettente» (Braccini 2015, p. 144) per tali aree. La stessa considerazione vale per lo straordinario repertorio fiabesco romeno. Anche solo sapere se determinate trame di racconti sono o non sono diffuse in una certa area può costituire un'informazione decisiva, nell'ottica di valutare «l'influsso che le letterature classiche hanno avuto, in maggiore o minore misura, nell'evoluzione delle culture europee, con ricadute anche sull'oralità» (Braccini 2015, p. 142).

Volendo cogliere questa sfida, e almeno iniziare a vagliare gli ecotipi fiabeschi dell'areale linguistico-culturale romeno, per individuare «snodi e motivi» che possono trovare dei paralleli nei riflessi di antiche fiabe riconoscibili nella letteratura greco-latina, anche nell'ottica di mettere in evidenza alcuni

⁵⁵ Lelli 2014.

⁵⁶ Citati in Braccini 2018, p. 206 nota 2.

tratti culturali di entrambi i sistemi, sono dunque necessari alcuni passaggi. Un punto di partenza è suggerito dal raffronto di ambito tipologico, il criterio ispiratore dei repertori di materiali folklorici cui Braccini si riferisce come a strumenti utili per inquadrare gli scampoli di *fabulae* e *mythoi* che ci arrivano dall'antichità. I riferimenti per un confronto tipologico e motivico, però, non si limitano soltanto al catalogo mondiale dei *folktales* internazionali di Aarne e Thompson, aggiornato da Uther nel 2004, insieme ai suoi corrispettivi locali, da utilizzare in combinazione con l'indice dei motivi narrativi elaborato da Stith Thompson (1955-1958); oggi, infatti, è possibile disporre anche di studi specifici che, soprattutto negli anni Duemila, hanno tentato di indagare sistematicamente la preesistenza di tipi e motivi folklorici nelle letterature classiche, greca e latina⁵⁷. Si sta parlando soprattutto, ma non solo, dei lavori di William Hansen e di Graham Anderson, ai quali andranno dedicate delle trattazioni specifiche. Questo tipo di indagine, che si basa sulla ricerca degli antecedenti di elementi folklorici odierni nella letteratura antica, secondo Braccini «è ben lungi dall'essere conclusa, ma d'altro canto con essa non si esauriscono i possibili approcci in grado di coniugare la scienza del folklore con quella dell'antichità» (Braccini 2015, pp. 137-138). Anzi, insiste Braccini, «limitarsi a rintracciare i punti di contatto tra *folktales* e mito tende a lasciare in qualche modo insoddisfatti. Lo scambio tra noi e gli antichi, al pari dello scambio delle armi tra Glauco e Diomede, si svolge su due piani differenti, fiabe da una parte e miti letterariamente molto elaborati dall'altra.» (Braccini 2015, p. 138). Ciononostante, i lavori di Hansen e di Anderson, presi insieme, offrono una mappatura già piuttosto estesa e significativa di tipi e dei motivi, diffusi nel folklore internazionale, che si prestano ad essere messi in relazione con il mondo antico. Un saggio di ricerca che voglia mettere in collegamento il patrimonio folklorico di un distretto culturale definito con la letteratura greco-latina non può, dunque, prescindere da tali preziose mappature, almeno come punti di partenza per indagini ulteriori. Ma, per utilizzare al meglio tali repertori, è necessario prendere maggiore confidenza con gli strumenti essenziali dello studio della fiaba su cui si basano.

⁵⁷ Cfr. Gatto 2006, p. 57: «Quello che allo stato attuale si può dire è che alcuni tipi di fiaba sono già documentati in tempi piuttosto remoti».

2.2 Il sistema di classificazione Aarne-Thompson-Uther.

Metodi e strumenti tuttora irrinunciabili per la ricerca concernente il folklore sono quelli elaborati nell'ambito della scuola finno-americana a partire dall'inizio del Novecento, cui si devono conquiste fondamentali quali, soprattutto, i concetti di «tipo» e di «motivo» narrativo, nonché la creazione dei corrispondenti cataloghi dei tipi e dei motivi.

Il «tipo» è stato definito da Stith Thompson come «una fiaba tradizionale con un'esistenza indipendente», mentre il «motivo» come «il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione»⁵⁸. Entrambi i concetti hanno dato luogo ad intense discussioni, ma, in ragione del loro vasto impiego, per il momento si possono prendere in considerazione secondo tali formulazioni⁵⁹. È inoltre vero che i confini tra tipo e motivo non sono sempre netti, perché il tipo «può consistere di un motivo solo o anche di più motivi», mentre il motivo «può avere un'esistenza indipendente e assumere valore di vero e proprio tipo di racconto»⁶⁰. Almeno a livello intuitivo, tuttavia, si può affermare che i tipi raggruppano racconti interi con trame riconoscibili, mentre i motivi corrispondono a singoli episodi, situazioni, personaggi o oggetti la cui concatenazione dà luogo ad una trama, e che i motivi possono comparire in racconti ascrivibili a «tipi» diversi. Un'importante precisazione è che, secondo Thompson, «un indice dei tipi esige che tutte le versioni di un dato tipo abbiano una relazione genetica; un indice dei motivi non richiede invece tale condizione»⁶¹. Questo punto va chiarito: con esemplare concisione, Christine Goldberg spiega che «uno dei principi in base ai quali i folkloristi distinguono i tipi dai motivi consiste nel fatto che i tipi sono (o si ritiene siano stati) creati una sola volta, per essere poi replicati. I motivi narrativi, invece, sono talmente semplici che possono essere stati creati più volte»⁶². Quindi, tutte le varianti di un tipo sono legate, per definizione, da legami genealogici, mentre i motivi non lo sono.

⁵⁸ Cf. Thompson 2016, p. 449-450.

⁵⁹ Sul concetto di tipo, vedi almeno Dundes 1962; Hafstein 2003, p. 403. Secondo Dundes, la miglior descrizione del tipo narrativo è quella data dal folklorista ungherese Hans Honti: «The Hungarian folklorist Hans Honti has given probably the best description of the tale type as a unit. He observes that there are three possible ways of looking at the tale type as a unit. First, the tale type is a binding together of a number of motifs; second, the tale type stands as an individual entity in contrast with other tale types; and third, the tale type is, so to speak, a substance which is manifested in multiple appearances called variants. Honti then points out that in purely morphological terms, a tale type is only a formal unit when contrasted with other tale types» (Dundes 1962, p. 97) Il riferimento è a Honti 1939, che mi è rimasto inaccessibile.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*. L'idea che tutte le versioni di un dato tipo abbiano una relazione genetica dipende dall'orientamento più monogenetico della scuola nordica, stante la premessa che il materiale narrativo di una stessa origine può emergere in tempi diversi in contesti diversi. Cfr. Guðmundsdóttir 2021, p. 502: «Many folklorists have approached their material from the basic premise that storytelling material of the same origin can emerge at different times in divergent contexts, always taking on adaptive roles, while remaining closely connected to the prevailing values of a given society».

⁶² Goldberg 2002: «One of the principles according to which folklorists distinguish tale types from motifs is that tale types are (believed to have been) created once and after that only replicated, while motifs are so simple that they may have been created many times».

L'obiettivo del metodo «storico-geografico» consiste dunque nel rintracciare l'origine, l'evoluzione e la disseminazione geografica dei singoli racconti (nel presentare «a complete life history of a particular tale»⁶³, secondo la definizione di Thompson), per ciascuno dei quali la scuola nordica ha promosso la pubblicazione di monografie specifiche, le quali, raggruppando e analizzano il maggior numero possibile di versioni note di un dato testo, cercano di ricostruirne l'ipotetica forma originaria.

Alcune opere particolarmente rilevanti hanno segnato le tappe fondamentali della storia delle classificazioni folkloriche attribuite alla scuola nordica. Per quanto riguarda il sistema di catalogazione del repertorio della fiaba internazionale da un punto di vista tipologico, il primo prototipo è il *Verzeichnis der Märchentypen [Indice dei tipi delle fiabe]* del finlandese Antti Aarne del 1910, che annoverava circa 550 tipi e di cui nel 1928 l'americano Stith Thompson elaborò un'edizione riveduta ed ampliata, in lingua inglese. L'idea alla base di un indice dei tipi consiste nel raggruppare sotto un'unica voce, ordinate per paese, le indicazioni bibliografiche che permettono di localizzare dei racconti che corrispondono al medesimo tipo narrativo internazionale, fornendo così uno strumento essenziale per avvicinare testi dispersi in collezioni diverse, distanti per lingua, provenienza geografica e altre caratteristiche, ma accomunati dal fatto di condividere determinate caratteristiche tipologiche – grossomodo, la stessa trama. I tipi possono presentare anche dei sottotipi, che vengono differenziati apponendo una lettera dopo il numero che li identifica: perciò il tipo 425 *The Search for the Lost Husband* si riferisce a un ampio gruppo di racconti correlati: 425A aggiunge degli episodi introduttivi ad una sezione principale comune, 425B ha degli episodi introduttivi di natura diversa, e così via.

L'edizione del 1961 dell'indice di Aarne e Thompson, sempre a cura di Thompson, ampliata e rinnovata, è rimasta per più di quarant'anni un punto di riferimento per tutti gli studi di folklore o che a vario titolo coinvolgono tale disciplina. Indicata con la sigla AT, o AaTh, essa comprendeva in totale circa tremila tipi e sottotipi. Essa, inoltre, presentava diverse innovazioni rispetto alle edizioni precedenti. Per ciascuna entrata, oltre ad un breve riassunto della trama del tipo stesso volto a facilitare la consultazione anche da parte dei non specialisti, sono riportati anche i rimandi ai principali studi pubblicati al riguardo – se presenti – nonché i riferimenti ai motivi narrativi che compaiono al suo interno. L'indicazione dei motivi più caratteristici di ciascun tipo è un'informazione particolarmente utile, divenuta possibile perché lo stesso Stith Thompson, curatore dell'indice dei tipi della fiaba, compilò in due edizioni successive (la prima del 1932-1936, la seconda del 1955-1958) il monumentale *Motif-Index of Folk Literature*, un ambizioso catalogo in sei volumi che raggruppa e ordina secondo criteri logici migliaia di motivi narrativi riscontrati nei *folktales*, nelle ballate popolari,

⁶³ Thompson 1946, p. 430.

nei miti, nelle favole, nei romanzi medievali, negli *exempla*, nei *fabliaux*, nelle facezie e nelle leggende locali. Un'altra innovazione è stata quella di introdurre degli asterischi per tipi piuttosto rari o attestati solo in una determinata area, considerati provvisoriamente come internazionali.

Presi insieme, dunque, l'indice dei tipi delle fiabe di Antti Aarne e Stith Thompson del 1961 (AT) e il *Motif-Index* di Thompson del 1955-1958 (MI) hanno costituito per decenni il riferimento principale non solo per gli studi sul folklore interazionale, ma anche per gli studi che, a qualsiasi titolo, coinvolgessero l'ambito delle tradizioni popolari, trovando applicazione in filologia, in letteratura e in molti altri settori, non ultimi gli studi classici, che a vario titolo si interfacciano con il folklore.

Mentre il *Motif-Index* del 1955-1958 rimane un'opera di riferimento, l'indice dei tipi di Aarne e Thompson (AT) è invece stato oggetto di un'importante revisione ed ampliamento da parte di Hans-Jörg Uther nel 2004. In seguito all'aggiornamento effettuato da Uther, la recente classificazione tipologica dei *folktales* con attestazione internazionale viene indicata con la sigla ATU, aggiungendo l'iniziale dello studioso tedesco a quelle di Aarne e Thompson. La tabella che segue riassume le quattro edizioni dell'indice dei tipi fiabeschi internazionali e le due edizioni dell'indice dei motivi, contrassegnando con le sigle corrispondenti le opere che saranno oggetto di riferimento nel presente lavoro.

Tabella: Indici tipologici del repertorio fiabesco internazionale.

	Aarne 1910	Antti Aarne, <i>Verzeichnis der Märchentypen</i> , Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1910.
	Thompson 1928	Stith Thompson, <i>The types of the folktale. A classification and bibliography: Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications No. 3), translated and enlarged</i> , Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1928.
	Thompson 1932-1936	Stith Thompson, <i>Motif-index of folk-literature, a classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends</i> , Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki 1932-1936.
MI	Thompson 1955-1958	Stith Thompson, <i>Motif-Index of Folk Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballades, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends, revised and enlarged edition by S. Thompson</i> , 6 voll., Indiana University Press, Bloomington 1955-1958
AT	Aarne-Thompson 1961	Stith Thompson, <i>The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications No. 3) Translated and Enlarged by Stith Thompson</i> , Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1961.
ATU	Aarne-Thompson-Uther 2004	Hans-Jörg Uther, <i>The types of international folktales: a classification and bibliography: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson</i> , 3 voll., Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 2004.

Ciascuna edizione dell'indice dei tipi si caratterizza rispetto alle precedenti per un ampliamento dell'area il cui repertorio fiabesco è considerato. Mentre Aarne 1910 si limitava alle fiabe di area

finlandese, danese e a quelle dei fratelli Grimm, la riedizione di Thompson del 1928 incluse il repertorio di altri paesi nordeuropei grazie al fatto che alcuni studiosi, seguendo l'esempio di Aarne, avevano approntato gli indici dei tipi fiabeschi diffusi in altre aree geografico-culturali come Estonia, Norvegia, Lapponia, Fiandre, Boemia e Livonia (Thompson 2016, p. 454), che confluirono nella nuova edizione del catalogo. Nel 1961, il censimento fu allargato a diversi paesi dell'Europa orientale e meridionale, espandendosi anche ad alcune regioni extraeuropee, tra cui l'India, un'area particolarmente rilevante per gli studi sulla narrativa di tradizione orale. L'ultima edizione, del 2004, accentua la dimensione mondiale del catalogo, ponendo maggiore attenzione al patrimonio della narrativa tradizionale di Asia, Africa, Americhe e Oceania. Ai fini della presente indagine, i riferimenti verranno effettuati, ove possibile, all'edizione ATU del 2004; laddove indispensabile, si ricorrerà all'edizione del 1961, indicata con la sigla AT.

2.2.1 Tipi e motivi come unità di comparazione.

Sebbene gli indici dei tipi e dei motivi siano stati concepiti innanzitutto come ausili bibliografici, gli stessi concetti di tipo e motivo così come formulati da Thompson sono stati di fatto utilizzati dai folkloristi alla stregua di categorie universali per studi comparativi. Riguardo a tale utilizzo non sono mancate critiche, come ad esempio quelle avanzate dal folklorista statunitense Alan Dundes (1934-2005).

Notando che tipi e motivi sono unità classificatorie di tipo *etic*, con riferimento alla già vista distinzione di Pike⁶⁴, Dundes ha proposto l'utilizzo di nuove unità di comparazione, e ispirate alla linguistica comparativa e basate sugli studi di Propp sulla morfologia della fiaba: il *motifeme* e l'*allomotif*. Tali concetti, sviluppati secondo criteri compatibili con un approccio di tipo *emic* e incentrati sulle strutture dei racconti, sarebbero quindi più adatti ad analisi monocontestuali e culturalmente situate. Il *motifeme*, termine desunto direttamente da Pike (1954, p. 75), assume per Dundes un significato strutturale e funzionale (sostanzialmente coincidente con la funzione in senso proppiano); l'*allomotif*, invece, indica il motivo (nel senso di materiale narrativo) che concretamente realizza un certo *motifeme*. Dundes precisa, infatti, che il termine «motif», motivo, continua ad essere usato nel suo senso *etic*. Anche se tale distinzione può risultare produttiva, negli studi recenti, come

⁶⁴ Cfr. Dundes 1962, p. 96: «the motif and tale type are nonstructural, or to use Pike's apt term, etic units».

conferma Aðalheiður Guðmundsdóttir, il termine *motif* non viene sempre utilizzato nel senso più ristretto, quello precisato da Dundes, bensì a seconda dei singoli casi e dei propositi⁶⁵.

Anche la nozione di tipo non è rimasta immune da critiche. La nozione di ecotipo introdotta da von Sydow, per esempio, si è rivelata particolarmente produttiva per approfondire i legami tra la tradizione orale e il suo ambiente. L'idea che esistano varianti locali di certi racconti, infatti, apre le porte allo studio del significato dei racconti stessi all'interno di una determinata cultura, nonché all'indagine di come questi vengono adattati alle sue esigenze ideologiche⁶⁶.

Per il problema che ci riguarda, un altro risvolto importante dell'approccio tipologico di Thompson, secondo il quale «un indice dei tipi esige che tutte le versioni di un dato tipo abbiano una relazione genetica» (Thompson 2016, p. 450), è inoltre messo in luce da Braccini. Interessato ad «individuare i contesti fiabeschi nei quali sembrano meglio inquadrarsi gli scampoli di *fabulae/mythoi* che ci arrivano dall'antichità» (Braccini 2015, p. 140), Braccini evidenzia che il confronto tipologico può applicarsi in modo efficace sia di fronte a casi di continuità di tradizione, sia a quelli in cui le convergenze siano frutto di casi di poligenesi:

Il raffronto tipologico, tra l'altro, risulta ugualmente produttivo sia che ci si trovi di fronte ad effettive forme di continuità (anche mediata da riprese letterarie) tra i *folktales* antichi e quelli moderni, sia che invece tra *mythoi* e fiabe sorti separatamente e poligeneticamente si siano prodotte "semplici" convergenze evolutive, variamente motivabili soprattutto su base psicologica. (...) Quello che conta in questo caso, tuttavia, è che indipendentemente dalla loro origine tali parallelismi esistono e risultano produttivi anche nei confronti dell'antichità (Braccini 2015, p. 141).

Sulla base di queste considerazioni, incorre l'obbligo di precisare che il sistema di classificazione per tipi e motivi della scuola folkloristica nordica non fornisce una base metodologica certa in base alla quale postulare filiere genealogiche e, dunque, per compiere analisi comparative tra culture diverse⁶⁷. Con tale precisazione si intende segnalare che nelle pagine seguenti, in cui si ricercheranno tipi e motivi folklorici internazionali che sono stati indagati anche rispetto al mondo antico, da accostare poi con tipi e motivi folklorici attestati in area romena, verranno collegati tra di loro testi e anche studi senza che tutti tali collegamenti abbiano di per sé un valore comparativo, né tantomeno genetico.

⁶⁵ Cfr. Guðmundsdóttir 2021, p. 503: «In recent studies, scholars do not necessarily use the word motif in a narrow meaning, but tend to adapt it to their own purposes».

⁶⁶ Cfr. Dundes 1986, p. 138. Dundes evidenzia anche la distinzione tra ecotipo e sottotipo: «A subtype is not the same as the concept of oikotype. A subtype refers simply to a cluster of traits that may be found in a number of different cultures. It may be difficult to correlate a subtype with one specific culture».

⁶⁷ Cfr. Guðmundsdóttir 2021, p. 503: «The type system of classic folkloristic research do not seem to provide a relevant methodological background for separate story-worlds or culture-specific narrative units».

2.2.2 Tipi e motivi folklorici internazionali studiati in rapporto al mondo classico.

Le seguenti pagine prendono come riferimento il sistema classificatorio della scuola nordica e si propongono di fornire un regesto dei principali tipi e motivi citati dagli studi che hanno cercato di indagare in modo sistematico la presenza della fiaba nel mondo classico greco-latino, seguendo tale metodo e applicandolo alle testimonianze letterarie che da tale mondo ci sono giunte.

Non risultando sufficienti a questo scopo le brevi didascalie che corredano i tipi dell'indice di Uther (2004), verranno riassunti in tabelle i tipi e i motivi che hanno trovato menzione o trattazioni più estesa negli studi di Stith Thompson (2016), William Hansen (2000), Graham Anderson (2000) e Tommaso Braccini (2018). Poiché gli approcci seguiti da tali studiosi non sono identici tra loro ma si differenziano per certi aspetti l'uno dall'altro, ciascuna tabella verrà commentata con delle considerazioni generali sulla natura dei dati e su come sono stati ottenuti. Non sarà possibile in questa fase discutere i singoli dati, tipi o motivi che siano, perché esaminarli tutti sarebbe un lavoro troppo lungo per questa sede. L'intento di tale operazione consiste nel fornire una mappatura il più possibile inclusiva dei luoghi delle letterature classiche che sono stati studiati in un'ottica folklorica, per tipi e motivi.

2.2.3 Da Stith Thompson, *The Folktale*, 1946.

Prendendo le mosse dall'avvento della scuola folkloristica nordica in poi, l'opera monografica di Stith Thompson, *The Folktale*, del 1946, contiene un capitolo consacrato alla fiaba popolare nella letteratura antica. Dopo i paragrafi sulla letteratura egiziana antica e assiro-babilonese, si trovano quelli dedicati alla letteratura greca antica e latina (Thompson 2016, pp. 303-307).

L'aspetto che colpisce di più delle pagine dedicate alla letteratura greca antica è che Thompson predilige un approccio basato sull'identificazione di motivi narrativi, identificandone circa quaranta, rispetto alla ricerca dei tipi narrativi (circa una dozzina). Ciò sorprende per almeno due ragioni. Primo, perché l'operazione preliminare che in genere si svolge quando si vogliono mappare le testimonianze folkloriche di un determinato distretto culturale consiste nell'identificare i tipi che vi sono attestati, e soltanto dopo i motivi. Dunque, ci si sarebbe aspettati che Thompson presentasse prima i tipi narrativi per i quali si danno attestazioni nella letteratura antica, e poi i motivi. Ma così non avviene. La seconda ragione per cui tale scelta stupisce è che gli studi successivi che hanno cercato di sistematizzare la presenza di tipi e motivi fiabeschi nel mondo greco e romano si sono focalizzati

soprattutto sui tipi: i riferimenti principali sono Anderson (2000) e Hansen (2002), che hanno entrambi privilegiato l'approccio tipologico, ricercando testimonianze riconducibili ai tipi fiabeschi odierni nella letteratura greco-latina, talvolta lasciando in secondo piano l'identificazione dei motivi. Sulle ragioni di tale scelta, che Thompson non specifica, viene spontaneo interrogarsi. Essa riflette, forse, oltre alle inclinazioni dello studioso per la ricerca sui motivi narrativi, un atteggiamento più cauto, consapevole dei rischi che vengono dall'applicare l'approccio tipologico all'antichità. Quali che siano le ragioni di tale scelta, si nota anche che la maggior parte delle testimonianze considerate provengono dalla letteratura greca; quanto al mondo latino, la discussione è quasi completamente monopolizzata dal caso della storia di Amore e Psiche (Thompson 2016, p. 307).

I tipi narrativi menzionati da Thompson (2016) in rapporto al mondo antico sono riportati nella seguente tabella. L'ordine segue, salvo poche alterazioni, la trattazione che ne è data nel testo.

Tabella: Tipi narrativi citati da Thompson (2016):

	Tipo	Note	Pagina
1	425 <i>Cupid and Psyche</i>	Apuleio	pp. 114-118 e altre
2	931 <i>Oedipus</i>	Sofocle	p. 195
3	950 <i>Rhapsinitus</i>	Erodoto	p. 195
4	123 <i>The Wolf and the Kids</i>	Esopo	p. 195
5	1137 <i>The Ogre Blinded - Polyphemus</i>	Omero	p. 199; 221.
6	650 <i>Strong John</i>	Possibili collegamenti con Ercole e Teseo	p. 304
7	300 <i>The Dragon Slayer</i>	Possibili collegamenti con Perseo	p. 199
8	303 <i>The Two Brothers</i>	Possibili collegamenti con Perseo	p. 304
9	450 <i>Little Brother and Little Sister</i>	Frisso ed Elle (Leggenda degli Argonauti)	p. 305
10-11	513 <i>The Extraordinary Companions</i> 513A <i>Six Go through the Whole World.</i>	Argonauti come "Compagni straordinari"	p. 305
12	313 <i>The Magic Flight</i>	Medea favorisce la fuga di Giasone	p. 305

Raggruppando invece in una tabella i motivi narrativi identificati da Thompson nella letteratura greca e da lui presentati in maniera discorsiva, si ottiene il seguente risultato.

Motivi narrativi citati da Thompson (2016):

Tabella: Motivi narrativi citati da Thompson (2016):

	Motivo	Note	Pagina
1	K602. "Noman"	Polifemo	p. 221
2	K603. <i>Escape under ram's belly</i>	Polifemo	p. 221
3	K1011. <i>Eye-remedy.</i>	Polifemo	p. 221
4	B52. <i>Harpy</i>	Arpie	p. 304

5	B53. <i>Siren</i>	Sirene	p. 304
6	G263.1. <i>Witch transforms person to animal</i>	Circe	p. 304
7	F81. <i>Descent to lower world of dead (Hell, Hades)</i>	Discesa all'Ade	p. 304
8	G311. <i>Old man of the sea</i>	Proteo	p. 304
9	D1365.1.1. <i>Lotus causes forgetfulness.</i>	Fiore di loto fa dimenticare il ritorno	p. 304
10	B211.1.3. <i>Speaking horse</i>	Cavalli parlanti di Achille	p. 304
11	F535.5.1. <i>War of pygmies and cranes</i>	Guerra tra i pigmei e le gru	p. 304
12	K2111. <i>Potiphar's wife</i>	(Bellerofonte)	p. 304
13	K978. <i>Uriah letter</i>	(Bellerofonte)	p. 304
14	T68. <i>Princess offered as prize</i>	(Bellerofonte)	p. 304
15	G530.2. <i>Help from ogre's daughter (or son)</i>	Teseo aiutato da Arianna	p. 304
16	Z140.1. <i>Color of flag (sails) on ship as message of good or bad news</i>	Teseo, le vele nere e bianche	p. 304
17	T510. <i>Miraculous conception.</i>	Concepimento miracoloso di Perseo	p. 305
18	S301. <i>Children abandoned (exposed)</i>	Perseo abbandonato insieme alla madre	p. 305
19	K333.2. <i>Theft from three old women who have but a single eye among them</i>	Perseo ruba l'unico occhio delle Forcidi	p. 305
20	D581. <i>Petrification by glance</i>	Medusa pietrifica con lo sguardo	p. 305
21	K1811. <i>Gods (saints) in disguise visit mortals</i>	Era travestita da mendicante si fa aiutare da Giasone ad attraversare un guado (vedi anche Q25. <i>Reward for carrying Christ across a stream</i> , San Cristoforo)	p. 305
22	D672.1. <i>Magic objects as decoy for pursuer.</i>	Fuga con ostacoli	p. 305
23	D2003. <i>Forgotten fiancée</i>	Giasone abbandona Medea per un'altra donna	p. 305
24	H331.5.2. <i>Suitor contest: race with bride's father</i>	Enomao e Ippodamia	p. 305
25	H901.1. <i>Heads placed on stakes for failure in performance of task.</i>	Pali con infisse le teste mozzate dei concorrenti sconfitti alla gara di corsa (connesso al tipo 329 <i>Hiding from the Princess</i>)	p. 305
26	H331.5.1.1. <i>Apple thrown in race with bride.</i>	Atalanta	p. 305
27	K1611. <i>Substituted caps cause ogre to kill his own children</i>		p. 306
28	B165.1.1 <i>Animal languages learned by having ears licked by serpent</i>		p. 306
29	H36.1. <i>Slipper test.</i>		p. 306
30	J311.1. <i>Count only the waves before you</i>		p. 306
31-32	D1602.11. <i>Self-returning magic coin;</i> N211. <i>Lost object returns to its owner.</i> Cfr. 745 <i>Hatch-Penny</i> ;	Anello di Policrate (cfr. tipo 560 <i>The Magic Ring</i>)	p. 306; p. 290.
33	D1470.1.15. <i>Magic wishing-ring</i>	Anello di Policrate	p. 306
34	D1472.1.7. <i>Magic table supplies food and drink.</i>	Krates Theria fr. 16 K.-A.; Athenaios 6.267e παρατίθου, τράπεζα· αὐτὴ παρακεύαζε σαυτήν.	p. 306
35	F511.2.2. <i>Person with ass's (horse's) ears.</i>	Mida con le orecchie d'asino	p. 289

36	D1316.5 <i>Magic speaking reed (tree) betrays secret.</i>	Arboscello cresce dalla buca dove il re ha riversato il suo segreto e lo diffonde ai quattro venti	p. 289
37	N465 <i>Secret physical peculiarity discovered by barber. (Midas).</i>	Il barbiere del re ne scopre le orecchie d'asino e diffonde la notizia	p. 289
38	J2072.1 <i>Short-sighted wish: Midas's touch.</i>	Potere di trasformare in oro gli oggetti toccati	p. 289
39	F81.1 <i>Orpheus</i>	Discesa nel mondo degli inferi per riprendersi la moglie	p. 289
40	B535. <i>Animal nurse</i> (cf. S352. <i>Animal aids abandoned child(ren)</i>)	La lupa allatta Romolo e Remo	p. 288
41	K185 <i>Deceptive land purchase (Dido)</i>	Didone	p. 219

I motivi da 1 a 14 sono identificati nei poemi omerici: i primi nove riguardano l'*Odissea*, i restanti l'*Iliade*. Seguono i motivi collegati alle vicende di Ercole, alcune delle quali hanno paralleli con le imprese di Teseo, poi quelli riferiti a Perseo (per questo personaggio Thompson ricorda il grande studio di Hartland 1894) e infine quelli relativi al ciclo degli Argonauti.

Si segnalano come singolari i motivi relativi a storie greche in cui una donna viene data in sposa al vincitore di una gara di corsa. Il primo caso riguarda Enomao, che sfida i pretendenti della figlia Ippodamia alla gara col cocchio (H331.5.2), infiggendo in cima ai pali di un recinto le teste degli avversari sconfitti e decapitati (H901.1). Il secondo, invece, è il caso di Atalanta, ingannata da Melanione (o Ippomene) con lo stratagemma di lasciar cadere durante la corsa tre pomi d'oro (H331.5.1.1. *Apple thrown in race with bride*). Thompson afferma che la storia non è entrata in tale precisa forma nella tradizione popolare. Invece, si può segnalare che il motivo della gara di corsa in contesto premaritale, pur senza il motivo dei pomi, ma compresa la pena di morte per il perdente (H331.5.0.1. *Losers in bride-race must die*), è attestato nel canto narrativo romeno di *Bogdan Dimian e Sila Samodiva*, il numero 2 della tipologia di Amzulescu⁶⁸, definito da Sabina Ispas come «uno dei nuclei narrativi più antichi del repertorio romeno»⁶⁹.

I motivi dal 27 al 34 sono dedotti da Bolte⁷⁰; quelli dal 35 al 38 riguardano la figura di re Mida, il 39 Orfeo. Solo il 40 e il 41 riguardano direttamente la cultura latina, riferendosi il primo a Romolo e Remo allevati dalla lupa capitolina (B535. *Animal nurse*) e il secondo allo stratagemma della pelle di bue con cui Didone ottenne il terreno per fondare la città di Cartagine (K185 *Deceptive land purchase (Dido)*). Come conclusione, si può notare che per il motivo N465.1 *Secret physical peculiarity*

⁶⁸ Vedi Amzulescu 1981 p. 60.

⁶⁹ Vedi Perencin 2019b, pp. 57-58. Cfr anche Ispas 1995, pp. 83-94; Perencin 2019a pp. 81ss.

⁷⁰ Bolte-Polivka IV, 113 ss., cit. in Thompson 2016, p. 306 (nota 20).

discovered by barber. (Midas), il *Motif-Index* di Thompson cita come parallelo il tipo 886 I* dell'indice di Schullerus, denominato 'il barbiere chiacchierone'.

2.2.4 Da Graham Anderson, *Fairytales in the Ancient World*, 2000.

All'opera di Graham Anderson *Fairytales in the Ancient World* (2000) spetta un primato in quanto primo studio d'insieme sui tipi folklorici attestati anche nel mondo antico. Lo studio inizia sollevando domande riguardanti la presenza delle fiabe nel mondo antico, il loro statuto e le ragioni della loro almeno apparente scarsità: «Were there fairytales in the Ancient World, and, if so, were they much different in form, content and function from the stories we should ourselves recognise as fairytales? And if such tales did exist in antiquity, why do we seem to encounter them so seldom?» (Anderson 2000, p. 1). Con il termine 'fairytales', Anderson intende «short, imaginative, traditional tales with a high moral and magical content» (*Idem*), una definizione particolarmente ampia⁷¹. Lo scopo del libro consiste nel dimostrare, con una litote⁷², che «major folk- and fairytales known to us are less unlikely to be found in antiquity than has been supposed» (Anderson 2000, p. 23).

Nell'introduzione, trattando temi generali relativi alla fiaba e problemi di metodo che derivano dall'indagare gli indizi della sua esistenza nel mondo antico⁷³, l'autore asserisce la propria decisa propensione per le tesi diffusioniste⁷⁴. Nei capitoli che seguono, l'attenzione viene diretta allo studio di fiabe molto note, come Cenerentola, Biancaneve, Cappuccetto Rosso e Barbablù, accanto a testi antichi come la storia di Amore e Psiche (associata al tipo La Bella e la Bestia), agli episodi omerici dei Ciclopi, di Ares e Afrodite e altre storie. Tali capitoli si aprono ricapitolando i racconti moderni tramite dei riassunti (un posto particolare rimane riservato ai racconti dei fratelli Grimm), poi vengono presentati i possibili paralleli antichi. Gli sforzi di Anderson si concentrano nel radunare le tracce lasciate nei testi antichi dalle tradizioni dei rispettivi racconti, di cui si presuppone una notevole longevità e stabilità nelle diverse epoche: secondo lo studioso, infatti, «if a story is a genuine folktale

⁷¹ Oltre che per l'ampiezza della definizione, Anderson è stato anche criticato per la scioltezza con cui interscambia i termini *folktale* e *fairytales* da de Luce 2002, p. 287: «Scholars of folk- and fairytales do tend to agree that there is no handy all-purpose definition of "fairytales," but Anderson's tendency to alternate the use of "folk-" and "fairytales" can be confusing».

⁷² Vedi de Luce 2002, p. 289.

⁷³ Anderson 2000, p. 15: «How old are folktales? A convenient answer should be: 'old enough for us to be seldom confident that we have found the first example of any given tale'».

⁷⁴ Cfr. Anderson 2000, p. 13.

or fairytale it will maintain most of its structure, intrinsic logic and basic identity for centuries or millennia on end» (Anderson 2000, p. 19).

Alla ricerca di analoghi e paralleli, Anderson conduce il lettore attraverso un labirinto di trasformazioni spesso proteiforme, che coinvolge anche altre culture del mondo antico oltre a quella greco-latina, specie quelle del Vicino Oriente. Una valutazione di quanto convincenti siano le prove addotte da Anderson per retrodatare la nostra conoscenza di determinati tipi folklorici andrebbe condotta caso per caso. Non che i materiali raccolti e discussi non siano pertinenti, perché spesso vi si riconoscono affinità tematiche o anche coincidenze a livello motivico; ma, quanto alla possibilità di associare la documentazione raccolta ai tipi narrativi dell'Aarne-Thompson, sono stati sollevati diversi dubbi, nella maggior parte dei casi legittimi. Lo stesso Anderson si chiede: «But when a parallel is not a parallel?» (Anderson 2000, p. 17). Ma le sue risposte non sempre hanno suscitato unanimi consensi, come dimostrano anche alcune recensioni al suo lavoro⁷⁵. Steve Nimis, per esempio, obietta ad Anderson che le sue ricerche di paralleli e i suoi giochi di ricostruzioni poggiano talvolta su basi fragili, risultando così in eccessi di *ingenium*:

Tracing parallels and identifying possible sources is a tricky business and Anderson is a witty and ingenious practitioner of this subtle art. It is frequently the case that he suggests a rather tenuous similarity as evidence for a source or parallel and on the basis of that connection continues to add more and more tenuous possibilities, until an amazing web of connections emerges, no single element of which would be convincing on its own. The overall impression of the many examples Anderson discusses is that the argument is over-ingenious, or overzealous (Nimis 2002, p. 404).

Nimis non è l'unico ad avere l'impressione che le ricostruzioni di Anderson superino quanto possa essere supportato dalle evidenze. Sulla medesima falsariga, osservazioni puntuali sui metodi di Anderson sono state avanzate anche da Christine Goldberg (2001), che ha evidenziato le fragilità derivanti dalla propensione dell'autore a ricomporre le trame di antichi racconti sulla base di versioni diverse di una certa narrazione o mito. Tale procedimento, pur ragionevole in sé, può anche prestarsi a manipolazioni argomentative, essendo facile enfatizzare determinati dettagli, magari omettendone altri⁷⁶. La critica di Goldberg diventa più pungente quando la studiosa afferma senza mezze misure che «Anderson riferisce le narrazioni antiche in modi tali da farle apparire più simili ai racconti moderni di quanto altrimenti non farebbero»⁷⁷.

Sembra difficile respingere queste ed altre critiche che sono state mosse all'opera di Anderson come del tutto prive di fondamento. Anzi, conviene tenere conto che, oltre agli eccessi di ricostruzione,

⁷⁵ Cfr. Goldberg 2001; de Luce 2002; Nimis 2002; Lateiner 2004.

⁷⁶ Goldberg 2001: «The author assembles composite ancient tales using details drawn from several different versions of the same myth or story. While on the one hand this might seem to be a reasonable thing to do, on the other, such composites are naturally designed to best support the author's argument».

⁷⁷ Goldberg 2001: «Anderson retells ancient stories to make them appear more similar to modern tales than they otherwise might».

l'idea stessa di tipo narrativo che emerge dall'opera si rivela piuttosto lasca. Come ha ben evidenziato Goldberg, trattando di folklore, la documentazione moderna è separata da quella antica non solo dalla distanza cronologica, ma anche dalla quantità di documentazione disponibile, che per i tempi recenti è tendenzialmente elevata mentre per il mondo antico è raro che ci siano arrivati più testi riconducibili ad un medesimo tipo narrativo. Un singolo testo è generalmente insufficiente per provarne l'appartenenza ad una tradizione (di qui le controversie circa la storia di Amore e Psiche); al polo opposto, quando le varianti sono abbastanza numerose, esse permettono di distinguere la loro unità nonostante le differenze individuali. Che cosa fare, allora, quando le testimonianze sono "poche"? Con molto buonsenso e pragmatismo, Goldberg afferma che «meno testi ci sono, più devono essere simili tra loro per poterli chiamare varianti di un tipo» (Goldberg 2001). Notando infine che è molto raro che le narrazioni antiche siano simili a quelle moderne più di quanto quelle moderne si somiglino tra loro, la studiosa respinge l'idea che le storie che Anderson propone come analoghi risultino davvero rappresentative per i tipi narrativi in questione, diffidando delle ricostruzioni dello studioso. Scrive Goldberg:

Classicists are used to dealing with single texts, most often (at least until very recently) by identifiable authors, but folklorists require redundancy to establish traditionality. A tale type is an abstraction derived from (or, alternatively, embodied in) the sum of its texts (called variants). The tale types that correspond to Snow White, Rumpelstiltskin, etc., are manifested in dozens or hundreds of variants. In such a large corpus, strong similarities stand out against the confusion caused by the inevitable variations of detail and of structure. Even if a few of the texts seem marginal or perhaps not related to the others, the bulk of the material is convincing. (...) The fewer texts there are, the more similar to each other they must be to justify calling them variants of a type. Single texts are useless for proving traditionality (thus Apuleius's Cupid and Psyche has generated controversy), and two or three versions, unless they resemble each other quite closely, are unreliable evidence for traditionality. In contrast to modern tales, which are often abundant, ancient sources seldom include even a few versions of a single tale type. Furthermore, ancient myths and stories are seldom as similar to modern ones as the modern ones are to each other. Anderson retells ancient stories to make them appear more similar to modern tales than they otherwise might (Goldberg 2001).

Anche se Anderson ammette che le narrazioni da lui considerate si presentano con vari gradi di vicinanza rispetto ai tipi folklorici⁷⁸, manca un approfondimento teorico finalizzato a discutere la qualità di questa vere o presunte somiglianze, lasciando ampio spazio al giudizio soggettivo. Conclude Goldberg: «Tightly-defined tale types permit folktale studies to be rigorous and (relatively) objective; looser definitions of tale types would make folktale study much more subjective» (Goldberg 2001).

⁷⁸ «What we have to take into account is the high proportion of extant fictional texts that can be connected, in varying degrees of closeness, with identifiable folktale types», Anderson 200, p. 156.

Si spera che da questo quadro non emerga un'immagine di Anderson come un mistificatore, perché non di questo si tratta. L'autore ha ammesso di «aver lottato con configurazioni poco gratificanti di varianti frammentarie per trovare tracce incomplete», laddove «le soluzioni speculative o provvisorie sono le uniche disponibili»⁷⁹, con un approccio molto personale ma non per questo poco argomentato. *Fairytales in the Ancient World* mette in luce delle connessioni tra storie diverse che, pur problematiche da leggere in chiave tipologica, possono comunque evidenziare motivi e temi condivisi. La sua utilità risiede appunto nell'aver indicato che diversi testi antichi possono essere connessi con dei tipi folklorici (Anderson 2000, p. 156), anche se ciò non dimostra che i testi in questione appartengano ai corrispondenti tipi. Insomma, nulla di nuovo: è raro incontrare nell'antichità narrazioni intere che siano sovrapponibili alle storie che si incontrano nel folklore, mentre è più facile che affiorino esempi antichi per alcuni dei loro componenti o motivi⁸⁰. L'averli riuniti nel segno di categorie tipologiche risulta comunque un'operazione utile, come sono sempre molto ben poste le domande che l'autore solleva: il che sicuramente contribuisce al dibattito.

Segue la tabella dei tipi narrativi citati da Anderson (2000, pp. 228-229) a partire da Aarne-Thompson (1961):

Tabella: Tipi narrativi citati da Anderson (2000, pp. 228-229) a partire da Aarne-Thompson (1961):

	AT	Titolo
1	123	The Wolf and the Kids
2	300	The Dragon-Slayer
3	303	The Two Brothers (The Twins or Blood-Brothers)
4	306	The Danced-out Shoes
5	307	The Princess in the Shroud
6	310	Rapunzel (The Maiden in the Tower)
7	311	Three Sisters Rescued
8	312	Bluebeard
9	312B	Two sisters carried off by a being
10	312C	Devil's Bride Rescued by Brother
11	313	The Obstacle Flight (Girl Helper in Hero's Flight)
12	325	Master and Pupil (The Magician and his Pupil)
13	326A	Laying the ghost (Soul released from torment)
14	328	Jack and the Beanstalk (The Boy Steals the Giant's Treasure)
15	332	Trickster avoids Death (Godfather Death)

⁷⁹ Anderson 2006b, p. 91: «Whereas this reviewer had concentrated on a few familiar favourites, often struggling with unrewarding configurations of fragmentary variants to find incomplete traces of Snow White or Red Riding Hood, Hansen has for the most part 'played safe' and stuck to the nearly incontrovertible on a much broader front, including the whole range of folk- and fairytale evidence, including 'Aesopic' materials and jokes and anecdotes. 'Playing safe' seems an entirely appropriate course in what will deservedly become a standard reference work. But it is a pity that much material where speculative or pro-visional solutions are the only ones available will now be allowed to go un-noticed». Su William Hansen, vedi paragrafo successivo.

⁸⁰ Vedi Goldberg 2001: «It is not uncommon to find ancient examples of their component motifs or episodes, but whole tales are rare».

16	332A	Visit in the House of the Dead
17	333	The Glutton (Red Riding Hood)
18	366	Theft from a Corpse (The Man from the Gallows)
19	407	The Girl as Flower
20	425	The Search for the Lost Husband
21	425A	The Monster as Bridegroom (Cupid and Psyche)
22	425B	The Girl and the Bull (The Disenchanted Husband: The Witch's Tasks)
23	425C	Beauty and the Beast
24	425J	Service in Hell to release Enchanted Husband
25	440	The Frog Prince (Frog King)
26	451	The Search for lost brothers (The Maiden who seeks Her Brothers)
27	465	The Jealous King (The Man Persecuted because of his Beautiful Wife)
28	480	The Kind and Unkind Girls: The Spinning Women by the Maiden who seeks her Brothers)
29	500	The Name of the Helper (Rumpelstiltskin)
30	510	Cinderella and Cap o'Rushes
31	510B	The Dress of Gold, of Silver, and of Stars
32	511	One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes
33	511A	Cinderello (The Little Red Ox)
34	513	The Helpers
35	513A	Six Go Through the Whole World
36	513B	The Land and Water Ship
37	545	The Cat as Helper
38	545B	Puss in Boots
39	552	The animal brothers-in-law (The girls who married animals)
40	555	The Fisher and his Wife
41	560-2	The magic ring; Aladdin; The Spirit in the Blue Light
42	565A	(The magic mill)
43	566-7	Fortunatus/The Magic Bird-Heart
44	612	The Three Snake-Leaves
45	700	Tom Thumb
46	709	Snow White
47	715	Half-Cockerel (Demi-Cock)
48	735	The Blacksmith and the Devil (The Rich Man and the Poor Man's Fortune)
49	750	The Three Futile Wishes
50	750A	The Wishes
51	753	Christand the Smith
52	780	The Singing Bone
53	881	Oft-proved Fidelity
54	882	The Wager on the Wife's Chastity
55	883A	The Innocent Slandered Maiden
56	883(B)	The Punished Seducer
57	884	The Forsaken Fiancée
58	884A	A Woman disguised as a man is wooed
59	884B	A maid I came, a maid I departed
60	899	Alcestis
61	900	King Thrushbeardf.

62	955	The Robber Bridegroom
63	1137	Polyphemus (The Ogre Blinded)
64	1174	Making a Rope of Sand (The Sorcerer's Apprentice)
65	1180	Catching Water in a Sieve
66	1187	Meleager
67	1430	Castles in Spain (the Man and his Wife build Air Castles)
68	1525	The Master Thief
69	1626	Dream Bread
70	1920	Contest in Lying

Senza entrare nella discussione dei singoli tipi, si può concludere ricordando che l'opera *Fairytales in the Ancient World* è in qualche modo riassunta nell'articolo *Old Tales for the New: Finding the First Fairy Tales* (Anderson 2003), in cui Anderson ritorna sull'urgenza di una definizione di fiaba in grado di includere racconti come la storia apuleiana di Amore e Psiche (da lui considerata come l'esempio di fiaba antica per eccellenza), ed escludere altri esempi con un certo grado di buonsenso. La formulazione proposta dallo studioso è la seguente:

A tale is likely to turn out to be a fairy tale if the following conditions are fulfilled: (a) it is a clear example of Aarne-Thompson types, especially those listed between AT 300 and 749; (b) it approximates to examples of fairy tale in the standard collections of Straparola, Basile, Perrault and the Grimms; (c) the removal of expurgations or cultural modifications of a characteristic type would turn it into a children's or nursery tale; (d) it 'has the feel of a fairy tale', however we might succeed in defining it. (Anderson 2003, p. 86).

Su questi argomenti Anderson è tornato ancora nel 2006 con un'opera meno focalizzata sulla fiaba, ma più aperta alle diverse manifestazioni del folklore. Pertanto, non sono stati effettuati tentativi su larga scala per applicare tali criteri e verificare la loro efficacia. Ciononostante, si nota che tutte le condizioni elencate implicano giudizi soggettivi, e che almeno una su quattro, la (c), implica direttamente un intervento sui dati da parte dell'osservatore.

2.2.5 Da William Hansen, *Ariadne's Thread*, 2002, e Hansen 2017

Ariadne's Thread di William Hansen, del 2002, appare a soli due anni di distanza dallo studio di Anderson (2000). Pur affrontando la medesima tematica, ovvero la ricerca di racconti tradizionali identificabili nelle fonti greche e latine tramite un approccio per tipi e motivi, le due opere presentano notevoli differenze.

La prima cosa da dire di *Ariadne's Thread* è che lo studio, nonostante si proponga di fornire un sondaggio «rappresentativo più che esaustivo» dei racconti internazionali che si incontrano nella letteratura greca e latina⁸¹, di fatto dispiega la più ampia ed estesa campionatura di analoghi antichi di *folktales* moderni oggi disponibile. Il libro si propone di collegare specifici racconti di tradizione orale internazionale con determinate storie del mondo classico⁸². Circa un centinaio⁸³ di racconti attestati nel folklore internazionale vengono quindi presentati e analizzati in brevi capitoli che seguono tutti una medesima struttura: la prima parte di ciascun capitolo espone un certo racconto così come lo si incontra nella tradizione moderna, con dettagliati riassunti di due-quattro testi a saggio dei suoi contenuti, forme e diffusione, ricordando eventuali attestazioni medievali o di epoca moderna. Poi, in una o più sezioni separate, vengono individuati gli esempi antichi del racconto in questione, sempre corredati da riassunti dettagliati e accurate notizie sulle fonti. Infine, gli esempi antichi e moderni vengono posti a confronto, discutendone le possibili tangenze e continuità. Ciascun capitolo è concluso da una sezione bibliografica molto esaustiva che, coprendo un arco temporale che va dai tempi dei fratelli Grimm fino all'anno 2000, conferisce grande spessore allo studio. Inutile sottolineare che l'estensione stessa dell'indagine diviene una prova ulteriore della tesi di continuità che l'autore, per ciascun racconto, si propone di dimostrare: la somma di tante evidenze rende ancor più difficile respingere i singoli accostamenti che la compongono, i quali, comunque, spesso si dimostrano solidi e giudiziosamente fondati. Non ultimo, tre indici contribuiscono ad una migliore

⁸¹ Hansen 2002, p. 19: «No one knows how many international tales are found in Greek and Roman literature, for no exhaustive catalogue of international stories exists, and the published indices of the oral tales of different geographic regions make only rare and inconsistent reference to ancient texts. In any case the aim of the present work is to be representative rather than exhaustive. Included here are about one hundred essays on tales and motifs from the international repertory for which there are clear or suggestive analogues in classical literature».

⁸² Hansen 2002, p. 23: «The first aim of the articles in the present work is to connect particular international oral narratives to particular classical stories».

⁸³ La scelta dei cento tipi e motivi analizzati da Hansen non viene giustificata dall'autore, il quale però ipotizza la possibilità che circa 400 racconti internazionali potrebbero avere dei paralleli nel mondo classico: cfr. Hansen 2002, p. 30 nota 104 «I conjecture that there may be around four hundred international stories with Greek and Roman parallels. I count over two hundred parallels and partial parallels in Aarne-Thompson's *The Types of the Folktale*, others in Christiansen's *The Migratory Legends* and in other indices, and others that have escaped the notice of the cataloguers».

accessibilità dell'opera: un indice delle fonti antiche, che comprende più di 150 autori⁸⁴; l'indice dei tipi e dei motivi citati, che verrà presentato qui fra poco; e infine un indice generale per soggetti.

Se poi è vero che «una delle difficoltà del lavoro interdisciplinare è che non è facile imparare da soli la storia di una disciplina accademica»⁸⁵, un ulteriore pregio del libro di Hansen consiste proprio nella chiarezza e completezza con cui, nell'introduzione, viene ripercorsa la storia dello studio comparativo del folklore e della narrativa popolare (Hansen 2002, pp. 1-19)⁸⁶. Particolare attenzione è riservata ai metodi della scuola finno-americana, di cui viene celebrato il merito di aver fornito un solido sistema di riferimento a tali studi, provvedendo una chiara distinzione in tipi e motivi. Hansen rimarca la portata innovativa di tale acquisizione per gli studi sulle fiabe nel mondo antico, a lungo funestati dalla mancanza di unità di comparazione chiare e condivise, ricordando la situazione precedente degli studi, caratterizzata da confusione e vaghezza:

Early scholars of the ancient folktale frequently treated tales, incidents, and motifs indiscriminately, failing to distinguish between tales and parts of tales, a confusion that led scholars into many muddy discussions and unfounded conclusions. Naturally, it was difficult to compare properly when scholars were unclear what the units of comparison should be. Their problem sprang in part from a conceptual vagueness and in part from the lack of standard systems of reference for the international tale. The same vagueness characterized all early folk-narrative scholarship, but with the advent and use of tale-type indices it gradually disappeared among folklorists. Whereas nowadays a folk-narrative scholar can identify the class to which a particular text belongs simply by citing the conventional number and catchword in Aarne-Thompson or another register, the early comparativists were obliged either to refer to published collections in which comparable tales and motifs were found (...) or to employ ad hoc catchwords, which often suffered from being either too vague (...), too idiosyncratic (...), or too specific to the traditions of a particular nation (...) to be useful for international scholarship (Hansen 2002, pp. 10-11).

Oltre a quelli di tipo⁸⁷ e motivo, nell'ottica di una sempre più nitida messa a fuoco dei confronti tra testi appartenenti ad epoche, culture e contesti distanti tra loro, Hansen introduce anche un altro concetto per precisare come avvengono le variazioni di genere rispetto a costanti di contenuto tra narrazioni antiche e moderne. L'espressione *genre variance* viene utilizzata per riferirsi al fenomeno

⁸⁴ Cfr. Goldberg 2002.

⁸⁵ Goldberg 2001: «One of the difficulties with interdisciplinary work is that it is not easy to teach yourself the history of an academic discipline».

⁸⁶ Cfr. anche Hansen 1983 e Hansen 1997b.

⁸⁷ Il tipo è definito in Hansen 1997a, p. 444 come «a traditional, migratory story whose text, though varying in details, share a fairly constant core of coherent action».

per cui un determinato intreccio può essere narrato secondo le convenzioni di generi diversi: per esempio, secondo una distinzione ripresa da Bascom⁸⁸, come folktale, come leggenda o come mito⁸⁹:

Although individual oral stories tend to be genre-specific, it can happen that a story is encountered at one place and time in one genre and at another place and time in a different genre, indicating that in the course of its transmission a shift of genre has taken place in one line of the tradition. This phenomenon, in which a story is told by one narrator as a folktale and by another as a legend or myth, can be termed *genre variance* (Hansen 2002, p. 8).

L'utilità del concetto di *genre variance* si dimostra in modo autoevidente se si considera che la fiaba come genere letterario non esiste prima del Rinascimento (Donà 2006, pp. 1-2). È ovvio, dunque, che i suoi affioramenti nei testi antichi andranno ricercati in generi e forme diversi⁹⁰. Sulla base di ciò, Hansen considera la questione dei generi come un prisma attraverso cui guardare all'intera questione dei rapporti tra la narrativa tradizionale antica e moderna, avviando un'ampia discussione che viene puntualmente sviluppata nei singoli capitoli che compongono l'opera ma anche individuando alcune tendenze principali:

The ancient parallels to modern international folktales sometimes agree and sometimes disagree with regard to the genre in which they are expressed. At the simpler end of the narrative continuum, when international tall tales, numskull tales, and animal tales are found in ancient sources, they are nearly always presented in the same genre as we find them today, being recounted in antiquity respectively as tall tales, numskull tales, and animal tales. The case is different with ancient analogues to international novelle, in which about half of the ancient parallels are recounted as fictional and half as historical; that is, half are presented as novelle and the rest as legends. And the relationship is turned completely around in the case of international magic tales, which lie at the more complex end of the narrative continuum. The ancient analogues to these tales nearly always appear as legends (Hansen 2002, p. 15)⁹¹.

⁸⁸ Vedi Bascom 1965, p. 4: «Folktales are prose narratives which are regarded as fiction. (...) Myths are prose narratives which, in the society in which they are told, are considered to be truthful accounts of what happened in the remote past. (...) Legends are prose narratives which, like myths, are regarded as true by the narrator and his audience, but they are set in a period considered less remote, when the world was much as it is today». Le tre definizioni (in corsivo nel testo) sono considerate come sottotipi di una categoria più ampia, quella di *prose narrative* (vedi p.3). Nota bene: racconti che coinvolgono degli eroi (Odisseo, Eracle, Teseo, Perseo, Giasone, Pelope, Melampo, Fedra, Ippolito, Alceste e molti altri, citati nella sola Introduzione) sono dunque considerate da Hansen come delle "leggende".

⁸⁹ Hansen 2002, pp. 8-9. Cfr. Hansen 1997a. Per la distinzione tra «myth, legend and folktale», il riferimento è Bascom 1965. Bascom precisa che «Myth, legend and folktale are not proposed as universally recognized categories, but as analytical concepts which can be meaningfully applied cross-culturally even when other systems of "native categories" are locally recognized» (Bascom 1965, p. 5). A p. 8, Bascom nota anche che «a particular plot or tale type would be classed as a myth in one society and as a folktale in another». Le definizioni di Bascom sono riprese anche da Giuseppe Gatto in apertura del suo studio sulla fiaba (Gatto 2006, p. 9).

⁹⁰ Vedi Hansen 2002, p. 16: «The appearance of the same plot in different oral genres is not an unusual phenomenon. Indeed, we know that some ancient stories did circulate simultaneously in more than one genre, so that genre variance is attested for the ancient repertory». Lo studioso cita come esempi antichi di storie con il medesimo intreccio che vengono narrate secondo generi differenti quella della moglie di Putifarre, della Matrona di Efeso, dell'uomo ricompensato per avere estratto una spina dalla zampa di un leone e altri. Per le fonti, cfr. Hansen 2002, p. 16.

⁹¹ *Tall tales* sono i racconti di esagerazione, basati sul meccanismo dell'iperbole; i *numskull tales* sono aneddoti con protagonista un folle; nell'indice di Uther (2004, vol. 2) si vedano *Stories about a fool* (tipi 1200-1349) e *The Stupid Man* (tipi 1675-1724). I racconti umoristici sono una categoria numericamente molto ben rappresentata nel saggio di Hansen 2002.

Anche se sarebbe interessante seguire come Hansen identifica le concordanze e le discordanze di genere osservando attraverso il filtro della *genre variance* i paralleli di volta in volta individuati tra i racconti folklorici internazionali e i loro possibili esempi antichi, conviene mantenere ben fisso il focus sulla fiaba. Lo studioso afferma infatti che molti intrecci comunemente noti come *folktales* (fiabe e racconti di magia, con protagonisti anonimi o dai nomi generici, ambientati in tempi e spazi indeterminati) spesso nelle società antiche si incontrano sotto forma di leggende⁹², ovvero in narrazioni dotate di presunta storicità, ambientate in tempi e luoghi più definiti e i cui protagonisti sono ben individuati da nomi e talvolta anche genealogie (anche le narrazioni riguardanti gli eroi greci rientrano, per Hansen, nella categoria delle leggende):

Although very few international magic tales are attested in ancient tradition as magic tales, many are found in the form of legends. To express it more precisely, numerous ancient Greek legends correspond in action but not in genre to modern magic tales (Hansen 2002, p. 14).

La maggiore precisione di contorni che caratterizza le “leggende” ha come conseguenza che l’elemento fantastico nelle narrazioni antiche risulti solitamente più attenuato rispetto ai loro paralleli moderni, ma non si tratta solo di questo: Hansen osserva che nei casi in cui dei *folktales* internazionali raccontano un intreccio simile a quello che si incontra nelle “leggende” (categoria che comprende le gesta degli eroi), siccome queste ultime si caratterizzano per dei particolari più definiti rispetto ai primi sul piano dei personaggi e dell’ambientazione spaziale e temporale, è più probabile che siano le “leggende” ad essersi sviluppate dai *folktales* che non viceversa:

Close comparisons of ancient and modern variants of the same story lead me regularly to the conclusion that when a Greek legend and an international folktale share a similar plot, the legend derives from the folktale rather than the other way around, for it is almost invariably easier to understand how an individual Greek legend might have developed as a special adaptation of a more general story than to understand how the folktale might have developed from the particularized and highly adapted story that a legend is. A folktale, owing little allegiance to geography, history, or genealogy, is generally freer than a legend to be its own story, whereas an ostensibly historical tradition is more likely to have undergone creative distortion in the course of its adaptation to a real locality, a particular slot in traditional history, and a cast of supposedly historical characters. In short, legends are more dedicated than folktales are. The likeliest explanation for the striking parallelism of many ancient legends and modern folktales is that the legends are special adaptations of international tales, branches off the main stalk of the tradition (Hansen 2002, pp. 15-16).

La tesi di fondo del libro, infatti, è che i racconti moderni e i loro paralleli antichi appartengano a una tradizione comune. Sapendo di muoversi su di un terreno delicato, Hansen ammette che le somiglianze tra storie antiche e moderne che lui propone di associare all’insegna di un medesimo tipo narrativo potrebbero non essere sempre ovvie, mentre le differenze possono riflettere variabili come

⁹² Cfr. Hansen 2002, p. 8: «many stories that in modern times are attested as folktales are found in ancient societies as legends». Vedi nota 89: le narrazioni incentrate sulle figure eroiche ricadono per Hansen nella categoria delle leggende.

la cultura, il genere, il mezzo di espressione, l'occasione della trasmissione e altre influenze. A questo scopo, lo studioso propone una casistica composta da sei voci in cui riassume come possono presentarsi i casi principali di somiglianza tra racconti antichi e moderni. I modi in cui si declina la somiglianza vengono di seguito schematizzati in forma di elenco (cfr. Hansen 2002, p. 24):

- 1) *Complessiva*: vale per la somiglianza in struttura e contenuto (es: Odisseo e Polifemo rispetto ai racconti dell'orco accecato);
- 2) *Parziale*: Una narrazione antica corrisponde a un *episodio* di un racconto moderno ma non al racconto intero (la leggenda di Rodopi rispetto al finale di Cenerentola);
- 3) *Intermittente*: per i parallelismi considerevoli ma incostanti.
- 4) *Strutturale*: la sequenza dell'azione è simile, ma i dettagli differiscono;
- 5) *Allusiva o frammentaria*: un'antica massima, o proverbio, o frammento implica qualche conoscenza di un certo racconto internazionale che ci è noto solo grazie a fonti successive;
- 6) *Nascente*: quando un racconto antico denota forme di somiglianza remota o piuttosto elementare con un racconto orale, che può far pensare ad una forma di sviluppo precoce del tipo.

È molto significativo che Hansen, non a testo bensì in nota, aggiunga una settima forma di somiglianza, la somiglianza *motivica*, per i casi in cui non l'intero racconto, ma soltanto un suo motivo particolarmente centrale si incontra anche nel mondo antico: «One could perhaps add a seventh category, *Motivic*, in which a motif that is central to an international tale is found in antiquity, although the tale itself is not attested and probably arose later» (Hansen 2002, p. 31 nota 116). È comprensibile che lo studioso abbia relegato in nota tale osservazione, anche se la somiglianza motivica è un caso estremamente frequente, perché essa chiama in causa i problemi inerenti alle distinzioni tra tipo e motivo, con tutte le aporie metodologiche che ne conseguono. Tuttavia, è possibile che quest'ultima categoria, potenzialmente deflagrante per l'approccio tipologico, sia in fondo la più produttiva.

Distinguere i modi in cui possono essere inquadrati le somiglianze tra folktales moderni e testimonianze antiche è comunque di massima utilità per precisare i loro rapporti e rendere meno generici i collegamenti, che non sono tutti uguali.

Nell'indice dei tipi e dei motivi citati che chiude il volume vengono riportati solo i tipi e i motivi effettivamente discussi, mentre non vi compaiono quelli menzionati in modo secondario. La lista si trova alle pagine 539-542.

Tipi narrativi citati da Hansen (2002, pp. 539-541) a partire da Aarne-Thompson (1961):

	AT	Titolo
1	113A	King of the Cats is Dead
2	300	The Dragon Slayer
3	301A	Quest for a Vanished Princess
4	303	The Twins or Blood Brothers
5	313C	The Girl as Helper in the Hero's Flight
6	325*	Apprentice and Ghost
7	330A	The Smith and the Devil (Death)
10	335	Death's Messengers
11	440	The Frog King or Iron Henry
12	503	The Gifts of the Little People
13	508	The Bride Won in a Tournament
14	510A	Cinderella
15	581	The Magic Object and the Trolls
16	650C	The Youth Who Bathed Himself in the Blood of a Dragon
17	654	The Three Brothers
18	673	The White Serpent's Flesh
19	710	Our Lady's Child
20	729	The Axe Falls into the Stream
21	745	Hatch-Penny
22	750A	The Wishes
23	750B	Hospitality Rewarded
24	750*	Hospitality Blessed
25	766	The Seven Sleepers
26	769	Dead Child's Friendly Return to Parents
27	774K	Peter Stung by Bees
28	775*	God and the Emperor of Rome
29	778	To Sacrifice a Giant Candle
30	823A*	Mother Dies of Fright (...)
31	830A	The Boastful Deer Slayer
32	845	The Old Man and Death
33	854	The Golden Ram
34	870C*	Stepmother Makes Love to Stepson
35	920	The Son of the King (Solomon) and of the Smith
36	921B	Best Friend, Worst Enemy
37	926	Judgment of Solomon
38	928	Planting for the Next Generation
39	934A1	Threefold Death
40	950	Rhampsinitos
41	960A	The Cranes of Ibycus
42	961B	Money in the Stick
43	974	The Homecoming Husband
44	980C	Dragging Old Man Only to Threshold
45	981	Wisdom of Hidden Old Man Saves Kingdom

46	985	Brother Chosen Rather Than Husband or Son
47	1000-1029	Labor Contract (Anger Bargain)
48	1119	The Ogre Kills His Own Children
49	1137	The Ogre Blinded (Polyphemos)
50	1148B	The Ogre Steals the Thunder's Instruments (Pipe, Sack, etc.)
51	1172*	Devil to Count Stars
52	1174	Making a Rope of Sand
53	1191	The Dog on the Bridge
54	1199	The Lord's Prayer
55	1200	The Sowing of Salt
56	1213*	The Attentive Donkey
57	1215	The Miller, His Son, and the Ass: Trying to Please Everyone
58	1242	Loading the Wood
59	1242A	Carrying Part of the Load
60	1245	Sunlight Carried in a Bag into the Windowless House
61	1248	Tree Trunks Laid Crosswise of the Sledge
62	1261	The Slaughter of the Ox
63	1282	House Burned Down to Rid It of Insects
64	1284	Person Does Not Know Himself
65	1293*	Learn to Swim
66	*1298	The Foolish Fugitives
67	1333	The Shepherd Who Cried "Wolf!" Too Often
68	1334	The Local Moon
69	1336A	Man Does Not Recognize His Own Reflection in the Water (Mirror)
70	1362B*	Marrying Man of Forty
71	1419C	The Husband's One Good Eye Covered (Treated)
72	1419E	Underground Passage to Paramour's House (Inclusa)
73	1419E*	Husband Cannot Recognize Himself
74	1425	Putting the Devil into Hell
75	1464D*	Nothing to Cook
76	1510	The Matron of Ephesus (Vidua)
77	1530	Holding up the Rock
78	1542	The Maiden's Honor
79	1566A*	Maids Must Rise Even Earlier
80	1567C	Asking the Large Fish
81	1590	The Thespian's Defense
82	1591	The Three Joint Depositors
83	1651A	Fortune in Salt
84	1681*	Foolish Man Builds Aircastles
85	1682	The Groom Teaches His Horse to Live without Food
86	1698A	Search for the Lost Animal
87	1698F	The Deaf Man and the Proud Nobleman
88	1698G	Misunderstood Words Lead to Comic Results
89	1698J	"Good Day" — "A Woodchopper"
90	1861*	Keep Your Seats!
91	1889F	Frozen Words (Music) Thaw

92	1889G	Man Swallowed by Fish
93	1925	Wishing Contests
94	1930	Schlaraffenland
95	1935	Topsy-Turvy Land
96	1950	The Three Lazy Ones
97	1960	The Great Animal or Great Object
98	1960B	The Great Fish
99	1960D	The Great Vegetable
100	1960G	The Great Tree
101	1960H	The Great Ship
102	1960I	The Great Bird
103	1960K	The Great Loaf of Bread, the Great Cake, etc.
104	1960L	The Great Egg
105	1960M	The Great Insect
106	1960Z	Other Stories of Great Objects and the Like
107	2031	Stronger and Strongest
108	2031A	The Esdras Chain: Stronger and Strongest
109	2200	Catch-Tales
110	2250	Unfinished Tales
111	2401	The Children Play at Hog Killing

Risulta stranamente assente da questa lista il tipo 425, che pure Hansen tratta nel capitolo «Disenchanted Husband – Cupid and Psyche» alle pp. 100-113.

Seguono le citazioni di Hansen (2002, p. 541) da *Migratory Legends* di Christiansen (1958):

Citazioni di Hansen (2002, p. 541) da Migratory Legends di Christiansen (1958):

	Migratory Legend	Titolo in Hansen 2002
ML 3020	Inexperienced Use of the Black Book	Apprentice and Ghost
ML 6070A	Fairies Send a Message	Fairies Send a Message
ML 8003	Heim til konens bryllup	Homecoming Husband

Motivi narrativi citati da Hansen (2002, pp. 541-542) a partire dal *Motif-Index* di Thompson (1955-1958):

Motivi narrativi citati da Hansen (2002, pp. 541-542) a partire dal Motif-Index di Thompson (1955-1958)

1	F171.6.2 People in otherworld pour water into tub full of holes
2	F535.5.1 War of pygmies and cranes
3	H256 Test of innocence: apple and gold offered
4	H1023.2.1 Task: carrying water in a leaky vessel
5	H1102 Task: cleaning Augean stable
6	H1144.2 Task: counting the waves

7	J1155	"Then I woke up": man discredits his confession by declaring it all a dream
8	J1761.1	Whale thought to be island
9	J2071	Three foolish wishes
10	K602	"Noman"
11	K1082.1	Missile thrown among enemies causes them to fight one another
12	K2111	Potiphar's wife
13	N384.0.1.1	The cadaver arm
14	R121.5	Ariadne-thread
15	Z311	Achilles heel

In anni recenti William Hansen è tornato ad indagare le tracce della narrativa di tradizione orale nel mondo classico con lo studio *The Book of Greek and Roman Folktales, Legends, and Myths* del 2017. Con questo testo, Hansen ritorna sul tema dei generi come importante filtro interpretativo dei rapporti tra narrazioni antiche e moderne, tentando di dare dei diversi generi delle definizioni più “emiche” di quelle adottate precedentemente⁹³, precisando che «Emic genres are traditional categories of narrative discourse that members of a society themselves devise and employ in their daily lives». L’esito è comunque ibrido, perché le categorie antiche per i generi narrativi orali vengono integrate con quelle moderne⁹⁴. La tripartizione tra *myth*, *legend* e *folktale* viene mantenuta, ma anche precisata in un numero maggiore di sottogeneri.

Anche l’elenco dei tipi e dei motivi studiati viene ampliato come segue:

Tipi narrativi citati da Hansen (2017, pp. 521-524) a partire da Aarne-Thompson-Uther (2004):

1	34A	The Dog Drops His Meat for the Reflection
2	48*	Flatterer rewarded, Honest One Punished
3	51	The Lion’s Share
4	57	The Raven with Cheese in His Mouth
5	59	The Fox and the Sour Grapes
6	60	Fox and Crane Invite Each Other
7	75	The Help of the Weak
8	113	A Pan Is Dead
9	120	The First to See the Sunrise
10	156	Androcles and the Lion
11	173	Human and Animal Life Spans are Readjusted
12	178A	The Innocent Dog
13	201	The Lean Dog Prefers Liberty to Abundant Food and a Chain
14	218A	A Cat Transformed to a Maiden Runs after a Mouse
15	219E**	The Hen That Laid the Golden Eggs
16	225A	The Tortoise Lets Itself Be Carried by Birds
17	275A	The Race Between Hare and Tortoise
18	277	The King of the Frogs
19	280A	The Ant and the Cricket

⁹³ Cfr. Hansen 2017, pp. 4-37.

⁹⁴ «To distinguish the forms and variety of ancient popular narratives more clearly, I propose below a taxonomy of Greek and Roman oral-narrative genres. I begin with the emic categories that we find in use at different times among the ancients, and supplement them with etic categories that modern folk-narrative scholars find useful for cross-cultural study» (Hansen 2017, p. 6).

20	293	The Debate of the Belly and the Members
21	298C*	The Reeds Bend before the Wind (Flood)
22	299	The Mountain Gives Birth to a Mouse
23	300	The Dragon-Slayer
24	301	The Three Stolen Princesses
25	325*	The Sorcerer's Apprentice
26	326A*	Soul Released from Torment
27	425B	Son of the Witch
28	503	The Gifts of the Little People
29	510A	Cinderella
30	571B	Lover Exposed
31	666*	Hero and Leander
32	704	The Princess on the Pea
33	719	The Merman's Golden Axe
34	736A	The Ring of Polycrates
35	745	Hatch-Penny
36	754	Lucky Poverty
37	766	The Seven Sleepers
38	774K	St. Peter Stung by Bees
39	775	Midas' Short-Sighted Wish
40	823A*	A Mother Dies of Fright When She Learns That She Was about to Commit Incest with Her Son
41	844	The Luck-Bringing Shirt
42	920	The Son of the King and the Son of the Smith
43	921E	Never Heard Before
44	926	Judgment of Solomon
45	934	Tales of the Predestined Death
46	950	Rhapsinitus
47	960A	The Cranes of Ibycus
48	961B	Money in the Stick
49	980	The Ungrateful Son
50	981	Wisdom of Hidden Old Man Saves Kingdom
51	981A*	Life by a Silk Thread
52	985	Brother Chosen Rather than Husband or Son
53	985*	The Suckled Prisoner
54	1211	The Cow Chewing Its Cud
55	1242	A Relief for the Donkey
56	1284	Person Does Not Know Himself
57	1284C	"You, or Your Brother?"
58	1290B*	Sleeping on a Feather
59	1331	The Covetous and the Envious
60	1333	The Shepherd Who Cried "Wolf!" Too Often
61	1336A	Not Recognizing Own Reflection
62	1341A	The Fool and the Robbers
63	1343	Hanging Game
64	1343*	Children Play at Hog-Killing
65	1383	1383 The Woman Does Not Know Herself
66	1419	The Returning Husband Hoodwinked
67	1419C	The One-Eyed Husband
68	1510	The Matron of Ephesus
69	1525J	Thieves Cheated of Their Booty
70	1542**	The Maidens Honor
71	1543A	The Greedy Dreamer
72	1591	The Three Joint Depositors
73	1594	The Donkey Is Not at Home
74	1651A	Fortune in Salt
75	1682	The Horse Learns Not to Eat
76	1698A	Search for the Lost Animal
77	1804 B	Payment with the Clink of Money

78	1804 D	The Shadow of the Donkey
79	1871A	Star Gazer Falls into Well
80	1871B	King Cannot Destroy the City
81	1871C	The Cynic Wants Sunlight
82	1871F	Diogenes and the Lantern
83	1889F	Frozen Words (Music) Thaw
84	1920F	He Who Says "That's a Lie!" Must Pay a Fine
85	1935	Topsy Turvy Land
86	1960A	The Great Ox
87	1960B	The Great Fish
88	2031	Stronger and Strongest
89	2200	Catch Tales

Citazioni di Hansen (2017, p. 524) da Migratory Legends di Christiansen (1958):

ML 3010 Inexperienced Use of the Black Book	The Magician's Apprentice
ML 4005 The Werewolf Husband	The Werewolf
ML 6o7oA Fairies Send a Message	"The Great God Pan Is Dead!"
ML 7050 Ring Thrown into the Water and Recovered in a Fish	Polykrates's Ring

Motivi narrativi citati da Hansen (2017, pp. 524--525) a partire dal Motif-Index di Thompson (1955-1958)

A1371.2 Bad women combination of nine different animals	The Different Kinds of Women
E341 The grateful dead	The Grateful Dead Man
F493 Spirit of plague	Apollonios Cures a Plague
F681 Marvelous runner	Polymestor the Sprinter
F833.1 Sword of Damocles	The Sword of Damocles
H256 Test of innocence: apple and gold offered	A Child Steals from the Goddess
H1194 Task: making person laugh	The Man Who Loses His Laugh
J954.2 Fox claims that certain statues are of his ancestors	The Ape with Important Ancestors
J1303 Aesop with the lantern	Diogenes and the Lantern
J1309.1 Man asks naked Indian if he is not cold	The Scythian
J1551.3 Singer repaid with promise of reward: words for words	A Singer's Compensation
J1761.1 Whale thought to be island	The Great Fish
K2111 Potiphar's wife	Hippolytos and Phaidra; The King's Trusted Friend
K2365.2 Enemy induced to give up siege by pretending to have plenty of food	The Milesians Hold a Party
N886 Blind man carries lame man	The Lame Man and the Blind Man
P315 Friends offer to die for each other	Damon and Phintias
R151 Husband rescues stolen wife	Xanthos, Who Longs for His Wife
X92.4 Lie: remarkably thin persons	Thin Men

2.2.6 Da Tommaso Braccini, *Lupus in fabula*, 2018.

Nei paragrafi precedenti si è già discusso ampiamente l’approccio “emico” di Tommaso Braccini allo studio, nel mondo antico, del folklore e dei *folktales*, definiti rispettivamente come «la cultura di chi non ha cultura» (Braccini 2021, p. 9) e come «narrazioni di informazioni non ufficiali o screditate» (Braccini 2018, p. 9). Non c’è bisogno, quindi, di presentare organicamente l’opera in cui lo studioso cerca di delineare un quadro delle narrazioni orali «assenti o scarsamente presenti nei testi letterari ma di cui si intuisce la diffusione *in the wild*», ossia *Lupus in fabula. Fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma* (2018). A tale scopo, però, pur non proponendosi di seguire le orme di Anderson (2000) e soprattutto di Hansen (2002; 2017), il cui scopo era quello di fornire un repertorio il più possibile vasto dei tipi folklorici che affiorano nella letteratura degli antichi, anche Braccini si serve degli strumenti della scuola folkloristica nordica per meglio identificare le attestazioni delle storie di cui viene ricercata la presenza.

Dopo un indice dei passi antichi (Braccini 2018, pp. 233-237), lo studioso presenta un indice dei tipi e dei motivi citati. Oltre a riferirsi all’indice dei tipi di Uther (2004) e al *Motif-Index* di Thompson, Braccini effettua anche due richiami alle leggende metropolitane di Brunvand (2012) e tre alle leggende migratorie di Christiansen. Emerge comunque un dato interessante: Braccini riporta in elenco quaranta tipi folklorici e trentuno motivi. Anche se il suo studio non può essere messo sullo stesso piano di quelli di Anderson e Hansen, perché non si propone di tracciare una mappatura dei tipi e dei motivi folklorici presenti nel mondo antico, tale dato mostra comunque una maggiore attenzione ai motivi.

Tabella: *Tipi narrativi citati da Braccini (2018 pp. 239-240) a partire da Uther (2004).*

	ATU	Titolo
1	62	Peace among the Animals — the Fox and the Rooster
2	113A	Pan Is Dead
3	123	The Wolf and the Kids
4	153	The Gelding of the Bear and the Fetching of Salve
5	178A	The Innocent Dog
6	277	The King of the Frogs
7	303	The Twins or Blood-Brothers
8	304	The Dangerous Night-watch
9	310	The Maiden in the Tower
10	311	Rescue by the Sister
11	312	Maiden-killer (Bluebeard)
12	313	The Magic Flight
13	325	The Magician and his Pupil
14	333	Little Red Riding Hood
15	402	The Animal Bride
16	410	Sleeping Beauty
17	425A	The Animal as Bridegroom

18	425B	The Son of the Witch
19	440	The Frog King or Iron Henry
20	450	Little Brother and Little Sister
21	465	The Man Persecuted because of His Beautiful Wife
22	510A	Cinderella
23	570A	The Princess and the Magic Shell
24	700	Thumbling
25	709	Snow White
26	877	The Old Woman Who Was Skinned
27	1187	Meleager
28	1284	Person Does Not Know Himself
29	1284C	"You, Or Your Brother?"
30	1290B*	Sleeping on a Feather
31	1334	The Local Moon
32	1336A	Not Recognizing Own Reflection
33	1341	The Fool and the Robbers
34	1362B*	Marrying a Man of Forty
35	1379**	The Sailor and the Oar
36	1510	The Matron of Ephesus
37	1542**	The Maidens's Honor
38	1543A	The Greedy Dreamer
39	1594	The Donkey Is not at Home
40	1682	The Horse Learns not to Eat

Leggende metropolitane citate da Braccini (2018, p. 241) a partire da Brunvand (2012):

Tabella: Leggende metropolitane citate da Braccini (2018, p. 241) a partire da Brunvand (2012)

	Leggende metropolitane (Brunvand)
1	01000 The Vanishing Hitchhiker
2	01550 The Economical Car

Leggende migratorie citate da Braccini (2018, p. 41) a partire da Christiansen (1958):

Tabella: Leggende migratorie citate da Braccini (2018, p. 41) a partire da Christiansen (1958):

	Leggende migratorie (Christiansen)
1	ML3070 The Demon Dancer
2	ML6070A Fairies Send a Message
3	ML6070B King of the Cats

Motivi narrativi citati da Braccini (2018, pp. 240-241) a partire dal *Motif-Index* di Thompson (1955-1958):

	Motivo
1	A1371.3 Bad Women from Transformed Hog and Goose
2	A2561.1 Why Mule Is Sterile
3	B640.1 Marriage to Beast by Day and Man by Night
4	C421 Tabu: Revealing Secret of Supernatural Husband
5	D395 Transformation: Frog to Person
6	D454.7.1 Transformation: Comb to Mountain
7	D702.1.1 Cat's Paw Cut of Woman's Hand Missing

8	D814 Magic Objects Received from Sun, Moon, and Stars, etc.
9	D1072.1 Magic Comb
10	D1337.1.1 Charm Gives Magic Beauty
11	D1786 Magic Power at Cross-roads
12	D1860 Magic Beautification
13	E425.1 Revenant as Woman
14	E425.1.1 Revenant as Lady in White
15	E425.1.3 Revenant as Seductive Woman
16	F262.2 Fairies Teach Bagpipe-playing
17	F312 Fairy Presides at Child's Birth
18	F321.1 Fairy Steals Child from Cradle
19	F911.4 Jonah
20	F913 Victims Rescued from Swallower's Belly
21	F981.3 Animals Killed by Trickster's Breaking Wind
22	G93 Cannibal Breaks Wind as Means of Attack
23	G252 Witch in Form of Cat Has Hand Cut off: Recognized next Morning by Missing Hand
24	J21.5 Do not Leave the Highway
25	J1455 Has never Died yet
26	J1772 One Object thought to Be Another
27	K512 Compassionate Executioner
28	K551.9 Let Me Live as long as This Candle Lasts
29	K2011 Wolf-Poses as "Grandmother" and Kills Child
30	X680 Jokes Concerning Various Cities
31	Z18.1 What Makes Your Ears so Big? — To Hear the Better, My Child, etc.

Braccini, insomma, nonostante le sue ricerche intendano intraprendere un approccio più emico ai problemi della ricerca del folklore nel mondo antico, si serve comunque degli strumenti costituiti dall'indagine per tipi e motivi. Ciò avvalorava una vecchia tesi di Alan Dundes (1965), secondo cui lo studio del folklore, tanto nella letteratura quanto nella cultura, segue due fasi principali ovvero l'identificazione e l'interpretazione.

There are only two basic steps in the study of folklore in literature and in culture. The first step is objective and empirical; the second is subjective and speculative. The first might be termed identification and the second interpretation. Identification essentially consists of a search for similarities; interpretation depends upon the delineation of differences. The first task in studying an item is to show how it is like previously reported items, whereas the second is to show how it differs from previously reported items-and, hopefully, why it differs (Dundes 1965, p. 136).

Con riferimento a tale distinzione, è chiaro che lo studio di Braccini, rispetto a quelli di Hansen⁹⁵, è più orientato verso la fase dell'interpretazione. Ciononostante, l'approccio per tipi e motivi come base per l'identificazione dei fenomeni rimane valido.

⁹⁵ Hansen, con riferimento alla distinzione di Dundes (1965, p. 136) tra «identification and interpretation», dichiara che il suo lavoro va soprattutto nella direzione dell'identificazione: «The present work is a contribution to the former operation with some attention also to the latter» (Hansen 2002, p. 30 nota 113).

2.2.7 Un volo pindarico: il caso di Mary Grant, 1967.

Per chiudere questa sezione dedicata agli studi che hanno applicato l'approccio per tipi e motivi della scuola nordica alla letteratura classica greca e latina, è interessante ricordare lo studio di Mary Grant *Folktale and Hero-Tale Motifs in the Odes of Pindar* del 1967, raramente citato⁹⁶. L'opera si propone di classificare la cospicua mole di riferimenti mitologici nelle odi di Pindaro secondo i criteri del *Motif-Index* di Thompson, nonché di confrontare tale materiale con il folklore dei nativi dell'America settentrionale, indagato sempre da Thompson nel volume *Tales of the North American Indians* (1929). Studiare un poeta dotto come Pindaro alla luce di categorie folkloriche, pensate per testi popolari, potrebbe sembrare un'operazione ai limiti dell'assurdo (un volo pindarico!), tuttavia Grant la giustifica asserendo che proprio dal contrasto tra mondi così diversi possono scaturire nuove intuizioni:

The critical and school editions are mostly preoccupied with questions of text, literary source material, and interpretation, while actual analysis of mythical motifs and comparisons of these with worldwide folklore motifs such as are catalogued in the Thompson *Motif-Index* remain untouched. (...) Though at first thought a comparison of motifs from the tales of a primitive society with the myths of so lofty an author as Pindar might seem absurd – the gap between them too great – some freshness of insight may be gained from the sharpness of the contrasts (Grant 1967, pp. 5-6).

Scritto in una stagione in cui lo studio per tipi e motivi poteva essere considerato «a whole new approach to Greek and Latin material» (Grant 1967, p. 4), il libro aveva un valore anche come censimento di motivi, mettendo in pratica lo scopo ideale di Thompson di «raccolgere insieme elementi narrativi dal maggior numero possibile di campi diversi della narrativa tradizionale» (Thompson 2016, p. 457), pur sapendo l'autrice che le testimonianze antiche hanno natura letteraria e che i riferimenti mitologici nelle odi di Pindaro, in particolare, hanno in gran parte natura allusiva⁹⁷ e dunque non sono assimilabili alla narrativa ordinaria. Proprio per questo, però, l'autrice insiste sull'idea che Pindaro facesse affidamento sulle conoscenze del suo uditorio, dando per scontato che il retroscena delle storie fosse largamente condiviso⁹⁸.

Tale osservazione è tanto più interessante se si tiene presente che, in chiusura al volume *Lupus in Fabula*, anche Tommaso Braccini perviene a conclusioni simili. Prendere atto dell'esistenza e della circolazione di un patrimonio di storie comuni non solo può aggiungere molto alla nostra comprensione del mondo antico, ma «apre anche una prospettiva importante per cercare di cogliere e

⁹⁶ Grant non compare nelle bibliografie finali di Anderson (2000; 2006), né di Hansen (2002) né di Braccini (2018).

⁹⁷ cfr. Hansen 2002, p. 24 per la somiglianza «allusiva» tra testimonianze letterarie antiche e folklore moderno. Nota che Hansen utilizza il termine con riferimento ai tipi narrativi, mentre lo studio di Grant è orientato alla ricerca per motivi.

⁹⁸ Grant 1967, p. 99: «It is evident that Pindar relied on the knowledge of his audience, taking it for granted that they knew the rich background of many of the tales».

contestualizzare meglio il messaggio che ci viene da alcune opere letterarie» (Braccini 2018, p. 198). Rifacendosi al concetto di «arte allusiva», con cui Giorgio Pasquali indicava la pratica, frequente tra i poeti latini di età augustea, di intessere le loro opere letterarie di riferimenti ad autori precedenti, Braccini argomenta che la dimensione dell'allusività può ragionevolmente essere estesa anche al mondo delle tradizioni orali e folkloriche, che non era prerogativa dell'élite culturale bensì era noto e condiviso praticamente da tutti. Inoltre, se è inevitabile che una parte dei riferimenti dotti degli *auctores* del mondo antico sia destinata a sfuggirci perché sono perdute le opere a cui si faceva riferimento, per le allusioni alla dimensione folklorica forse è possibile ricostruire qualcosa, a partire dal confronto con il folklore moderno:

Un grande filologo, Giorgio Pasquali, nel 1942 mise a fuoco la dimensione allusiva che caratterizza l'arte dei poeti latini di età augustea, ovvero il richiamo, più o meno velato, ad autori precedenti, per sollecitare il loro riconoscimento da parte del lettore dotto e procurarsene così la complicità (Pasquali 1968). Una forma di allusività poteva però riguardare, nell'antichità, anche quella letteratura che era accessibile a un uditorio non limitato ai dotti: la "letteratura orale", appunto. Un richiamo ad essa poteva suscitare la complicità del pubblico in maniera altrettanto efficace delle allusioni letterarie, se non di più, appunto perché faceva parte di un patrimonio più diffuso e trasversale. (...) Pasquali sottolineava come, probabilmente, molte delle allusioni letterarie contenute in Virgilio, Orazio e altri grandi autori fossero destinate a sfuggirci, per la perdita delle opere a cui erano riferite. Lo stesso vale per i *folktales*, ma con una differenza: pur con tutta la prudenza del caso, la comparazione e il confronto con la narrativa tradizionale attestata nelle epoche successive possono gettare qualche raggio di luce su questa dimensione altrimenti "invisibile" (Braccini 2018, p. 199)⁹⁹.

Le parole di Braccini spiegano molto bene il valore euristico del confronto tra il mondo dei *folktales* e il mondo antico. Tornando però al lavoro di Mary A. Grant, il suo interesse ai fini della presente indagine consiste nel fatto che l'autrice ha ampiamente surclassato le valutazioni espresse da Stith Thompson sulla presenza di motivi folklorici nel mondo antico. Identificandone circa 40 nel suo studio *The Folktale* del 1946, Thompson affermava: «è certo che il numero di questi motivi risulterebbe raddoppiato se si conducesse un'indagine approfondita in tutto il campo della letteratura e dell'arte dell'antichità» (Thompson 2016, p. 306). Lo studio di Grant sulle *Odi* di Pindaro, anche tolte le numerose sovrapposizioni, identifica non decine, ma centinaia di motivi, proponendone anche di nuovi laddove quelli esistenti non fossero soddisfacenti. La studiosa avverte che «the motifs implied but not expressly given in Pindar's text are enclosed in parentheses. Asterisks mark tentative new entries» (Grant 1967, p. 143). Dato il vasto numero di entrate, nella tabella seguente sono riportati tutti i motivi censiti da Grant ma senza i riferimenti testuali alle odi di Pindaro, per i quali si rimanda all'opera originaria; si è ritenuto invece importante mantenere nella colonna di destra i riferimenti dell'autrice ai fatti o alle figure implicate, senza i quali l'elenco dei motivi risulterebbe muto.

⁹⁹ Il riferimento è a Pasquali 1968, pp. 275-282, già Giorgio Pasquali, *Arte allusiva*, «L'Italia che scrive» 1942.

Tabella: Motivi identificati da Grant 1967 nelle Odi di Pindaro (Grant 1967, pp. 143-164)

	Motivo	Figure mitologiche
	A. MYTHOLOGICAL MOTIFS	
	GODS	
1	A 111 Parents of the gods.	Cronus and Rhea
2	A 111. 1 Mother of the gods.	Cybele
3	A 139 Nature and appearance of the gods, misc. (doubtful classification).	Nod of Zeus
4	A 141 God as craftsman. See A 451. 1 God of smith-work.	Hephaestus
5	A 151.1 Home of gods on high mountain.	Olympus
6	A 154 Drink of the gods.	Aristeas
7	A 154.2 Theft of magic food.	Tantalus
8	A 156.5 Chariot of the gods.	
9	A 157. 1. 1 Thunderbolt as gods' weapon.	
10	A 157. 4 God's shield.	Aegis of Zeus
11	A 161. 1 Division of power among gods.	Assignment of Rhodes
12	A 161. 2 King of the gods.	Zeus
13	A 161. 3 Queen of the gods	Hera
14	A 162 Conflicts of the gods.	Typhon; Freeing of Titans; Python
15	A 162. 1 Fight of the gods and giants.	
16	A 165. 1. 2 Eagle as god's bird.	
17	A 165. 2 Messenger of the gods.	Hermes
18	A 167. 1 Council of the gods.	
19	A 169. 1 Judge and tribunal of the gods.	Aeacus
20	A 178 God as prophet.	Apollo
21	A 179 Deeds of the gods, misc.	Apollo rescues unborn child; Apportionment of earth-island of Rhodes; Birth of Athena; Debate over marriage with Thetis; Debate over Troy
22	A 185 Deity cares for favorite individuals.	Poseidon gives Pelops winged steeds; Athena gives Bellerophon magic bridle; Aphrodite brings wryneck to Jason
23	A 188 Gods and goddesses in love with men.	Apollo in love with Cyrene
	A 196. 1 Fate controls gods. See also Fates A 463.1.	Fate binding Zeus and Heracles; Troy destined to fall
24	A 220 Sun-god.	Helios
25	A 240.1 Moon-goddess.	Mena (Selene)
26	A 270.1 Goddess of Dawn.	Eos
27	A 280 Weather-god.	Castor; Tyndaridae
28	A 282 Wind-god.	Boreas; Notus
29	A 284 God of thunder.	Zeus
30	A 310 God of the world of the dead.	Hades
31	A 310. 1 Goddess of world of the dead.	Persephone
32	A 311 Conductor of the dead.	Hades here instead of Hermes
33	A 401 Mother Earth.	
34	A 411.4 Hearth-god (goddess).	Hestia
35	A 421 Sea-god.	Poseidon; Oceanus
36	A 421. 1 Sea-goddess.	Thetis; Ino; Amphirite
37	A 425 River-god.	Alpheus
38	A 427. 1 Goddess of springs and wells.	Nymphs; Naraid Thronia; Naiades
39	A 433. 3 God of the vine.	Dionysus
40	A 441. 1 God of domestic beasts	Poseidon, Tamer of Horses
41	A. 451. 1 God of smith-work (see A 141 God as craftsman).	Hephaestus
42	A 452. 1 Goddess of hunting.	Artemis
43	A 453 Shepherd-god.	Pan; Aristeas
44	A 454 God of healing.	Asclepius
45	*A 459. 2 God of athletics.	Hermes

46	A 461. 1 Goddess of wisdom.	Athena (doubtful classification)
47	A 463. 1 The Fates (see A 482. 2 and N111).	Clotho; Lachesis;Moira;Tyche as one of the Fates
48	A 464. 1 Goddess of justice.	Arkteia; Themis
49	A 465. 0. 1 The Nine Muses.	Muses
50	A 465. 2 God of music.	Apollo
51	A 468 The Three Graces.	
52	A 471 God of prophecy.	Apollo at Delphi
53	A 474.1. 1 Goddess of youth.	Hebe
54	A 475. 0. 2 Marriage god.	Hymenaeus
55	A 475. 1 Goddess of love.	Aphrodite
56	A 477 Goddess of childbirth.	Eleithya
57	A 482. 2 Goddess of good luck (Fortuna rather? See N 111).	Tyche
58	A485 God of war.	Ares
59	A 485. 1 Goddess of war.	Athena
60	A 486 The Furies	Erinnys
61	*A 496. 2 Goddesses of the seasons.	Horae
	DEMIGODS AND CULTURE HEROES	
62	A 515.1. 1.1 Twin culture heroes sired by two fathers.	Castor and Polydeuces; Heracles and brother
63	A 541 Culture hero teaches arts and crafts.	Aristeas; see A 453 Shepherd-god; A 1540 Heracles
	COSMOGONY AND COSMOLOGY	
64	A 651 Hierarchy of worlds.	(Depths of Tartarus; Typhon in Tartarus;Euxantius); see A 310, A311, A 671 Hades; A151. 1 Olympus
65	A 657.1 Bridge from earth to heaven.	
66	A 671 Hell. Lower world of torment.	
67	A 671. 0. 3 Entrance to cave as gate to hell.	
68	A 672 Stygian river.	Acheron
69	A 675 Judges in the lower world.	Rhadamanthus
70	A 690 Miscellaneous worlds.	
71	A 692 Islands of the blest.	
72	A 772 Origin of Orion.	See F 531 Giants
73	A 773 Origin of the Pleiades.	See R 321 Fugitive rise and become stars
74	A 841 Four world-columns.	Of Delos only
75	A 842 Atlas.	
76	A 875. 1 Navel of the earth.	See A 165.1.2 Eagle as god's bird
	TOPOGRAPHICAL FEATURES OF THE EARTH.	
77	A 930 Origin of Streams.	Poseidon of the Rock-slitting of Tempe
78	A 941. 0. 1 Origin of a particular spring.	Spring of Dirce
79	A 955 Origin of islands.	Rhodes
80	A 955. 10 Islands from transformed object or person.	Delos
81	A 966 Origin of volcanoes.	Aetna over Typhon
82	A 984 Pillars of Heracles	
	WORLD CALAMITIES	
83	A 1010 Deluge.	
84	A 1022 Escape from deluge on mountain.	Deucalion and Pyrrha
	CREATION AND ORDERING OF HUMAN LIFE	
85	A 1224. 7 Creation of men by creator from ants.	Myrmodons
86	A 1234 Mankind emerges from ground. See T 545.	Erechtonius (Erechteus?)
87	A 1245. 1 New race from stones thrown after deluge.	By Deucalion and Pyrrha
88	A 1265 Men created from sown dragon's teeth.	Sparti
89	A 1445 Acquisition of building crafts.	Pediments
90	A 1460 Acquisition of arts.	Invention of dithyramb
91	A 1461 Acquisition of music.	Invention of flute harmony; see F 526.3 Gorgon; Lydian harmony
92	A 1545 Origin of sacrifices.	Fireless sacrifices at Rhodes

93	A 1549. 3 Origin of religious games.	Olympic Games by Heracles; Games at Nemea by Adrastus; Games at Sicyon by Adrastus; at Isthmus by Sisyphus
94	A 1577 Origin of personal names.	Iamus from pansies; Ajax from eagle (Alcides to Heracles); Dionysus
	ANIMAL CHARACTERISTICS	
95	A 2237. I Animal reveals mistress's adultery (raven becomes black).	Coronis
	B. ANIMALS	
	MYTHICAL ANIMALS	
96	B 11. 6. 2 Dragon guards treasure.	Colchidian dragon
97	B 11.11 Fight with dragon.	Jason and dragon; Apollo and Python
98	B 14. 1 Chimera.	Chimera
99	B 15.1.2.1.4 Cerberus.	
100	B 16.2.3 Giant lion, overcome by hero.	Nemean Lion
101	B 19. 1 Brazen-footed, fire-breathing bulls.	
102	B 21 Centaur: man-horse.	Chiron
103	B 41. 1 Winged horse: Pegasus.	
104	B 41.2 Flying horse.	Horses of Pelops
105	B 53 Siren.	Keledones
	MAGIC ANIMALS	
106	B 101. 3 Ram with golden fleece.	
107	B 101. 4 Hind with golden horns.	
108	B 147 Animals furnish omens.	Serpents at walls of Troy
	ANIMALS WITH HUMAN TRAITS	
109	B 211 Animal uses human speech.	(Crow as tatterer rejected by poet)
	FRIENDLY ANIMALS	
110	B 535 Animal nurse.	See B 21 Centaur. (Should Chiron be listed here?)
111	B 535. 0. 14 Serpent as nurse for child.	Serpents feed Iamus
112	B 559 Animals carry men, misc.	Phrixus on Ram with golden fleece
	MARRIAGE OF PERSON TO ANIMAL	
113	B 611. 3 Horse paramour.	Centaur with Magnesian mares
	C. TABU	
	TABU CONNECTED WITH SUPERNATURAL BEINGS	
114	C 51. 5 Tabu: imitating god.	Asclepius restores man to life; (Salmones?)
115	C 52 Tabu: being in presence of god.	Semele
	SEX TABU	
116	C 191 Tabu: mortal lusting after goddess.	Ixion for Hera; Tityus for Artemis
	MISCELLANEOUS TABUS	
117	*C 770. 2 Tabu: attempt to fly to heaven.	Bellerophon; see L 421 Attempt to fly to heaven punished
118	C 771. 2 Tabu: piling up mountains to reach heaven.	Otus and Ephialtes
	D. MAGIC	
	TRANSFORMATION	
119	D 101 Transformation: god to animal.	Gods change to escape Tphon
120	D 114.1.1,2 Transformation: woman to doe.	Taygete
121	D 127. 5 Transformation: man to dolphin.	
122	D 133. 1 Transformation to cow.	Io
123	D 133. 2 Transformation: man to bull.	Achelous
124	D 235. I Transformation: man (god) to shower of gold.	Zeus at conception of Perseus
125	D 284 Transformation: woman to island.	Asterie to Delos
126	550 Transformation by drinking.	(Glaucus)
127	D 581 Petrification by glance.	Gorgon Medusa
128	D 642. 3 Transformation to escape lover.	Thetis; Taygete; (Arethusa; Alpheus in pursuit of Arethusa)
129	D 658 Transformation to seduce woman.	Zeus to Amphitryon
130	D 671 Transformation flight.	Gods to animals
131	*D 690 Transformation, misc.	Triton? As Eurypylus

	MAGIC OBJECTS	
132	D 903 Magic snow.	Rhodes; birth of Heracles; Rhodes?
133	D 1065. 5 Magic sandals.	Perseus
134	D 1081 Magic sword (knife).	Peleus
135	D 1193 Magic bag.	Perseus
136	D 1209. 1 Magic bridle.	For Pegasus
137	D 1254. 1 Magic wand.	Wand of Hades; Wand of Hermes.
138	D 1344. 2. 1 Magic drug gives immunity from fire.	Jason and bylls
139	D 1355 Love-producing magic object.	Iynx to win Medea
140	D 1400.1. 4. 5 Hercules' bow and arrows essential to capture Troy.	Hercules's bow and arrows
141	D 1413. 6 Chair to which person sticks.	Hepaestus for Hera
142	D 1470. 2. 3 Horn of plenty.	
143	D 1553 Symplegades.	Clashing Islands
144	D 1620 Magic automata.	Made by Telchines? Statue in Egypt
	MAGIC POWERS AND MANIFESTATIONS	
145	D 1711 Magician.	Medea; Telchines?
146	D 1812. 3. 3 Future revealed in dream.	Hecuba
147	D 1812. 5. 0. 3 Behavior of fire as omen.	
148	D 1812. 5. 1 Bad omens	Amphiarus
149	D 1812. 5. 2 Favorable omens.	Thunder of Zeus; Hecate; Birds and lots; Eagle; see D 1812. 5. 0. 2 Omens from flight of birds
150	D 1814. 3 Advice from god (or gods).	Athena to Bellerophon; Tleptolemus told to go to Rhodes; Pelias told to bring Phrixus' spirit home
151	D 1840 Magic invulnerability.	Caeneus; Sons of Gods; Ajax
152	D 1841. 3 Burning magically evaded.	Apollo
153	D 1850. 2 Woman changes into an immortal.	Ino
154	D 1851 Immortality bestowed.	Heracles; Peleus; Cadmus; Achilles; Semele.
155	D 1851. 5 Immortality bestowed by deity.	Pelops; Ganymede; Diomede
156	*D 1852 Immortality withdrawn by deity.	Pelops (possibly C 937. 1 Tabu; Immortality lost by breach of tabu)
157	D 1853. 1 Immortality exchanged for death on alternate days.	Castor and Polydeuces
	E. THE DEAD	
	RESUSCITATION	
158	E 15. 1 Resuscitation by boiling.	Pelops; see also E 33 Resuscitation with missing member, and E 121. 1. 1 Resuscitation by concealed effort of gods
159	E 50 Resuscitation by magic.	Asclepius: see Tabu
160	E 121. 1 Resuscitation by a god.	Castor by Zeus (or Polydeuces?); (Iolaus)
	GHOSTS AND OTHER REVENANTS	
161	E 230 Return from dead to inflict punishment.	(Iolaus)
162	E 481 Land of the dead.	Home of Persephone; Hades
163	*E 499.5 Dead in lower world rejoice in news of living.	
164	E 545. 18 Ghost asks to be taken to former home.	Phrixus
	REINCARNATION	
165	E 600 Reincarnation.	
	THE SOUL	
166	E 720.1 Souls of human beings seen in dream.	
	F. MARVELS	
	OTHER WORLD JOURNEYS	
167	F 2 Translation to other world without dying.	Caeneus; Amphiarus; Peleus, Cadmus, Achilles
168	F 52 Ladder to upper world.	Themis to heaven
169	F 81 Descent to lower world of dead.	Heracles
170	F 110 Journey to terrestrial other worlds. See F 111 Journey to earthly paradise, and D 1338. 7 Land of youth.	Abaris and Hyperboreans
	MARVELOUS CREATURES	
171	F 420. 4. 10 Water-spirits are prophetic.	Nereus
172	F 423. 1 Nereid (Thetis).	

173	F 441. 2. 2 Dryad.	Rhoecus and Dryad
174	F 500 Remarkable persons.	Geryon; see G. Ogres
175	F 512. 1. 1 Person with one eye in center of forehead.	
176	F 512. 1. 2 Three women have but one eye among them, pass it around.	Greatae
177	*F 522. 2 Person with wings on back.	Sons of Boreas
178	F 526. 1 Typhon.	Typhon
179	F 526. 3 Gorgon.	Gorgon Medusa
180	F 531 Giants.	Porphyryon; Tityus; Atlas; Antaeus (both the same?); Orion; Alcyoneus; Giants; Cynus and Heracles; Cynus and Achilles; Otus and Ephialtes; Moliones
181	F 565. 1 Amazons.	Amazons
182	F 565. 4 Woman hunters.	Cyrene
183	F 601 Extraordinary companions.	Argonauts
184	F 611. 3. 2 Hero's precocious strength.	Achilles; Heracles
185	F 614. 10 Hero fights whole army alone.	Peleus conquers Iolcus
186	F 628.1. 3. 2 Child tears to pieces a live snake with his bare hands	Heracles
187	F 642. 3. 1 Person of remarkable sight (can see through trees).	Lynceus
188	*F 679. 9. 1 Skilful musician as friend of hero.	Orpheus
189	EXTRAORDINARY PLACES AND THINGS	
190	F 715. 3. 1 Undersea river.	Alpheus
191	F 736 Island with extraordinary support.	Delos
192	F 771. 1.9 House of skulls.	Temple of Antaeus
193	F 824 Extraordinary armor.	Golden armor
194	F 834 Extraordinary spear.	Spear of Peleus
	EXTRAORDINARY OCCURRENCES	
195	F 900 Extraordinary occurrences.	Carrying <i>Argo</i> twelve tays; Lions flee Battus
	G. OGRES KINDS OF OGRES	
196	G 200 Witch.	Medea gives drugs to Jason; see M 301 Prophets
197	G 311 Old man of the sea.	Nereus, old man of the sea; see A 421
	OGRE DEFEATED	
198	G 530. 2 Help from ogre's daughter.	Medea gives drugs to Jason
	H. TESTS	
	IDENTITY TESTS: RECOGNITION	
199	H 51. 1 Recognition by birthmark.	Pelops – shoulder
200	*H 119. 3 Recognition by one sandal.	Jason by Pelias; see M 341. 2. 9
	MARRIAGE TESTS	
201	H 331 Suitor contest: bride offered as prize.	Race for daughter of Anthaeus; Danaus plans contest for daughters
202	H 331. 5. 2 Suitor contest: race with bride's father.	Pelops with Oenomaus
203	H 331. 6. 1 Suitor contest: wrestling with bride.	Peleus and Thetis
204	*H 331. 6. 2 Wrestling with bull-shaped river-god.	Achelous
	TESTS OF PROWESS: TASKS	
205	H 901. 1 Heads on stakes for failure.	Death of suitors of Hippodameia
206	H 1102 Task: cleaning Augean stable.	
207	H 1133. 5 Task: building city.	Aeacus to help build Troy
208	H 1150 Task: stealing, capturing, or slaying.	Pegasus; Heracles and monsters; Heracles and Antaeus; Amazons
209	H 1151. 5 Task: stealing belt from queen.	Heracles from queen of Amazons
210	H 1151. 8 Task: stealing cattle.	Cattle of Geryon; (Alcyoneus “herdsman” and cattle of the sun)
211	H 1161 Task: killing ferocious beast.	Nemean lion
212	H 1174. 2 Task: overcoming dragon.	Jason and the Dragon; Chimera by Bellerophon
	TESTS OF PROWESS: QUESTS	
213	H 1210 Quest assigned.	Golden fleece; Hind with golden antlers;
241	H 1215 Quest assigned because of hero's boast.	Gorgon's head
215	H 1332. 1 Quest for golden fleece.	

216	H 1332. 3 Quest for head of Gorgon.	Perseus; see F 526.3 Gorgon
	OTHER TESTS	
217	H 1561. 6 Tests of valor: fight with giant.	Heracles and Alcyoneus; Cycnus, son of Ares, and Heracles; Porphirion and Heracles; Antaeus; Giants
218	H 1568 Test of the champion.	Contest for the arms of Achilles
219	H 1598 Contest between man and other being. Heracles against three gods	Heracles against three gods
	K. DECEPTIONS	
	DECEPTIVE BARGAIN	
220	K 231. 1 Refusal to perform part in mutual agreement.	Augeas; Laomedon
	THEFTS AND CHEATS	
221	K 300 Thefts and cheats-general.	Bow; Sword or Knife; Nectar and ambrosia; Cattle of Gerion and horses of Diomedes
222	K 333. 2 Theft from three old women with single eye.	(Perseus and Graeae)
	FATAL DECEPTION	
223	K 800 Killing or maiming by deception.	Ambush of Moliones
	DECEPTION INTO HUMILIATING POSITION	
224	K 1200 Deception into humiliating position.	
225	K 1271 Amorous intrigue observed and exposed.	Coronis
	DECEPTION THROUGH SHAMS	
226	K 1811 Gods in disguise visit mortals.	Zeus as golden shower; Zeus as Amphitryon
227	K 1811. 4 Deity takes form of particular person.	Triton as Eurypylos; Apollo as Paris
228	K 1840 Deception by substitution.	Tantalus serving son Pelops to gods
229	K 1853 Substitute sacrifice.	Taygete
230	K 1890 Other deceptions by disguise or illusion.	Ixion and cloud Hera
	FALSE ACCUSATIONS	
231	K 2111 Potiphar's wife.	Hippolythe falsely accuses Peleus
	VILLAINS AND TRAITORS	
232	K 2213 Treacherous wife.	Eriphyle; Coronis; Clytemnestra
	OTHER DECEPTIONS	
233	K 2310 Deception by equivocation.	Agamedes and Trophonius by Apollo
	L. REVERSAL OF FORTUNE	
	TRIUMPH OF THE WEAK	
234	L 300 Triumph of the weak.	Heracles, small of stature, against Antaeus; Philoctetes
	PRIDE BROUGHT LOW	
235	L 400 Pride brought low.	Hybris
236	L 410 Proud ruler (deity) humbled.	Oenomaus; Polydectes
237	L 421 Attempt to fly to heaven punished.	Bellerophon; see C 770. 2
	M. ORDAINING THE FUTURE	
	JUDGMENTS AND DECREES	
238	M 10 Irrevocable Judgments (see Fate).	Ordinance of Zeus draws off flood; Pytho (Delphi) as seat of oracles; Ismenian shrine; Promise of Zeus; Destruction of Troy ordained; Oracle revealed by dove at Dodona
	VOWS AND OATHS	
239	M 119. 1. 1 Oath by River Styx.	Great oath of gods; Oath implied
	PROPHECIES	
240	M 301 Prophets.	Iamus; Alcmaeon; Chiron; Tiresias; Melampus ; Tenerus ; Medea ; Polyidus ; Amphiarus; Mopsus
241	M 301. 0.1 Prophet destined never to be believed.	Cassandra
242	M 302. 7 Prophecy through dreams.	Hecuba; Pelias
243	M 311. 0. 1 Heroic career prophesied for new-born child.	Tiresias for Heracles; Heracles for Ajax
244	M 312 Prophecy of future greatness for youth.	Iamus
245	M 312. 2. 1 Prophecy: son to be greater than father.	Of Achilles
246	M 314. 4 Prophecy of future empire for fugitives.	Medea for Argonauts
247	M 340 Unfavorable prophecies.	Neoptolemus

248	M 341. 2. 9 Prophecy: death from man wearing one sandal.	Jason
249	M 343 Parricide prophecy.	Laius
250	M 356. 1 Prophecies concerning outcome of war.	Snakes at wall of Troy and Apollo's prophecy; Heracles' arrow at Troy; see Z 312 abd Z 358
251	M 356.1.1 Prophecy: loss of battle.	Laomedon
252	M 356. 1. 2 Prophecies concerning fate of heroes in battle.	Amphiarus in oracle at his tomb
	N. CHANCE AND FATE	
	THE WAYS OF LUCK AND FATE	
253	N111 Fortuna (see A 482. 2 and A 463. 1 Fate).	Tyche
254	N 130 Changing of luck or fate.	Daughters of Cadmus; Oedipus and sons; Cadmus and Peleus; Gods as dispensers of good and evil
255	N 170 The capriciousness of luck or fate.	Tyche
	UNLUCKY ACCIDENTS	
256	N340.1 Suicide.	Ajax
	ACCIDENTAL ENCOUNTERS	
257	N 733. 1 Brothers unwittingly fight each other.	Eteocles and Polynices; Otus and Ephialtes
	P SOCIETY	
	ROYALTY AND NOBILITY	
258	P 12. 2. 1 Tyrannical king.	Pelias takes Jason's lands
259	P 17. 10 Three sons each get kingship.	Division of Rhodes
	THE FAMILY	
260	P. 251. 5. 3 Hostile brothers.	Sons of Oedipus
	GOVERNMENT	
261	P 557. 6 Warrior dies facing foe.	Amphiarus
	Q. REWARDS AND PUNISHMENTS	
	NATURE OF REWARDS	
262	Q 150. 1 Rescue from deluge as reward.	Deucalion and Pyrrha
263	Q 172. 9 Deification as reward.	Semele and Ino; Diomedes; Castor and Polydeuces (see D 1853.1); Heracles (see D 1851.5)
	DEEDS PUNISHED	
264	Q 200 Deeds punished.	Aegisthus and Clytemnestra slain; Euristheus beheaded; Pelias slain by Medea; Polydectes slain by Perseus; Oenomaus slain by Pelops; Neoptolemus not to return home
265	Q 221 Personal offences against gods punished.	Love of Tityus for Artemis; Ixion for Hera; see Q 501. 5
266	Q 255 Punishment of woman who prefers mortal lover.	Coronis
267	Q 331 Pride punished.	Bellerophon
	KINDS OF PUNISHMENT	
268	Q 411 Death as punishment.	Suitors of Hippodamia (heads on stakes?); Cyclopes
269	Q 431 Punishment: banishment.	Tlepolemus; Peleus and Telamin
270	Q 434 Punishment: fettering.	Typhon under Etna and in Tartarus
271	Q 501. 2 Punishment of Tantalus.	Tantalus
272	Q 501. 5 Punishment of Ixion.	Ixion
273	Q 552. 1 Death by thunderbolt as punishment.	Typhon and the giants; Idas and Lyncaeus; Semele; Asclepius; Amphiarus
274	Q 558.10 Plague as punishment.	Countrymen of Coronis
275	Q 555 Madness as punishment.	(Ino)
	R. CAPTIVES AND FUGITIVES	
	CAPTIVITY	
276	R 13. 3. 2 Eagle carries off youth	Ganymedes
277	R 14 Deity abducts person.	Cyrene by Apollo; Aegina by Zeus; Daughter of Opus by Zeus; Pelops by Poseidon
	RESCUES	
278	R 154. 2 Sons rescues father.	Nestor by son
279	R 169 Other rescuers.	Achilles for Helen; Ajax for Helen, etc
280	R 169. 13 Child rescued by nurse.	Orestes

281	R 170 Miscellaneous rescues. ESCAPES AND PURSUITS	Phrixus by a ram
282	R 210 Escapes	Adrastus
283	R 260 Pursuits. REFUGES AND RECAPTURE	Alpheus for Arethusa
284	R 311 Tree refuge.	For Dioscuri
285	R 321 Escape to the stars. S. UNNATURAL CRUELTY CRUEL RELATIVES	Pleiades
286	S 11.3 Father kills child.	Iphigenia by Agamemnon; Pelops by Tantalus; (Sons by Heracles?)
287	S 31 Cruel stepmother.	Hera sends snakes against Herakles; Phrixus saved from stepmother
288	S 60 Cruel spouse.	Clytemnestra murders Agamemnon and Cassandra; Lemnian woman kill husband; (Danaids kill husbands? See T 173. 2)
289	S 73. I. 0.1 Murder of stepbrother. REVOLTING MURDERS OR MUTILATIONS	Phocus by Peleus and Telamon
290	S 110 Murders.	Antaeus slaying strangers, using skulls; Laomedon, stranger-murdering
291	S 112 Burning to death.	Phalaris's brazen bull; (Ixion's crime against Deioneus)
292	S 145 Abandonment on an island.	Philoctetes on Lemnos
293	ABANDONED OR MURDERED CHILDREN	
294	S 301 Children abandoned (exposed). CRUEL PERSECUTIONS	Iamus by Evadne
295	S 400 Cruel persecutions.	Jason as baby sent away from Pelias; Orestes from mother; Persecution of Peseus and Danae (see H1332. 3 Quest for the head of Gorgon)
	T. SEX LOVE	
294	T 92 Rivals in love. MARRIAGE	Gods rivals for Thetis
297	T 111. 1 Marriage of a mortal and a god.	Zeus and Alcmene, Danae, Leda, Semele, Aegina, (Thebe), (Taygete); Apollo ad Coronis, Cyrene, Melia, Zeuxippe; Heracles and Hebe; Peleus and Thetis; Cadmus and Harmonia.
298	T 173.2 Hostile brides kill husbands in the bridal bed. MARRIED LIFE	(Daughters of Danaus kill husbands)
299	T 210 Faithfulness in marriage.	Hypermnestra
300	T 230 Faithlessness in marriage. ILLICIT SEXUAL RELATIONS	Coronis; Clytemnestra; (Eryphile)
301	T 463 Homosexual love. CONCEPTION AND BIRTH	Poseidon and Pelops; Zeus and Ganimede
302	T 510 Miraculous conception (see Z 216).	Perseus by golden shower; Heracles (imitation of Perseus)
303	T 540 Miraculous birth.	Centaurs from cloud; Centaurs from Centaurus and mares.
304	T 541 Birth from unusual part of person's body.	Athena from head of Zeus;
305	T 545 Birth from ground.	(Erechtheus)
306	T 549 Miraculous birth, miscellaneous. CARE OF CHILDREN	Sparti, from dragon's teeth, from stones
307	T 685.1 Twin adventurers (see Z 210 Brothers as heroes). Z. MISCELLANEOUS GROUPS OF MOTIFS FORMULAS	MolionesM Cercopes; see Z 210 for Castor and Polydeuces, and Idas and Lyceus
308	Z 71. 1 Formulistic number: three.	Three tasks of Peleus
309	*Z 71. 1. 19 Three Graces.	(The three are named, though the number three des not appear)

310	Z 71. 5 Formulistic number: seven.	Seven pyres for Seven against Thebes; Seven-gated Thebes
311	*Z 71. 16. 17 Formulistic number: fifty.	Daughters of Danaus
312	*Z 71. 16. 18 Formulistic number: one hundred.	Cerberus; Hecatoncheires
	SYMBOLISM	
313	Z 110 Personifications.	Time; Hybris, Corus (Surfeit); Hesychia (Clam); and many more
314	*Z 187 Symbol of rule over land.	Cloud as symbol
315	*Z 188 Symbol of destruction of fortress.	Serpents climbing wall of Troy
	HEROES	
316	Z 210 Brothers as heroes	Castor and Polydeuces; Idas and Lynceus
317	Z 211 Dreadnaughts.	Heracles "all-daring" "bold in counsel"
318	Z 216 Supernatural origin of hero.	Perseus from shower of gold (see T 510)
319	Z 231 Boyish exploits of hero.	Achilles: Heracles (see F 611 and 628)
320	Z 292 Death of hero.	Achilles; Ajax
	UNIQUE EXCEPTIONS	
321	Z 310 Unique vulnerability.	Caeneus ; (Ajax)
322	Z 312 Unique deadly weapon.	Fir trees against Caeneus ; (Heracles bow held by Philoctetes, against Troy)
323	*Z 358 Unique victim.	Adrastus' son
324	*Z 359 Unique example.	Passage of Argo stops movement of Clashing Islands; Slayer of Priam ever to go home; Troy could not be taken without Neoptolemus

Sarebbe lungo commentare la notevole raccolta di motivi folklorici che Grant identifica nelle *Odi* di Pindaro, nonché impossibile entrare ora nelle vicende critiche che circondano questo autore. Dato il carattere *ad personam* delle *Odi*, è normale pensare che Pindaro fosse interessato alle leggende locali che potevano riguardare la terra di provenienza dei personaggi celebrati, la loro stirpe o altri dettagli: dunque, è logico cercare di indagare questo aspetto con gli strumenti esistenti. Tra gli eroi più implicati, spicca soprattutto la figura di Eracle (presente in 22 delle *Odi*), mentre i riferimenti al materiale narrativo dell'*Iliade* e dell'*Odissea* risultano particolarmente scarsi, confermando il fatto, già ben noto agli studiosi, che l'autore debba ben poco ad Omero.

Per quanto si è potuto appurare, uno studio come quello di Grant non ha paragoni per il fatto di applicare uno studio sistematico per motivi all'opera di un autore antico: neppure per Omero esiste un indice di motivi altrettanto vasto e accurato di quello che Grant fornisce per Pindaro: una circostanza che può stupire, poiché i poemi omerici hanno da sempre attirato l'attenzione maggiore dei folkloristi. Il problema consiste nel fatto che la creazione di un indice dei motivi dettagliato, dedicato ad uno specifico repertorio, richiede una mole notevole di lavoro e indagini alquanto onerose. Chiaramente, se disponessimo di un indice dei motivi più completo per i poemi omerici sarebbe possibile effettuare dei confronti più mirati. Ma non solo per gli studi di folklore relativi al mondo antico è raro di poter disporre di indici così dettagliati: tale è spesso il caso di molti repertori folklorici *tout court*, anche moderni: così per esempio per la Romania.

2.3 Mappatura dei tipi e dei motivi folklorici internazionali attestati in Romania.

Per quanto riguarda la Romania, la questione della mappatura dei materiali narrativi di tradizione orale versa in una situazione piuttosto peculiare. Va chiarito, in primo luogo, che un indice completo dei motivi delle fiabe romene non esiste perché non è ancora mai stato tentato, anche se – o, forse, proprio perché – si tratta di un repertorio ricchissimo. Per quanto riguarda l'indicizzazione per tipi, invece, i riferimenti – per quanto datati – esistono e rimangono un punto di partenza.

Come è già stato ricordato nel precedente capitolo, l'opera di Șăineanu non è stata presa in considerazione da Antti Aarne (1910) ed è stata soppiantata quale riferimento per il repertorio della fiaba tradizionale romena all'apparire del *Verzeichnis der Rumänischen Märchen und Märchenvarianten [Indice delle fiabe romene e delle loro varianti]* di Adolf Schullerus nel 1928. Il *Verzeichnis* di Schullerus è un indice bibliografico redatto in lingua tedesca, conforme ai criteri del sistema di classificazione del repertorio fiabesco internazionale stabiliti da Aarne nel 1910. Tuttavia, esso venne pubblicato troppo tardi per essere incluso nella riedizione dell'indice di Aarne effettuata da Thompson nello stesso anno, il 1928. Dunque, fu soltanto a partire dall'edizione del 1961 dell'indice di Aarne e Thompson che l'indice di Schullerus entrò a far parte organicamente della classificazione internazionale dei tipi folklorici elaborata dalla scuola folkloristica finno-americana, pur essendo già da più di trent'anni il riferimento standard per l'area romena. Appare quindi singolare che nell'indice AT del 1961 siano presenti alcuni richiami a Șăineanu (citato come «Sainenu»), menzionato in almeno 22 dei tipi indicizzati dal catalogo¹⁰⁰ ma stranamente mancante dagli scioglimenti bibliografici posti al principio del volume¹⁰¹.

L'indice di Schullerus del 1928, ormai molto datato, non è mai stato aggiornato. Una sua traduzione romena pubblicata nel 2019 non fa che accentuare la mancanza di un indice dei tipi della fiaba romena che sia al passo con i tempi, lacuna ancor più fortemente sentita se si tiene conto che gli altri generi tradizionali del folklore letterario romeno si sono da tempo dotati di indici tipologici. Per i generi versificati del *cântec bătrânesc* (detto anche *balada*) e della *colinda* i riferimenti sono Amzulescu (1964, 1981, 1983) e Brătulescu (1981). Per quanto riguarda i generi in prosa, gli indici sono Stroescu 1969 per la *snoava* (genere che spazia tra aneddoto e facezia) e Brill 2006 per la leggenda. I cataloghi della *snoava* e della *colinda* sono resi consultabili, rispettivamente, in lingua francese e inglese, un fatto che sicuramente contribuisce all'internazionalizzazione degli studi rivolti a tali generi folklorici.

¹⁰⁰ Vedi tipi AT 304, 306, 313A, 315, 324, 329, 332, 400, 480, 510A, 513A, 516, 545B, 550, 552A, 706, 707, 751, 930, 1000, 1137, 1200. La paginazione fa ovviamente riferimento alla prima edizione di *Basmele Române* (Șăineanu 1895).

¹⁰¹ Vedi Thompson 1961 p. 9.

Tabella 2: Indici tipologici relativi ai principali generi narrativi tradizionali del folklore letterario romeno.

<i>Snoava</i>	Stroescu 1969	Sabina Cornelia Stroescu, <i>La typologie bibliographique des facéties roumaines</i> , 2 voll., Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, București 1969.
<i>Cântec bătrânesc</i>	Amzulescu 1964, 1981, 1983	Al. I. Amzulescu, <i>Balade populare românești</i> , introducere, indice tematic și bibliografic, antologie, III voll., Editura pentru Literatură, București 1964. Al. I. Amzulescu, <i>Cîntecul epic eroic: tipologie și corpus de texte poetice</i> , Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1981 Amzulescu 1981 Al. I. Amzulescu, <i>Balada familiala. Tipologie și corpus de texte poetice</i> , Editura Academiei, București 1983.
<i>Colinda</i>	Brătulescu 1981	Monica Brătulescu, <i>Colinda românească = The Romanian colinda: (winter-solstice songs)</i> , Minerva, București 1981.
<i>Legenda</i>	Brill 2006	Tony Brill, <i>Legendele Românilor</i> , 3 vol., Grai și Suflet - Cultura Națională, București 2005.

Un tentativo di aggiornamento dell'indice dei tipi della fiaba romena fu effettivamente intrapreso dal folklorista ed etnologo romeno Corneliu Bărbulescu (1915-2007), il quale però non portò mai a termine il lavoro. La sua allieva Viorica Nișcov menziona l'esistenza di un dattiloscritto incompiuto comprendente parte dell'indice di Bărbulescu, conservato presso l'Istituto di Etnografia e di Folklore di Bucarest. Tale documento, per quanto si sa, non è mai stato pubblicato né utilizzato in altri studi¹⁰².

Allo stato attuale, dunque, l'indice dei tipi ATU del 2004 costituisce lo strumento più aggiornato in rapporto alla questione della mappatura dei materiali fiabeschi romeni con attestazione internazionale: situazione che ha poco di confortante, in quanto il compilatore Hans-Jörg Uther non ha trovato alcuna sintesi aggiornata in grado di fungere da snodo tra la classificazione del repertorio fiabesco internazionale e lo specifico romeno, dovendo di necessità ricorrere ad opere datate o a traduzioni in lingua tedesca o inglese, qualora disponibili. La bibliografia citata da Uther 2004 relativamente alla Romania è compendiata nella tabella seguente.

Tabella: bibliografia citata da Uther 2004 in rapporto alla Romania.

Amzulescu 1974	A. I. Amzulescu, <i>Rumänische Volksballaden</i> , Freiburg.
Angheliescu 1976	M. Angheliescu, Simbolul Șcheherezadei in cărțile populare [The Symbol of Sheherezade in Chapbooks]. F. Karlinger (ed.), <i>Berichte im Auftrag der</i>

¹⁰² Vedi Kunisch 2014, p. 27, nota 1. L'edizione romena dell'Indice di Schullerus comprende inoltre l'esteso saggio *Catalogul poveștilor populare românești (Note preliminare)* di Corneliu Bărbulescu, apparso originariamente in «Revista de Enografie și Folclor» V, nr. 1-2 (1960), pp. 59-72 (ora in Schullerus 2019, pp. 105-128), una sorta di dichiarazione di intenti in cui Bărbulescu chiarisce l'approccio e la terminologia adottata, fornisce uno schema provvisorio per la classificazione dei tipi fiabeschi e ne offre un'esemplificazione a partire dal tipo AT306 *The Dancing-out Shoes*. Per quanto interessanti siano le scelte effettuate da Bărbulescu, esse non vengono qui discusse in considerazione del fatto che la sua fatica è rimasta incompiuta e di fatto non ha avuto alcun utilizzo.

	<i>internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch</i> , 2-12. Seekirchen.
Bărbulescu 1978	C. Bărbulescu, <i>The Maiden Without Hands</i> . AT 706 in <i>Rumanian Folklore</i> . Linda Dégh (ed.), <i>Studies in East European Folk Narrative</i> , 319-366. Bloomington.
Bîrlea 1966	O. Bîrlea, <i>Antologie de proză populară epică</i> [Anthology of Epic Folk Poetry] 1-3. București 1966.
Brill 1981	T. Brill, <i>Legende populare românești</i> [Rumanian Folk Legends] 1. București.
Dima 1944	A. Dima, <i>Rumänische Märchen</i> , Leipzig.
Gaster 1915	M. Gaster, <i>Rumanian Bird and Beast Stories</i> , London.
Karlinger 1982	F. Karlinger, <i>Rumänische Märchen außerhalb Rumäniens</i> , Kassel.
Karlinger 1990	F. Karlinger, <i>Rumänische Legenden aus der mündlichen Tradition – Fragmentarische Skizzen und exemplarische Texte</i> . Salzburg.
Karlinger/Bîrlea 1969	F. Karlinger, O. Bîrlea, <i>Rumänische Volksmärchen</i> (Die Märchen der Weltliteratur), Dusseldorf & Köln.
Kremnitz 1882	M. Kremnitz, <i>Rumänische Märchen</i> , Leipzig.
Schott/Schott 1971	A. Schott, and A. Schott, <i>Rumänische Volkserzählungen aus dem Banat. Märchen, Schwänke, Sagen</i> . Neuauflage besorgt von R. W. Brednich und I. Taloș, Bukarest.
Schullerus 1928	A. Schullerus, <i>Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten</i> (FF Communications 78), Helsinki.
Schullerus/Brednich et al., 1977	P. Schullerus, <i>Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal</i> . Neuauflage besorgt von R. W. Brednich/I. Taloș, Bukarest.
Stroescu 1969	S. C. Stroescu, <i>La Typologie bibliographique des facéties roumaines</i> 1-2. București.
Ure 1960	J. Ure, <i>Pacala and Tandala and Other Rumanian Folk-Tales</i> , London.

A partire da tali indici bibliografici, fonti dirette o anche studi (come nei due casi rappresentati da Angheliescu e Bărbulescu), Uther 2004 riesce a completare con delle sezioni relative alla Romania le schede di 632 dei tipi narrativi annoverati dal suo catalogo. I riferimenti più citati sono Stroescu 1969 (oltre 380 occorrenze), seguito da Schullerus (oltre 175 occorrenze) e Bîrlea (circa cento occorrenze).

Prima di esporre i tipi narrativi internazionali con attestazioni in Romania, è necessaria una precisazione per chiarire perché non si possono utilizzare i dati di Uther 2004 relativi alla Romania come un indice delle fiabe popolari romene. Dal momento che l'intento dell'opera consiste nel catalogare *folktales* presenti in più di una tradizione, Uther 2004 non è uno strumento pensato per includere tipi folklorici attestati solo localmente. Nell'introduzione al primo volume, è dichiarato a chiare lettere che i tipi del catalogo AT del 1961 limitati ad un singolo gruppo etnico e per i quali non sono stati trovati dei corrispettivi sono stati rimossi dalla nuova edizione¹⁰³. Dunque, a livello locale – a qualsiasi livello locale, ovvero a prescindere da quale territorio si voglia considerare – Uther 2004

¹⁰³ «Types from the AaTh catalog that were limited to a single ethnic group, and for which no more information is available, have been excised (they can still be found in the regional catalogs), except when they have reached a significant temporal, ethnic, or geographic distribution», Uther 2004, vol. 1, p. 8.

non è un indice esaustivo. In altre parole, il catalogo ATU, dato che classifica solamente racconti popolari con esistenza internazionale, può dire poco o nulla riguardo ai tipi folklorici attestati soltanto in Romania e privi di corrispondenze in altre tradizioni (sia perché tali corrispondenze non esistono, ovvero non sono documentate, sia perché non sono state rilevate).

Dato che non vi sono dubbi sul fatto che il folklore romeno preserva tipi e motivi fiabeschi caratteristici, non presenti altrove, non va assolutamente esclusa la possibilità che in Romania esistano racconti non indicizzati internazionalmente e che presentino delle consonanze in rapporto al mondo greco-latino (un'ipotesi che, come si vedrà, è verificata dai fatti). Il lavoro in questo senso è solo agli inizi. Tuttavia, è ragionevole iniziare dal noto e lasciare l'ignoto per il poi. Senza ignorare né sottovalutare la possibilità appena accennata, sembra ragionevole utilizzare in primo luogo gli strumenti esistenti, rimandando ad analisi ulteriori lo studio di testi non compresi nel quadro delineato. Ciò nella speranza che in futuro sia possibile colmare la lacuna causata dalla mancanza di un indice aggiornato dei tipi (e dei motivi) delle *basme* romene, che si auspica comprenda anche le raccolte di fiabe pubblicate in tempi più recenti e i materiali inediti conservati presso gli Istituti di Etnografia e Folclore del paese. Mancando oggi tali strumenti, i dati di seguito riportati costituiscono comunque, almeno provvisoriamente, un punto di partenza ai fini della presente indagine perché, in primo luogo, risultano già predisposti per la comparazione a livello internazionale e perché, in secondo luogo, non sono mai stati studiati da una prospettiva interessata espressamente ai loro possibili rapporti con il mondo classico.

La tabella che segue ricava da Uther 2004 i tipi fiabeschi internazionali attestati anche in Romania, riportando nella colonna di destra le rispettive indicazioni bibliografiche.

	ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
1	1	The Theft of Fish	Schullerus 1928
2	2	The Tail-Fisher	Schullerus 1928
3	2A	Torn-Off Tails	Schullerus 1928, No. 16*
4	3	Simulated Injury	Karlinger 1982, No. 19
5	10***	The Fall over the Edge	Karlinger 1982, No. 19
6	15	The Theft of Food by Playing Godfather	Schullerus 1928
7	20A	Animate Caught in a Pit Eat One Another Up	Birlea 1966 1,173f
8	34	The Wolf Dives into the Water for Reflected Cheese.	Karlinger 1982, No. 19
9	41	The Wolf Overeats in the Cellar	Schullerus 1928, No. 35 1*
10	47B	The Horse Kicks the Wolf in the Teeth	Schullerus 1928, No. 122D*, Birlea 1966 1, 137, 374
11	70	More Cowardly than the Hare	Schullerus 1928, No. 92*
12	93	The Master Taken Seriously	Schullerus 1928, No. 93*
13	103	War between Wild Animals and Domestic Animals	Schullerus 1928
14	103A	The Cat as She-Fox's Husband	Birlea 1966 1, 126ff
15	105*	The Hedgehog's Only Trick	Schullerus 1928, No. 331*, Birlea 1966 I, 123ff
16	112	Country Mouse Visits Town Mouse	Schullerus 1928
17	122A	The Wolf (Fox) Seeks Breakfast	Schullerus 1928, No. 91A*
18	122B	The Rat Persuades the Cat to Wash Her Face before Eating	Schullerus 1928, No. 58*
19	122C	The Sheep Persuades the Wolf to Sing	ZfVk. 9 (1899) 87 No. 32
20	122N*	The Donkey Persuades the Wolf to Ride on His Back to the Village	Dima 1944, No. 1
21	130	The Animals in Night Quarters	Schullerus 1928
22	133*	The Goat Carries the Snake over a Stream	Schullerus 1928
23	137	The Filthy Hog and the Clean Fish	Schullerus 1928, No. 255*
24	154	The Fox and His Members	Schullerus 1928
25	155	The Ungrateful Snake Returned to Captivity	Schullerus 1928
26	158	The Wild Animals on the Sleigh	Schullerus 1928
27	159B	Enmity of Lion and Man	Schullerus 1928, No. 159 IV*
28	179	What the Bear Whispered in His Ear	Stroescu 1969 II, Nos. 5692, 5842
29	200	The Dogs' Certificate	Schullerus 1928, Birlea 1966, 149

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania	
30	200C	Enmity between the Hate and the Dog	Schullerus 1928, No. 131*
31	200D*	Why Cat is Indoors and Dog Outside in Cold	Schullerus 1928, No. 202*
32	212	The Lying Goat	Schullerus 1928, No. 1031*
33	221	The Election of King of Birds	Gaster 1915, No. 98
34	244C*	The Raven Drowns His Young Who Promise to Aid Him When He Becomes Old	Gaster 1915,294f.
35	248	The Dog and the Sparrow	Schullerus 1928
36	253	The Fish in the Net	Schullerus 1928, No. 254*
37	280A	The Ant and the Cricket	Stroescu 1969 II, No. 5080
38	281	Miscellaneous Tales of Gnats	Schullerus 1928, No. 212*
39	282A*	The Flea and the Fly	Schullerus 1928, No. 287*
40	282B*	Conversation of Fly and Flea	Schullerus 1928, No. 288*
41	294	The Months and the Seasons	Bîrlea 1966 III, 458f.
42	298A*	The Man Greets the Wind	Bîrlea 1966 III, 506, Schott/Schott 1971, No. 40
43	300	The Dragon-Slayer	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 I, 159ff., III, 381f.
44	300A	The Fight on the Bridge	Schullerus 1928, No. 300A*, Bîrlea 1969 I,209ff., III, 384ff.
45	301	The Three Stolen Princesses	Schullerus 1928, No. 301 A, Bîrlea 1966 I, 209ff., 240ff., III, 384ff., 387ff.
46	302	The Ogre's (Devil's) Heart in the Egg	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 I, 314ff., III, 393ff.
47	302C*	The Magic Horse	Karlinger/Bîrlea 1969, No. 11
48	303	The Twins or Blood-Brothers	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 I, 258ff., III, 388f.
49	303A	Brothers Seek Sisters as Wives	Schullerus 1928, No. 3031*, Bîrlea 1966 I, 340ff., 355ff., III, 395ff., 397ff.
50	304	The Dangerous Night-Watch	Schullerus 1928
51	306	The Danced-out Shoes	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I, 452ff., III, 403f.
52	307	The Princess in the Coffin	Schullerus 1928
53	311	Rescue by the Sister	Schullerus 1928, No. 365*
54	312	Maiden-Killer (Bluebeard)	Bîrlea 1966 I,460ff., III, 404ff.
55	312D	Rescue by the Brother	Schullerus 1928, No. 327D*
56	313	The Magic Flight	Schullerus 1928, No. 313A
57	314	Goldener	Bîrlea 1969 I, 380ff., III, 400f.
58	315	The Faithless Sister	Schullerus 1928

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
59	315A The Cannibal Sister	Schullerus/Brednich et al. 1977, No. 48
60	317 The Tree That Grows up to the Sky	Bîrlea 1966 I, 411ff.
61	318 The Faithless Wife	Schullerus 1928, No. 315B*
62	321 Eyes Recovered from Witch	Schullerus 1928, Schullerus/ Brednich et al. 1977, 564ff.
63	325 The Magician and His Pupil	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I, 493ff., III, 407f.
64	326 The Youth Who Wanted to learn What Fear is	Schullerus 1928
65	327A Hansel and Gretel	Bîrlea 1966 I,485ff., III, 406f.
66	327B The Brothers and the Ogre	Schullerus 1928
67	328 The Boy Steals the Ogre's Treasure	Schullerus 1928, No. 461 A*
68	328A Three Brothers Steal Back the Sun, Moon, and Star	Bîrlea 1966 I, 384ff.
69	329 Hiding from the Princess	Schullerus 1928
70	330 The Smith and the Devil	Schullerus 1928, Nos. 330A, 330B, Bîrlea 1966 I, 505ff., III, 408f., Stroescu 1969 II, Nos. 4736, 4842
71	332 Godfather Death	Schullerus 1928, Nos. 332,332A*, Bîrlea 1966 I,527ff.
72	360 Bargain ofthe Three Brothers with the Devil	Schullerus 1928
73	365 The Dead Bridegroom Carries off His Bride	Schullerus 1928, Nos. 365,365A*, Amzulescu 1974, No. 26
74	368C The Death of the Cruel Stepmother	Schullerus 1928, Dima 1944, No. 10.
75	400 The Man on a Quest fot His Lost Wife	Schullerus 1928, Nos. 308*, 400, Bîrlea 1969 I,314ff., II, 168ff., 393ff., III, 431ff.
76	402 The Animal Bride	Schullerus 1928, Amzulescu 1974, No. 32
77	403 The Black and the White Bride	Schullerus 1928, No. 403A
78	406 The Cannibal	Karlinger/Bîrlea 1969, No. 23
79	407 The Girl as Flower	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I,591ff., III, 415f., Karlinger 1982, Nos. 7, 8
80	409A* The Girl as Snake	Bîrlea 1966 II, 418ff.
81	409B* The Promised Supernatural Wife	Zs. f. Balkanologie 17 (1981) 157, 160
82	413 The Stolen Clothing	Bîrlea 1969 I, 460ff.
83	425A The Animai as Bridegroom	Schullerus 1928
84	425B Son of the Witch	Kremnitz 1882, No. 5
85	425C Beauty and the Beast	Schullerus 1928
86	425E The Enchanted Husband Sings Lullaby	Schullerus 1928, No. 425A
87	440 The Frog King Or Iron Henry	Schullerus 1928

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
88 450	Little Brother and Little Sister	Schullerus 1928
89 451	The Maiden Who Seeks Her Brothers	Schullerus 1928
90 460A	The Journey to God (Fortune)	Schullerus 1928
91 460B	The Journey in Search of Fortune	Bîrlea 1966 II, 107ff., 116ff., 425f.
92 465	The Man Persecuted Because of His Beautiful Wife	Amzulescu 1974, No. 12.2.1
93 470	Friends in Life and Death	Dima 1944, 43f.
94 470A	The Offended Skull	Bîrlea 1966 III, 232,235ff
95 470B	The Land Where No One Dies	Kremnitz 1882, No. 11, Dima 1944, No. 4
96 480	The Kind and the Unkind Girls	Schullerus 1928, Nos. 480, 480A
97 502	The Wild Man	Schullerus 1928
98 507	The Monster's Bride	Schullerus 1928, No. 306A*
99 510A	Cinderella	Schullerus 1928
100 513A	Six Go through the Whole World	Schullerus 1928
101 514	The Shift of Sex	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 II, 149ff., 158ff., 429ff.
102 516	Faithful John	Schullerus 1928
103 518	Men Fight over Magic Objects	Schullerus 1928, Amzulescu 1974, No. 30
104 519	The Strong Woman as Bride (Brunhilde)	Amzulescu 1974, Nos. 13, 21, 22
105 530	The Princess on the Glass Mountain	Bîrlea 1966 II, 2310, III, 437f., Amzulescu 1974, No. 251
106 531	The Clever Horse	Schullerus 1928
107 532*	The Magic Ox	Schullerus 1928, Schullerus/Brednich et al. 1977, No. 102
108 537	The Flight on the Grateful Eagle	Bîrlea 1966 II, 118ff., 138ff., III, 426ff., 428ff.
109 545B	Puss in Boots	Schullerus 1928
110 545D*	The Pea King	Schullerus 1928, No.545C*
111 550	Bird, Horse and Princess	Schullerus 1928, Amzulescu 1974, No. 30
112 551	Water of Life	Schullerus 1928
113 552	The Girls Who Married Animals	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I,401ff., III, 401ff.
114 554	The Grateful Animals	Bîrlea 1966 I, 197ff., III, 383
115 555	The Fisherman and His Wife	Schullerus 1928
116 556F*	The Shepherd in the Service of a Witch	Karlinger/Bîrlea 1969, Nos. 8, 11

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
117 560	The Magic Ring	Schullerus 1928
118 561	Aladdin	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 II, 320ff., III, 442ff.
119 563	The Table, the Donkey and the Stick	Schullerus 1928
120 566	The Three Magic Objects and the Wonderful Fruits	Schullerus 1928
121 567	The Magic Bird-Heart	Schullerus 1928
122 567A	The Magic Bird-Heart and the Separated Brothers	Bîrlea 1966 II, 354ff., III, 445f.
123 571	"All Stick Together"	Schullerus 1928
124 592	The Dance among Thorns	Schullerus 1928
125 612	The Three Snake-Leaves	Bîrlea 1966 I, 564ff., III, 414
126 650A	Strong John	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 II, 421ff., III, 7ff., 58ff., 452, 475f., 479ff.
127 650C	The Youth Who Bathed Himself in the Blood of a Dragon	Bîrlea 1966 III, 268ff., 509f.
128 653	The four Skillful Brothers	Bîrlea 1966 I, 274ff., II, 405ff., III, 389ff., 451f.
129 653A	The Rarest Thing in the World	Bîrlea 1966 II, 420
130 655	The Wise Brothers	Stroescu 1969 II, No. 4650A
131 670	The Man Who Understands Animal Languages	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 II, 426ff., III, 454
132 671	The Three Languages	Schott/Schott 1971, No. 64
133 671D*	To Die Next Day	Fabula 23 (1982) 305
134 674	Incest Averted by Talking Animal	Bîrlea 1966 n, 441ff., III, 454
135 675	The Lazy Boy	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 II, 381ff., III, 448
136 700	Thumbling	Schullerus 1928
137 705A	Born from Fruit (Fish)	Kremnitz 1882, No. 10
138 706	The Maiden without Hands	Bîrlea 1969 II, 445ff., III, 454f.
139 707	The Three Golden Children	Bîrlea 1966 I, 591ff., II, 454, III, 415f, 455f.
140 710	Our Lady's Child	Schullerus 1928
141 715	Demi-cock	Bîrlea 1966 I, 151ff., III, 377f.
142 720	The Juniper Tree	Bîrlea 1966 II, 460ff., III, 456f.
143 725	Prophecy of Future Sovereignty	Schullerus 1928
144 735	The Rich Man's and the Poor Man's Fortune	Bîrlea 1966 II, 463ff., 466ff., III, 457f
145 735A	Bad Luck Imprisoned	Dima 1944, No. 26, Bîrlea 1966 II, 466ff., III, 458

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
146 745A	The Predestined Treasure	Bîrlea 1966 II, 472ff., 480ff., III, 459f
147 750A	The Three Wishes	Schullerus 1928
148 750D	God (SE Peter) and the Three Brothers	Schullerus 1928, No. 750, Bîrlea 1966, II, 477ff., 480ff., III, 459f.
149 751A	The Tarmwife is Changed into a Woodpecker	Schullerus 1928, No. 751
150 751E*	Man in the Moon	Schullerus 1928, No. 4
151 753	Christ and the Smith	Stroescu 1969 I, No. 4256
152 753*	Christ (God) Turns a Thief into an Ass	Bîrlea 1966 II, 480ff., III, 460
153 754	Lucky Poverty	Schullerus 1928, No. 8
154 756A	The Self-Righteous Hermit	Schullerus 1928
155 756C	The Two Sinners	Bîrlea 1966 II, 441ff., III, 454
156 767	Food for the Crucifix	Schullerus 1928, No. 827*
157 772	Wood for the Holy Cross	Karlinger 1990, No. 36
158 773	Contest of Creation between God and the Devil	Schullerus 1928, No. 106
159 774	Christ and St. Peter	Stroescu 1969, No. 4145
160 774F	St. Peter with the Fiddle	Schullerus 1928, No. 210
161 778	To Sacrifice a Giant Candle	Stroescu 1969 II, Nos. 4779,4780, cf. No. 4781, Schott/Schott 1971, No. 41
162 778*	Two Candles	Stroescu 1969 I, No. 3259
163 779J*	Breaking the Sabhath	Schullerus 1928, No. 368B*
164 780	The Singing Bone	Schullerus 1928
165 780B	The Speaking Hair	Bîrlea 1966 I, 571, III, 414f.
166 785	Lamb's Heart	Stroescu 1969 II, No. 4998
167 785A	The Goose with One Leg	Ure 1960, 16f.
168 791	Christ and St. Peter in Night-Lodgings	Bîrlea 1966 II, 488ff., III, 461, Stroescu 1969 II, No. 5536
169 810 A	The Devil Does Penance	Bîrlea 1969 II, 492ff., III, 461f.
170 811	The Man Promised to the Devil Becomes a Clergyman	Bîrlea 1966 I,314ff., III, 393ff
171 812	The Devil's Riddle	Schullerus 1928, No. 812A*, Bîrlea 1966 II, 219ff., III, 435f.
172 821A*	Devil's Trickery Separates Married Couples and Friends	Schullerus 1928, No. 821I*
173 821B	Chickens from Boiled Eggs	Stroescu 1969 I, No. 3023
174 821B*	The Devil as Host at Dinner	Schullerus 1928, No. 821 II*

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
175 822	Christ as Matchmaker	Bîrlea 1966 II, 488ff., III, 461, Stroescu 1969 II, No. 5090
176 824	The Devil Lets the Man See His Wife's Unfaithfulness	Bîrlea 1966 I, 340ff., 355ff., III, 395ff., 397ff.
177 825	The Devil in Noah's Ark	Amzulescu 1974, 53
178 840	The Punishments of Men	Ure 1960, 172ff.
179 844	The Luck-Bringing Shirt	Schullerus 1928, No. 949*, Bîrlea 1966 II, 525f., III, 466
180 850	The Birthmarks of the Princess	Bîrlea 1966 II, 345ff., III, 444f
181 851	The Princess Who Cannot Solve the Riddle	Schullerus 1928, Nos. 851, 877
182 852	Lying Contest	Stroescu 1969 I, No. 3000, II, No. 4904
183 854	The Golden Ram	Schullerus 1928
184 857	The Louse-Skin	Schullerus 1928
185 859	The Penniless Bridegroom Pretends to Wealth	Kremnitz 1882, No. 16
186 874*	Ariadne's Thread	Schullerus 1928, Ure 1960, 19ff.
187 875	The Clever Farmgirl	Schullerus 1928
188 875A	Girl's Riddling Answer Betrays a Theft	Bîrlea 1966 II, 527f., III, 466f.
189 879A	Fisher Husband of the Princess	Kremnitz 1882, No. 8
190 883A	The Innocent Slandered Maiden	Schullerus 1928
191 884	The Forsaken Fiancée: Service as Menial	Schott/Schott 1971, No. 25, Amzulescu 1974, No. 19
192 888A*	The Basket Maker	Ure 1960, 117ff.
193 899	Alcestis	Schott/Schott 1971, No. 29
194 901	Taming of the Shrew	Stroescu 1969 II, Nos. 5118, 5154
195 901B*	Who Works Not Eats Not	Stroescu 1969 II, No. 5151
196 902*	The Lazy Woman is Cured	Bîrlea 1966 III, 209ff., 498f., Stroescu 1969 II, No. 5155
197 903A*	Quick-Tempered Maiden	Schullerus 1928, No. 903*
198 903C*	Mother-in-Law and Daughter-in-Law	Schullerus 1928, No. 902
199 910	The Clever Precepts	Karlinger/Bîrlea 1969, No. 24
200 910A	The Father's Precepts Disregarded	Bîrlea 1966 II, 534ff., III, 467f
201 910B	The Observance of the Master's Precepts	Schullerus 1928, Nos, 910B, 910E
202 910K	Walk to the Ironworks	Dima 1844, No. 24
203 920A	The Case of the Boiled Eggs	Schullerus 1928, No. 921 III*

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
204 921	The King and the Farmer's Son	Schullerus 1928
205 921B*	Thief, Beggar, Murderer	Stroescu 1969 I, No. 3018
206 921C	Why Hair of Head is Gray before the Beard	Stroescu 1969 I, No. 3072, II, No. 4699
207 921C*	Astronomer and Doctor at Farmer's House	Schullerus 1928, No. 921 II*, Dima 1944, No. 23, Stroescu 1969 II, No. 5659
208 921E	Never Heard Before	Stroescu 1969, No. 3047
209 921F*	Plucking Geese	Ure 1960,147ff
210 922	The Shepherd Substituting for the Clergyman Answers the King's Questions	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 II, 554ff., III, 468f.
211 922A	Achiqar	Schullerus 1929, No. 921 I*
212 922B	The King's Face on the Coin	Bîrlea 1966 II, 568ff., III, 470f
213 923	Love Like Salt	Schullerus 1929
214 925	Tidings for the King	Stroescu 1969 II, No. 4655
215 926	Judgment of Solomon	Stroescu 1969 II, No. 4930
216 926C	Cases Solved in a Manner Worthy of Solomon	Schullerus 1928, Nos. 935.5, 961*, Stroescu 1969 II, Nos. 5050,5455,5735
217 927B	Condemned Man Chooses How He Will Die	Stroescu 1969 I, No. 3941
218 927D	Man Allowed to Pick Out Tree to be Hanged on	Stroescu 1969 II, No. 5583
219 930	The Prophecy	Schullerus 1928
220 931	Oedipus	Bîrlea 1966 III, 253ff., 506ff
221 934	Tales of the Predestined Death	Schullerus 1928, No. 932*, Bîrlea 1966, I, 544ff., III, 412f.
222 938B	Better in Youth	Schullerus 1928, No. 948*
223 940	The Three Suitors in the Cemetery	Schullerus 1928
224 945	Luck and Intelligence	Schullerus 1928
225 945A*	Money and Fortune	Bîrlea 1966 II, 562ff., III, 469f
226 950	Rhampsinitus	Schullerus 1928
227 952	The King and the Soldier	Bîrlea 1966 II, 568ff., III, 470L
228 955	The Robber Bridegroom	Schullerus 1928
229 968	Miscellaneous Robber and Murder Stories	Schullerus 1928, Nos. 953,963*
230 974	The Homecoming Husband	Amzulescu 1974, No. 290
231 981	Wisdom of Hidden Old Man Saves Kingdom	Schullerus 1928, No. 910F*
232 982	The Pretended Inheritance	Stroescu 1969 II, No. 4975

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
233 1000	Contest Not to Become Angry	Bîrlea 1966 III, 7ff., 41ff., 475f., 477f., Stroescu 1969 I, No. 3000
234 1003	Plowing	Bîrlea 1966 III, 7ff., 475f.
235 1004	Hogs in the Mud; Sheep in the Air	Stroescu 1969 I, 3009A, II, No. 5310
236 1005	A Bridge (Road) of Carcasses	Bîrlea 1966 III, 188ff., 496f., Stroescu 1969 I, No. 3000
237 1007	Other Means of Killing Or Maiming Livestock	Bîrlea 1966 III 7ff., 475f., Stroescu 1969 I, No. 3000
238 1012	Cleaning the Child	Stroescu 1969 I, No. 3000
239 1017	Covering the Whole Wagon with Tar	Kremnitz 1882, No. 12
240 1029	The Woman as Cuckoo in the Tree	Stroescu 1969 I, No. 3000, cf. No. 3626
241 1030	The Crop Division	Schullerus 1928
242 1036	Hogs with Curly Tails	Bîrlea 1966 III, 231,503
243 1045	Pulling the Lake Together	Stroescu 1969 I, No. 4584
244 1051	Bending a Tree	Stroescu 1969 I, No, 4584
245 1060	Squeezing the (Supposed) Stone	Stroescu 1969 I, No. 4584
246 1062	Throwing a Stone	Stroescu 1969 I, No. 4584
247 1063	Throwing a Club	Stroescu 1969 I, No. 4584
248 1070	Wrestling Contest	Stroescu 1969 1, No. 4584
249 1071	Wrestling Contest (with Old Grandfather)	Dima 1944, No. 31
250 1072	Running Contest	Stroescu 1969 I, No. 4584
251 1080*	Laughing Contest	Schullerus 1928, No. 1332*
252 1082A	Singing Contest	Schullerus 1928, No. 1615*, Schott/Schott 1971, 266f.
253 1084	Screaming or Whistling Contest	Stroescu 1969 1, No. 4584
254 1094	Cursing Contest	Dima 1944, No. 31
255 1115	Attempted Murder with a Hatchet	Stroescu 1969 1, No. 4584
256 1119	The Ogre Kills His Mother (Wife)	Schullerus 1928
257 1120	The Ogre's Wife Thrown into the Water	Bîrlea 1966 III, 41ff., 477f
258 1137	The Blinded Ogre	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 II, 502ff., III, 462f.
259 1142	How the Lazy Horse Was Cured	Stroescu 1969 I, No. 4262
260 1149	Bluff: Children Desire Tiger's Flesh	Stroescu 1969 I, No. 4584
261 1152	Intimidation by Displaying Objects	Stroescu 1969 I, No. 4584

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
262 1164	The Devil and the Evil Woman	Schullerus 1928, No. 11641*
263 1168C	The Virgin Mary Saves a Woman Sold to the Devil	Schullerus 1928, No. 827*
264 1174	Making a Rope of Sand	Schullerus 1928
265 1175	Straightening Curly Hair	Schullerus 1928
266 1180	Catching Water in a Sieve	Stroescu 1969 I, Nos. 3652, 3653
267 1185	The First Crop	Stroescu 1969 II, No. 4938.
268 1186	The Devil and the Lawyer	Stroescu 1969 I, No. 3327
269 1199A	Preparation of Bread	Schullerus 1928, No. 1199I*
270 1200	Sowing Salt	Stroescu 1969 I, No. 3855
271 1203A	The Sickle (Scythe) Thought to be a Serpent	Stroescu 1969 I, No, 3813
272 1204**	Milking a Hen	Stroescu 1969 I, No. 4493
273 1210	The Cow (Other Domestic Animal) is Taken to the Roof to Graze	Stroescu 1969 I, No. 3821
274 1211	The Cow Chewing Its Cud	Stroescu 1969 I, No. 3850
275 1213	The Pent Cuckoo	Stroescu 1969 I, No. 3839
276 1214	The Persuasive Auctioneer	Stroescu 1969 I, No. 3849
277 1215	The Miller, His Son, and the Donkey	Stroescu 1969 II, No. 4640
278 1218	Numskull Sits on Eggs to Finish the Hatching	Stroescu 1969 I, No. 3683
279 1225	The Man Without a Head	Stroescu 1969 I, No. 3836, cf. Nos. 3837, 3838
280 1225A	How Did the Cow Get on the Pole?	Schullerus 1928, No. 8, Stroescu 1969 I, Nos. 3785, 3798
281 1229*	Shoveling Nuts with a Pitchfork	Bîrlea 1966 III, 168ff., 494f., Stroescu 1969 I, Nos. 3756, 3757
282 1238	The Roof in Good and Bad Weather	Stroescu 1969 I, No. 3815
283 1240	Cutting Off the Branch	Stroescu 1969 I, No. 3846
284 1241	The Tree is to be Pulled Down	Stroescu 1969 I, No. 3854
285 1241A	Pulling Out the Tree (Felling the Tree)	Stroescu 1969 I, Nos. 3846,3847
286 1242A	Relief for the Donkey	Stroescu 1969 I, No. 3851
287 1245	Sunlight Canied in a Bag (Basket, Sieve) into the Windowless House	Bîrlea 1966 III, 168ff., 494, Stroescu 1969 I, No. 3873, cf. Nos. 3744, 3756, 3757
288 1247	The Man Sticks His Head into the Hole of the Milestone	Stroescu 1969 I, No. 3820
289 1250	The Human Chain	Stroescu 1969 I, Nos. 3875,4562, II, cf. No. 6133
290 1260B*	Numskull Strikes all Matches in Order to Try Them	Stroescu 1969 I, No. 3082

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
291 1262	The Effectiveness of Fire	Stroescu 1969 I, No. 3305, cf. No. 4311
292 1266*	A Third for One-Fourth	Stroescu 1969 I, No. 3688
293 1275*	Travelers Lose Their Way	Stroescu 1969 I, No. 4398
294 1276	Rowing without Going Forward	Stroescu 1969 I, No. 3819
295 1278	Marking the Place on the Boat	Stroescu 1969 I, Nos, 3825,3826
296 1281	Getting Rid of the Unknown Animal	Stroescu 1969 I, Nos. 3757,3874
297 1281A	Getting Rid of the Man-Eating Calf	Stroescu 1969 I, Nos. 3677, 4495
298 1282	House Burned Down to Rid It of Insects	Stroescu 1969 II, No. 4686
299 1284	Person Does Not Know Himself	Stroescu 1969 I, Nos. 3843,3843A
300 1284C	"You, Or Your Brother?"	Stroescu 1969 I, No. 4552.
301 1286	Jumping into the Breeches	Stroescu 1969 I, No. 3744
302 1287	Numskulls Unable to Count Their Own Number	Stroescu 1969 I, No. 3822
303 1288	Numskulls Cannot Find Their Own Legs	Stroescu 1969 I, Nos. 3823,3832,4400, cf. Nos. 3728,3854, II, cf. No. 5257
304 1288A	Numskull Cannot Find the Donkey He is Sitting on	Stroescu 1969 I, No. 3022
305 1290B*	Sleeping on a Feather	Stroescu 1969 I, No. 3871, cf. No, 3872
306 1293*	Learning to Swim	Stroescu 1969 II, No. 4732
307 1293C*	The Wrong Door	Stroescu 1969 II, No. 5066
308 1294	Getting the Calf's Head out of the Pot	Stroescu 1969 I, No. 3852
309 1294A*	Child with Head Caught in Jar	Stroescu 1969 I, No. 3852A
310 1295	The Seventh Cake Satisfies	Stroescu 1969 I, No. 3824
311 1295A*	Tall Bridegroom Cannot Get into Church	Birlea 1966 III, 163,493, Stroescu 1969 I, Nos. 3728,3852B, cf. No. 4305
312 1296B	Doves in the Letter	Schullerus 1928, No. 30, Stroescu 1969 I, No. 3218, II, No. 5462
313 1305	The Miser and His Gold	Stroescu 1969 II, Nos. 5021, 5022
314 1306	Miser Refuses to Give His Hand	Stroescu 1969 II, No. 5014
315 1309	Choosing the Clean Figs	Schullerus 1928, 95
316 1310*	The Crab is Thought to be the Devil	Stroescu 1969 I, No. 426
317 1310C	Throwing the Bird from a Cliff as Punishment	Stroescu 1969 I, No. 3816
318 1313	The Man Who Wanted to Commit Suicide	Stroescu 1969 I, Nos. 3682,4484
319 1313A	The Man Takes Seriously the Prediction of Death	Stroescu 1969 I, No. 3014

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
320 1316	Mistaking One Animal for Another	Stroescu 1969 I, Nos. 3808, 4260B
321 1319	Pumpkin Sold as an Donkey's Egg	Stroescu 1969 I, No. 3844
322 1319A*	The Watch Mistaken for the Devil's Eye	Stroescu 1969 I, Nos. 3805A
323 1319G*	Boot Mistaken for an Axe Sheath	Stroescu 1969 I, No. 3805
324 1321	Fools Frightened	Stroescu 1969 II, No. 5807
325 1321B	Fools Afraid of Their Own Shadow	Stroescu 1969 II, No. 5854
326 1321D	Pickling the Grandmother	Stroescu 1969 I, No. 3193
327 1322	Words in a Foreign Language Thought to be Insults	Stroescu 1969 II, No. 5638
328 1326	Moving the Church	Stroescu 1969 I, No. 3818
329 1328*	Letting Milk Boil Over	Stroescu 1969 I, No. 3917
330 1331*	Illiterates	Stroescu 1969 I, No. 3143
331 1331A*	Buying Spectacles	Stroescu 1969 I, No. 3806
332 1333	The Shepherd Who Cried "Wolf!" Too Often	Stroescu 1969 I, No. 3810
333 1334	The Local Moon	Stroescu 1969 II, No. 5179
334 1334*	The Old Moon and the Stars	Stroescu 1969 I, No. 3909
335 1334**	Two Suns	Stroescu 1969 I, No. 3600
336 1335A	Catching the Moon	Birlea 1966 III, 166f., 494, Stroescu 1969 I, Nos. 3652,3853, 3854
337 1336A	Not Recognizing Own Reflection	Stroescu 1969 I, No. 3807
338 1337	A Farmer Visits the City	Stroescu 1969 I, No. 3812
339 1339	Strange Foods	Stroescu 1969 I, No. 3919
340 1339F	Frog Eaten as Herring	Stroescu 1969 II, No. 5546
341 1341	Fools Warn Thief What Not to Steal	Stroescu 1969 I, No. 3848, II, No. 5057
342 1341A	The Fool and the Robbers	Stroescu 1969 I, No. 4160
343 1341A*	Thief as Dog	Stroescu 1969 II, No. 5467
344 1341B	The Lord is Risen	Stroescu 1969 II, Nos. 5057, 5403
345 1341C	Robbers Commiserated	Stroescu 1969 I, No. 3044, E, No. 4733
346 1342	Warming Hands and Coo ling Soup with Same Breath	Stroescu 1969 I, Nos. 3197, 3809
347 1344	Lighting a Fire from the Sparks front a Box on the Bar	Stroescu 1969 I, No. 4469
348 1348	The Imaginative Boy	Stroescu 1969 II, No. 5813

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
349 1348*	The Boy with Active Imagination	Stroescu 1969 I, No. 3145
350 1349*	Miscellaneous Numskull Tales	Stroescu 1969 I, No. 3172
351 1349D*	What is Intelligence?	Stroescu 1969 I, No. 4561
352 1349G*	Cold Spell Has Broken	Stroescu 1969 I, No. 3564.
353 1349L*	Curing Fever by Dipping into Well	Stroescu 1969 I, No. 4385
354 1349N*	The Mistaken Prescription	Stroescu 1969 I, Nos. 4146, 4148, 4151
355 1350	The Soon-Consolated Widow	Schullerus 1928, cf. Stroescu 1969 I, Nos. 3434,4622
356 1351	The Silence Wager	Stroescu 1969 II, No. 5083
357 1354	Death for the Old Couple	Stroescu 1969 II, No. 4777
358 1354C*	Seemingly-Dead Woman Returns to Life	Stroescu 1969 I, No. 4616
359 1354D*	Fertile Weather	Stroescu 1969 I, No. 3352
360 1355A	The Lord Above; the Lord Below	Schullerus 1928, No. 1380 II*, Stroescu 1969 I, No. 3451, II, cf. No. 5439
361 1355A*	Unfaithful Wife as Judge	Stroescu 1969 I, No. 3485
362 1355B	"I Can See the Whole World!"	Stroescu 1969 I, No. 4583
363 1355C	The Lord Above Will Provide	Schullerus 1928, No. 1654*, Bîrlea 1966 III, 220ff., 500
364 1358*	Child Unwittingly Betrays His Mother's Adultery	Stroescu 1969 I, No. 3454
365 1358B	Husband Carries Off Box Containing Hidden Lover	Bîrlea 1966 III, 484f
366 1358C	Trickster Discovers Adultery; Food Goes to Husband Instead of Lover	Stroescu 1969 I, Nos. 3002, 3458, 3477
367 1359	A Hiding the Lover	Stroescu 1969 I, No. 3483
368 1359B	Husband Meets the Lover in the Wife's Place	Bîrlea 1966 III, 104f., 485
369 1360C	Old Hildebrand	Stroescu 1969 I, No. 3465
370 1362A*	The Three Months' Child	Bîrlea 1966 III, 492, Stroescu 1969 I, Nos. 3370, 3680
371 1362B*	Marrying a Man of Forty	Stroescu 1969 I, No. 3386
372 1365A	Wife Falls into a Stream	Stroescu 1969 II, No. 3518
373 1365B	Cutting with the Knife Or the Scissors	Stroescu 1969 I, No. 3519
374 1365C	The Wife Insults the Husband as Lousy-Head	Stroescu 1969 I, No. 3520
375 1365E	The Quarrelsome Couple	Stroescu 1969 I, Nos. 3517,3521-3523
376 1366*	The Cowering Husband	Stroescu 1969 I, No. 3671
377 1367*	Better to Hang Than to Marry an Evil Woman	Schullerus 1928, No. 1366*, Stroescu 1969 I, No. 3542.

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
378 1369	The Woman's Tree	Stroescu 1969 I, Nos. 3403, 3412
379 1370	The Lazy Wife is Reformed	Birlea 1966 III, 217ff., 499f., Stroescu 1969 II, Nos. 5118, 5152
380 1372	The Box on the Ears	Stroescu 1969 I, No. 3690
381 1374*	Woman Who Doesn't Know How to Bake Bread	Stroescu 1969 I, No. 3754
382 1375	Who Can Rule His Wife?	Stroescu 1969 I, Nos. 3531, 3673
383 1377	The Husband Locked Out	Birlea 1966 III, 146ffv 491, Stroescu 1969 I, Nos. 3484, 3502, 3511
384 1380	The Faithless Wife	Stroescu 1969 I, No. 3467, cf. No. 3002
385 1381	The Talkative Wife and the Discovered Treasure	Stroescu 1969 I, No. 3697, cf. No. 3753
386 1381A	Husband Discredited by Absurd Truth	Stroescu 1969 I, No. 3487
387 1381B	The Sausage Rain	Stroescu 1969 I, No. 3696, cf. No. 3012
388 1381C	The Buried Sheep's Head	Stroescu 1969 I, No. 3752
389 1381D	The Wife Multiplies the Secret	Stroescu 1969 I, Nos. 3039, 3751
390 1381E	Old Man Sent to School	Stroescu 1969 II, No. 4778
391 1384	The Husband Hunts Three Persons as Stupid as His Wife	Stroescu 1969 I, Nos. 3756,3757
392 1385*	Learning about Money	Stroescu 1969 I, No. 3697
393 1386	Meat as Food for Cabbage	Stroescu 1969 I, No. 3755
394 1387	The Woman Goes to Get Beer	Stroescu 1969 I, Nos. 3698, 3744, 3755
395 1387*	Woman Must Do Everything like Her Neighbors	Schullerus 1928, No. 13871*
396 1394	Polygynist Man Loses His Beard	Stroescu 1969 I, No. 3429
397 1405	The Lazy Spinning Woman	Schullerus 1928, Birlea 1966 III, 209ff., 498f., Stroescu 1969 II, No. 5154
398 1405*	Woman Will Never Work	Stroescu 1969 II, No. 5153
399 1406	The Three Clever Wives Wager	Stroescu 1969 I, No. 3480
400 1407A	"Everything!"	Stroescu 1969 II, No. 5034
401 1408	The Man Who Does His Wife's Work	Stroescu 1969 I, Nos. 3000,3683
402 1409*	The Woman Cooks the Dog for Dinner	Stroescu 1969 I, No. 3410
403 1415	Lucky Hans	Stroescu 1969 I, No. 3008A
404 1416	The Mouse in the Silver Jug	Stroescu 1969 II, No. 5019
405 1419 A	The Husband in the Chicken House	Stroescu 1969 I, No. 3474
406 1419 J*	Husband Sent for Water	Stroescu 1969 I, Nos. 3478, 3691

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
407 1419C	The One-eyed Husband	Bîrlea 1966 III, 113ff., 486f
408 1419F	Husband Frightened by Wife's Lover in Hog Pen	Stroescu 1969 I, No. 3674
409 1419H	Woman Warns Lover of Husband by Singing Song	Stroescu 1969 I, Nos. 3481, 3486
410 1423	The Enchanted Pear Tree	Stroescu 1969 I, No. 3475
411 1429*	Remedy for Quarrelsomeness	Stroescu 1969 I, No. 3524
412 1430	The Man and His Wife Build Air Castles	Stroescu 1969 I, Nos. 4040,4041
413 1430A	Foolish Plans for the Unborn Child	Schullerus 1928
414 1447	Drinking Only after a Bargain	Stroescu 1969 II, No. 5238
415 1447A*	Selling Wine to Each Other	Schullerus 1928, No. 1433*, Stroescu 1969 I, No. 4316
416 1450	Clever Elsie	Schullerus 1928
417 1451	The Thrifty Girl	Stroescu 1969 II, No. 5146
418 1453***	Three-Weeks-Old Dough	Stroescu 1969 II, Nos. 5147, 5148
419 1453****	The Flatulent Girl	Stroescu 1969 II, No. 4727
420 1456	The Blind Fiancée	Stroescu 1969 I, No. 3748
421 1457	The Lispng Maiden	Stroescu 1969 I, Nos. 3725, 3754
422 1457*	Stutterer Goes Matchmaking	Stroescu 1969 I, No. 3769
423 1459*	The Suitor Takes Offense at a Word	Stroescu 1969 I, No. 3749
424 1468*	Marrying a Stranger	Stroescu 1969 I, No. 3786
425 1516*	Marriage as Purgatory	Stroescu 1969 I, Nos. 3350, 3411
426 1525	The Master Thief	Stroescu 1969 I, No. 3000
427 1525A	Tasks for a Thief	Schullerus 1928, Stroescu 1969 I, No. 3003, II, No. 5307
428 1525B	The Horse Stolen	Stroescu 1969 II, No. 5309
429 1525D	Theft by Distracting Attention	Stroescu 1969 I, No. 5307, 5310
430 1525E	Thieves Steal from One Another	Ure 1960, 9ff., Bîrlea 1966 III, 479ff., Stroescu 1969 II, Nos. 5311, 5312
431 1525K	Ubiquitous Beggar	Stroescu 1969 II, No. 5096
432 1525L*	Theft Committed While Tale is Told	Stroescu 1969 I, No. 3004, cf. II, Nos. 5311, 5434
433 1526	The Old Beggar and the Robbers	Stroescu 1969 II, No. 4956
434 1528	Holding Down the Hat	Stroescu 1969 I, No. 3747
435 1530	Holding up the Rock	Schullerus 1928, No. 1332*, Bîrlea 1966 III, 495ff.

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
436 1533	The Wise Carving of the Fowl	Stroescu 1969 II, No. 4664, cf. I, No. 3010
437 1533A	Hog's Head Divided According to Scriptum	Stroescu 1969 II, No. 5603, cf. I, No. 3188
438 1534	Series of Clever Unjust Decisions	Stroescu 1969 I, No. 3211
439 1534D*	Sham Dumb Man Wins Suit	Stroescu 1969 II, No. 4800
440 1534E*	Good Decision	Stroescu 1969 I, No. 3319
441 1535	The Rich and the Poor Farmer	Stroescu 1969 I, Nos. 3000, 3321, II, No. 5004, cf. I, No. 3001
442 1536A	The Woman in the Chest	Stroescu 1969 II, No. 5728
443 1536B	The Three Hunchback Brothers Drowned	Stroescu 1969 I, No. 3473, n, No. 5724
444 1536C	The Murdered Lover	Stroescu 1969 I, No. 3467
445 1537	The Corpse Killed Five Times	Stroescu 1969 I, Nos. 3000,3467,3472
446 1538	The Revenge of the Cheated Man	Stroescu 1969 I, No. 3301
447 1539	Cleverness and Gullibility	Stroescu 1969 I, Nos. 3006, 3312, 4581
448 1540	The Student from Paradise (Paris)	Stroescu 1969 I, Nos. 3009, 3746,3747,3870, cf. No. 3763
449 1540A*	Lady Sends Pig as Wedding Hostess	Stroescu 1969 I, No. 3009A
450 1541	For the Long Winter	Stroescu 1969 I, No. 3742, cf. II, No. 5751
451 1541**	The Student Betrays the Shoemakers	Stroescu 1969 II, No. 5406
452 1542	The Clever Boy	Schullerus 1928, No. 1332*, Stroescu 1969 I, No. 3007, II, No. 4926, cf. No. 4927
453 1543	Not One Penny Less	Stroescu 1969 II, Nos. 4561,4565
454 1543A	The Greedy Dreamer	Stroescu 1969 II, No. 5240
455 1547*	The Trickster with Painted Penis	Stroescu 1969 I, No. 3831
456 1548	The Soup Stone	Stroescu 1969 II, No. 4646
457 1551	The Wager That Sheep are Hogs	Dima 1944, No. 28
458 1552*	Soup Made from Hare Soup	Stroescu 1969 I, No. 3586
459 1553	An Ox for Five Pennies	Stroescu 1969 II, No. 4854
460 1555A	Payingfor Bread with Bear	Stroescu 1969 I, cf. No. 4344, II, No, 4969, cf. No. 4817
461 1555C	The Good Meal	Stroescu 1969 II, No. 4763.
462 1557	Box on the Bar Returned	Stroescu 1969 II, Nos. 5264,5651
463 1558	Welcome to the Clothes	Ure 1960, 72f.
464 1559C*	Some Things Not for Sale	Stroescu 1969 II, No. 4864

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
465 1560	Make-Believe Eating; Make-Believe Work	Stroescu 1969 I, No. 3180
466 1560	Make-Believe Eating; Make-Believe Work	Stroescu 1969 I, No. 3180
467 1561	Three Meals in a Row	Stroescu. 1969 II, No. 5065
468 1562	"Think Thrice before You Speak."	Stroescu 1969 I, No. 3545
469 1562A	"The Barn is Burning!"	Stroescu 1969 II, Nos. 3084, 4685
470 1562C*	Miser Eats at Night	Stroescu 1969 II, No. 5035
471 1563	"Both?"	Stroescu 1969 I, No. 3221
472 1563*	The Terrible Threat	Stroescu 1969 II, Nos. 4793, 4815, cf. No. 4785
473 1565	Agreement Not to Scratch	Stroescu 1969 II, No. 5159
474 1565**	Turnips as Bacon	Stroescu 1969 I, No. 3096
475 1566**	Butter vs. Bread	Stroescu 1969 II, No. 4672.
476 1567F	The Hungry Shepherd	Stroescu 1969 I, No. 3098
477 1568*	The Master and the Farmhand at the Table	Stroescu 1969 I, No. 3588
478 1572A*	The Saints Ate the Cream	Stroescu 1969 II, Nos. 5441, 5442
479 1572K*	Not Many Words	Stroescu 1969 I, No. 3128
480 1572L*	No Pay for Lying in the Sun	Stroescu 1969 II, No. 5072
481 1579	Carrying Wolf, Goat, and Cabbage across Stream	Stroescu 1969 II, No. 5729
482 1580A*	Mounting the Horse	Stroescu 1969 I, No. 4480
483 1585	The Lawyer's Mad Client	Stroescu 1969 II, Nos. 5672, 5672A
484 1586	The Man in Court for Killing a Fly	Stroescu 1969 I, Nos. 3692,3856, cf. Schott/ Schott 1971, No. 45
485 1586B	The Fine for Assault	Stroescu 1969 II, No. 5651
486 1588*	The Unseen	Stroescu 1969 II, No. 4648
487 1592B	The Pot Has a Child and Dies	Stroescu 1969 II, Nos. 4772A, 5524
488 1592B*	The Deceiving Merchant	Stroescu 1969 II, No. 4786.
489 1600	The Fool as Murderer	Stroescu 1969 I, No. 3012
490 1620*	The Conversation of Two Handicapped Persons	Stroescu 1969 II, No. 5883
491 1624	Thiefs Excuse: The Big Wind	Stroescu 1969 II, No. 5448
492 1624A*	Shortest Road.	Stroescu 1969 II, No. 5446
493 1624B*	The Theft of Bacon	Stroescu 1969 II, Nos. 5372, 5447

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
494 1624C*	The Horse's Fault	Stroescu 1969 II, No. 5321
495 1626	Dream Bread	Stroescu 1969 I, No. 3016, II, No. 4805, cf. No. 5360
496 1628	The Learned Son and the Forgotten Language	Stroescu 1969 II, Nos. 5676, 5721
497 1630A*	Son Has Only Beaten Father's Cap	Stroescu 1969 I, No. 3549, cf. Nos. 3148,3417,4560, II, No. 5322, cf. Nos. 5011,5315
498 1630B*	The Bear Thought to be a Log	cf. Stroescu 1969f. I, No. 4020
499 1631	Horse That Will Not Go over Trees	Stroescu 1969 II, No. 4932
500 1631*	The Tailor and the Smith as Wooer	Stroescu 1969 I, No. 4582
501 1631A	Mule Painted and Sold Back to Owner.	Stroescu 1969f. II, No. 4771
502 1635*	Eulenspiegel's Tricks	Stroescu 1969 II, No. 5680
503 1640	The Brave Tailor	Stroescu 1969 I, No. 4584
504 1641	Doctor Know-All	Stroescu 1969 II, No. 4650
505 1641B*	Who Stole from the Church?	Stroescu 1969 I, No. 4170
506 1642	The Good Bargain	Stroescu 1969 I, Nos. 3000,3005,3012,3697, 3792, 3828
507 1642A	The Borrowed Coat	Stroescu 1969 II, Nos. 4564, 5322
508 1643	Money Inside the Statue	Stroescu 1969 I, Nos. 3000,3697
509 1645B	Dream of Marking the Treasure	Stroescu 1969 I, No. 4304
510 1651	Whittington's Cat	Stroescu 1969 I, No. 3222
511 1653	The Robbers under the Tree	Stroescu 1969 I, No. 3000, cf. Nos. 3790, 3792
512 1654	The Robbers in the Death Chamber	Stroescu 1969 I, Nos, 3000, 3001
513 1656	How the Jews Were Lured Out of Heaven	Stroescu 1969 II, No, 5600
514 1660	The Poor Man in Court	Stroescu 1969 II, No. 5525
515 1663	Dividing Five Eggs Equally between Two Men and One Woman	Stroescu 1969 II, No. 4664
516 1674*	Anticipatory Whipping	Stroescu 1969 I, No. 4101
517 1676*	The Foolish Farmer Studies Medicine	Stroescu 1969 I, No. 3106
518 1676H*	The Devil's Sister	Stroescu 1969 II, No. 5196
519 1678	The Boy Who Had Never Seen a Woman	Stroescu 1969 II, No. 4812
520 1681	The Boy's Disasters	Stroescu 1969 I, No. 3220
521 1681B	Fool as Custodian of Home and Animals	Schullerus 1928
522 1682	The Horse Learns Not to Eat	Stroescu 1969 I, No. 3827

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
523 1685	The Foolish Bridegroom	Stroescu 1969 I, Nos. 3000 (IV), 3784
524 1687	The Forgotten Word	Stroescu 1969 I, Nos. 3168, 3814
525 1689	"Thank God They Weren't Peaches. "	Stroescu 1969 I, No. 3835
526 1691	The Hungry Clergyman	Stroescu 1969 I, Nos. 3678,3792
527 1691B*	Too Much Truth	Stroescu 1969 I, No. 3105
528 1694A	A Foolish Welcome	Stroescu 1969 I, No. 3840
529 1696	"What Should I Have Said (Done)?"	Stroescu 1969 I, Nos. 3013,3014, 3783
530 1697	"We Three; For Money. "	Schullerus 1928
531 1698	Deaf Persons and Their Foolish Answers	Schullerus 1928, No. 1701*
532 1698A	Search fot the Lost Animal	Stroescu 1969 II, No. 5372
533 1698B	Travelers Ask the Way	Stroescu 1969 II, No. 5873
534 1698C	Two Persons Believe Each Other Deaf	Stroescu 1969 II, No. 4730
535 1698D	The Wedding Invitation	Stroescu 1969 II, No. 5873M
536 1698I	Visiting the Sick	Stroescu 1969 II, No. 5873N
537 1698J	The Misunderstood Greeting	Stroescu 1969 II, Nos. 5873E, 5873F
538 1699	Misunderstanding Because of Ignorance of a Foreign Language	Stroescu 1969 I, No. 3743, II, No. 5739, cf. No. 5738
539 1700	"I Cannot Understand You."	Stroescu 1969 II, No. 5746
540 1704	Anecdotes about Absurdly Stingy Persons	Stroescu 1969 I, No. 3569
541 1704*	Saber and Fork	Stroescu 1969 II, No. 4867.
542 1706A	The Steadfast Drinker	Stroescu 1969 II, No. 5245
543 1710	Boots Sent hy Telegraph	Stroescu 1969 I, No. 3830
544 1718*	God Can't Take a Joke	Stroescu 1969 II, No. 4779
545 1725	The Lover Discovered	Stroescu 1969 I, Nos. 3002, 3512, 3515
546 1730	The Entrapped Suitors	Stroescu 1969 I, No. 3469
547 1734*	Whose Cow Was Gored?	Stroescu 1969 I, No. 3328
548 1736	The Stingy Clergyman	Schullerus 1928, No. 17361
549 1736A	Sword Turns to Wood	Stroescu 1969 II, No. 4640
550 1737	The Clergyman in the Sack to Heaven	Stroescu 1969 II, Nos. 5307,5727
551 1738	The Dream: All Clergymen in Hell	Stroescu 1969 I, No. 4071

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
552 1740	Candles on the Crayfish	Stroescu 1969 II, Nos. 5307,5727
553 1741	The Priest's Guest and the Eaten Chickens	Stroescu 1969 I, Nos. 3002, 3468
554 1744	In Purgatory	Stroescu 1969 I, No. 3763
555 1750B	Teaching the Donkey to Speak	Stroescu 1969 II, No. 4851
556 1777A*	"I Can't Hear You."	Stroescu 1969 I, No. 4383
557 1790	The Clergyman and the Sexton Steal a Cow	Stroescu 1969 II, No. 5370
558 1791	The Sexton Carries the Clergyman	Schullerus 1928
559 1792	The Stingy Clergyman and the Slaughtered Pig	Stroescu 1969 II, No. 5379
560 1800	Stealing Something Small	Stroescu 1969 II, Nos. 5315,5327
561 1804	Imagined Penance for Imagined Sin	Stroescu 1969 I, No. 3324, II, No. 5677
562 1804B	Payment with the Clink of Money	Stroescu 1969 II, No. 5678
563 1804E	Confession in Advance	Stroescu 1969 I, No. 4286
564 1805*	The Clergyman's Children	Stroescu 1969 II, No. 5316
565 1807A	"The Owner Has Refused to Accept It"	Stroescu 1969 I, Nos. 4278,5317
566 1807B	Sleeping with God's Daughters	Stroescu 1969 I, No. 3896
567 1810	Anecdotes about Catechism	Stroescu 1969 I, No. 3733
568 1811A	Vow Not to Drink from St. George (April 23) to St Demetrius (October 26)	Stroescu 1969 II, No. 5260
569 1820	Bride and Groom at Wedding Ceremony	Stroescu 1969 I, No. 3895
570 1822	Equivocal Blessings	Stroescu 1969 I, No. 4492
571 1825	The Farmer as Clergyman	Schullerus 1928
572 1825D*	Fire in the Boots	Stroescu 1969 I, No. 3868
573 1826	The Clergyman Has No Need to Preach	Stroescu 1969 I, No. 3869
574 1830	Producing the Weather	Stroescu 1969 II, No. 4783
575 1831	The Clergyman and Sexton at Mass	Stroescu 1969 II, No. 5436
576 1832D*	"How Many Sacraments are There?"	Stroescu 1969 I, No. 3863
577 1832E*	Good Manners	Stroescu 1969 I, No. 3126
578 1832N*	Lamb of God Becomes Sheep of God	Stroescu 1969 I, Nos. 3864, 4132.
579 1832R*	Hymnbook Upside Down	Stroescu 1969 I, No. 4070
580 1833	The Clergyman's Rhetorical Question Misunderstood	Stroescu 1969 I, Nos. 3130, 4191

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
581 1833A	"What Does David Say ?"	Stroescu 1969 I, No. 3130
582 1833D	The Names of the Persons of the Holy Trinity	Stroescu 1969 I, No. 4211
583 1833F	The Same Old Story	Stroescu 1969 I, No. 4134
584 1833H	The Large Loaves	Stroescu 1969 I, Nos. 3862,4183, II, No. 4901
585 1833M	The Long Sermon	Stroescu 1969 I, No. 3239
586 1834	The Clergyman with the Fine Voice	Stroescu 1969 I, No. 3865
587 1834*	The Person from Another Congregation	Stroescu 1969 II, No. 4440
588 1834A*	A Fool's Vocation	Stroescu 1969 II, No. 5618
589 1837	Holy Ghost in the Church	Stroescu 1969 II, Nos. 4958,5675
590 1838	The Hog in Church	Stroescu 1969 II, No. 5604
591 1842	The Dog's Legacy	Stroescu 1969 II, No. 5687
592 1842A*	The Avaricious Clergyman	Schullerus 1928, No. 1846*.
593 1847*	Biblical Repartee	Stroescu 1969 II, No. 4684
594 1848A	The Clergyman's Calendar	Schullerus 1928, No. 1825E*, Stroescu 1969 I, No. 3866
595 1849*	The Clergyman on the Cow's Tail	Stroescu 1969 I, No. 4348
596 1855A	Jewish Woman Makes Parents Believe That She is to Give Birth to the Messiah	Stroescu 1969 I, No. 3829
597 1855B	The Check in the Coffin	Stroescu 1969 II, No. 4775
598 1861*	"Keep Your Seats!"	Stroescu 1969 II, No. 4868
599 1861A	The Greater Bribe	Stroescu 1969 II, No. 4972
600 1862A	Sham Physician: Using the Flea Powder	Stroescu 1969 I, No. 3894
601 1862F	What is Good for One is Not Good for All	Stroescu 1969 II, No. 5790
602 1868	Anecdotes about Hanging (Gallows Humor)	Stroescu 1969 I, Nos. 3937-3957,4473,4475
603 1875	The Boy on the Bear's (Wolf's) Tail	Schullerus 1928
604 1877*	The Boy in the Hollow Tree	Bîrlea 1966 III, 224ff., 500
605 1889E	Descent front Sky on Rope of Sand (Chaff)	Stroescu 1969 II, No. 4904
606 1889F	Frozen Words (Music) Thaw	Stroescu 1969 II, No. 4905
607 1889P	Horse Repaired	Stroescu 1969 II, No. 4904
608 1920	Contest in Lying	Bîrlea 1969 I, 340ff., 355ff., Stroescu 1969 I, No. 3000, II, No. 4913
609 1920A	"The Sea Burns."	Stroescu 1969 II, Nos. 3011, 4915, 4916,4923

ATU	Titolo	Informazioni bibliografiche relative alla Romania
610 1920B	"I Have No Time to Lie. "	Stroescu 1968 II, No. 4900
611 1920E	Greatest Liar Gets His Supper Free	Stroescu 1969 II, No. 4905
612 1920E*	Seeing (Hearing) Enormous Distance	Stroescu 1969, II, No. 4837
613 1920F	He Who Says, "That's a Lie" Must Pay a Fine	Stroescu 1969 I, No. 3047
614 1920G	The Great Bee and Small Beehive	Stroescu 1969 II, Nos. 4902,4902A
615 1920H	Buying Fire by Storytelling	Bîrlea 1969 I,340ff., 355ff., III, 357ff., 359ff
616 1920J	Bridge Reduces a Lie	Stroescu 1969 II, No. 4919
617 1932	Church Built of Cheese	Stroescu 1969 II, No. 5713, cf. No. 4910
618 1950	The Three Lazy Ones	Stroescu 1969 II, No. 5085
619 1960	The Great Animal or Great Object	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 II, 518ff, III, 464 f.
620 1960A	The Great Ox	Schullerus 1928, Stroescu 1969 II, No. 4923
621 1960D	The Great Vegetable	Schullerus 1928, No. 1960H, Stroescu 1969 II, Nos. 4915, 4916, 4923
622 1960E	The Great Farmhouse	Stroescu 1969 II, No. 4907
623 1960F	The Great Kettle	Stroescu 1969 II, No. 4915
624 1960G	The Great Tree	Stroescu 1969 II, No. 4904
625 1960J	The Great Bird	Stroescu 1969 I, No. 3011, II, No. 4915
626 1960L	The Great Egg	Stroescu 1969 I, No. 304, II, No. 4915
627 1965	The Disabled Comrades	Stroescu 1969 I, No. 4057, II, Nos. 4914, 5870
628 2014	Chains Involving Contradictions Or Extremes	Schullerus 1928, No. 1961*
629 2022	The Death of the Little Hen	Schullerus 1928, No. 1963*
630 2022B	The Broken Egg	Schullerus 1928, No. 1963*
631 2030	The Old Woman and Her Pig	Schullerus 1928, No. 1962, Bîrlea 1966 I, 155f
632 2040	The Climax of Horrors	Stroescu 1969 I, No. 3112

Una volta chiarita, anche se non risolta, la questione della mappatura dei tipi folklorici internazionali attestati anche in Romania, si può rivolgere l'attenzione anche al problema della mancanza di un indice dei motivi. Anche per il *Motif-Index* di Stith Thompson si può tentare un'operazione simile a quella appena effettuata a partire dall'indice di Uther, ovvero ricercare i motivi per cui Thompson ha indicato delle attestazioni romene. I riferimenti trovati sono circa una quarantina, quasi tutti a partire dall'indice di Schullerus: solo due sono indicati dal folklorista lituano Jonas Balys.

Tabella: Motivi folklorici per cui Thompson (1955-1958) menziona esempi romeni.

1	A189.1.1. <i>Man as helper of thundergod.</i>	*Balys Tautosakos Darbai VI 53–83, 107f.
2	A751.1. <i>Man in moon is person thrown or sent there as punishment</i>	Schullerus FFC LXXVIII 84 No. 4
3	D753. <i>Disenchantment by accomplishment of tasks</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 308*
4	F481.0.1.1. <i>Cobold hatched out from a seven-year-old cock's egg or a boar's testicle</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 213 I*
5	G303.25.7.1. <i>Devil shot with silver bullet</i>	*Balys Tautosakos Darbai VI 53–83
6	H583.9. <i>Maiden (to king): Shall I feed you with loss or gain</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 877*
7	H1462. <i>Vigil for dead father</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 365B*
8	J151.1. <i>Wisdom of hidden old man saves kingdom</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 910F*
9	J214. <i>Choice: suffering in youth or old age</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 948*
10	J1193.1. <i>Killing the fly on the judge's nose.</i>	Schullerus FFC LXXVIII 69 No. 4
11	J1531.3. <i>The pot has a child and dies</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1705*
12	J1845. <i>Serfs congratulate their master</i>	Schullerus FFC LXXVIII 98 No. 14
13	J2382. <i>How did the cow get on the pole?</i>	Schullerus FFC LXXVIII 69 No. 8
14	K341.8.1. <i>Trickster pretends to ride home for tools to perform tricks</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1332*
15	K551.3.4. <i>Wild boar given permission to squeal before wolf eats him</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 91
16	K555.1.2. <i>Respite from death gained by tale of the preparation of bread</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1199 I*
17	K555.2.2. <i>Escape by singing an endless song</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1615*
18	K1271.5. <i>The Lord above will provide</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1654*
19	K1525. <i>The Lord above; the lord below</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1380 II*
20	K1571. <i>Trickster discovers adultery: food goes to husband instead of paramour.</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1380 VIII*
21	K1841.3. <i>Virgin Mary substitutes for woman whom husband has pledged to the devil</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 827*

22	K1911.1.1. <i>False bride takes true bride's place on the way to the wedding</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 403D*
23	K2212.2. <i>Treacherous sister-in-law</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 315C*
24	K2213. <i>Treacherous wife</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 315B*
25	L144.2. <i>Farmer surpasses astronomer and doctor in predicting weather and choosing food.</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 921 II*
26	L333. <i>Hummingbird can see fowler's net; eagle is caught in spite of his boasts of good eyesight.</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 254*
27	M370.1. <i>Prophecy of death fulfilled</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 932*
28	N465. <i>Secret physical peculiarity discovered by barber. (Midas.)</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 886 I*
29	R154.3. <i>Daughter rescues father.</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 879*
30	R158. <i>Sister rescues brother(s).</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 879*
31	S51. <i>Cruel mother-in-law</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1480*
32	T69.1. <i>100 brothers seek 100 sisters as wives</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 303*
33	T251.1.1. <i>Belfagor</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1164@I*
34	T511.3.1. <i>Conception from eating peppercorn</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 315A, 327D*
35	T515. <i>Impregnation through glance</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 315
36	T532.1.1.1. <i>Conception from smelling flower</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 315
37	W185.6. <i>Insult worse than wound</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 159IV*
38	X441.1. <i>"I can't hear you."</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1777*
39	Z39.5. <i>The hen lays an egg, the mouse breaks it</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 1963*
40	Z62.1. <i>The old and the new keys.</i>	Schullerus FFC LXXVIII No. 906*

È possibile che alcune raccolte di fiabe romene più recenti riportino degli indici dei motivi citati, ma non è ancora stato possibile effettuare un sondaggio mirato in questo senso.

2.4 Tentativi di confronto.

Un confronto tra i tipi e i motivi narrativi studiati in rapporto al mondo classico e attestati anche in Romania è una novità. La tabella che segue non fa né più né meno di questo: la prima colonna indica un certo tipo narrativo attraverso la sua denominazione negli indici della scuola nordica. La seconda colonna indica lo studioso o gli studiosi, tra Anderson, Hansen e Braccini, che hanno preso in considerazione tale tipo folklorico nelle proprie analisi²⁵⁰. La terza colonna, infine, riporta le indicazioni bibliografiche relative al tipo folklorico in questione per l'area della Romania, secondo quanto riscontrato nell'indice dei tipi di Uther.

Quanto alla prima colonna, quella con l'indicazione dei tipi, è stata introdotta un'approssimazione, perché non si è ritenuto necessario distinguere tra i tipi dell'edizione del 2004 (ATU) e di quella del 1961 (AT). Uther (2004, I, p. 11) dichiara comunque che, anche se molti dei titoli sono stati modificati, per criteri di compatibilità i loro numeri sono rimasti invariati e che solo in pochi casi è stato necessario cambiarli²⁵¹: una sezione apposita del volume III del catalogo di Uther riassume i «Changes in numbers» (Uther 2004, III, pp. 10-11), ma non sono stati presi in considerazione perché, volendo analizzare i singoli tipi, è sempre possibile la verifica.

Tali cambiamenti possono avere delle ripercussioni sulla tabella dato che Anderson (2000) e Hansen (2002) utilizzano come base per i loro studi l'indice AT del 1961, mentre Braccini (2018) si basa su ATU (2004), ma l'impatto sembra essere secondario. Un altro dettaglio qui considerato marginale riguarda la pratica di Thompson (1961) di indicare i sottotipi, o i tipi documentati esclusivamente in determinate aree, tramite l'uso di lettere come A, B, C, A*, B*, C* o anche solo con * o **. Nell'edizione di Uther, tali notazioni non possiedono più tale significato, dato che ogni voce del catalogo rappresenta un tipo indipendente di racconto attestato in almeno tre gruppi etnici o per un lungo periodo di tempo, mentre continuano ad essere utilizzate esclusivamente per rendere possibile l'inserimento dei nuovi tipi senza stravolgere completamente la numerazione esistente²⁵².

²⁵⁰ Laddove si è indicato solamente «Hansen», si intende «Hansen 2002».

²⁵¹ Cfr. Uther 2004, I, p. 11: « Because of the need for compatibility with the many old and new regional and international folktale catalogs the type numbers that have been in use for nearly one hundred years remain unchanged».

²⁵² Cfr. Uther 2004, I, p. 12: « Here in ATU such notations have no consistent significance: the letters or asterisks are not necessarily intended to represent either a separate type or a dependent subtype. Each description represents an independent tale type that has been documented among at least three ethnic groups or over a long time period. Only by using these criteria was it possible to incorporate new tale types with a significant traditional basis/ without destroying the old numbering system».

Tipi folklorici internazionali attestati in Romania e studiati in rapporto al mondo classico

AT/ATU	Titolo	Autore	Informazioni Bibliografiche Relative Alla Romania
1 280A	The Ant and the Cricket	Hansen 2017	Stroescu 1969 II, No. 5080
2 300	The Dragon-Slayer	Anderson, Hansen, Hansen 2017	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 I, 159ff., III, 381f.
3 301	The Three Stolen Princesses	Hansen 2017	Schullerus 1928, No. 301 A, Bîrlea 1966 I, 209ff., 240ff., III, 384ff., 387ff.
4 303	The Twins or Blood-Brothers	Anderson, Hansen	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 I, 258ff., III, 388f.
5 304	The Dangerous Night-watch	Braccini	Schullerus 1928
6 306	The Danced-out Shoes	Anderson	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I, 452ff., III, 403f.
7 307	The Princess in the Coffin	Anderson	Schullerus 1928
8 311	Rescue by the Sister	Anderson	Schullerus 1928, No. 365*
9 312	Maiden-Killer (Bluebeard)	Anderson	Bîrlea 1966 I, 460ff. III, 404ff.
10 313	The Magic Flight	Anderson, Braccini	Schullerus 1928, No. 313A
11 325	The Magician and His Pupil	Anderson, Braccini	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I, 493ff., III, 407f.
12 328	The Boy Steals the Ogre's Treasure	Anderson	Schullerus 1928, No. 461 A*
13 332	Godfather Death	Anderson	Schullerus 1928, Nos. 332, 332A*, Bîrlea 1966 I, 527ff.
14 402	The Animal Bride	Braccini	Schullerus 1928, Amzulescu 1974, No. 32
15 407	The Girl as Flower	Anderson	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I, 591ff., III, 415f., Karlinger 1982, Nos. 7, 8
16 425A	The Animal as Bridegroom	Anderson	Schullerus 1928
17 425B	Son of the Witch	Anderson, Hansen 2017	Kremnitz 1882, No. 5
18 425C	Beauty and the Beast	Anderson	Schullerus 1928
19 440	The Frog King Or Iron Henry	Anderson, Hansen, Braccini	Schullerus 1928
20 450	Little Brother and Little Sister	Braccini	Schullerus 1928
21 451	The Maiden Who Seeks Her Brothers	Anderson	Schullerus 1928
22 465	The Man Persecuted Because of His Beautiful Wife	Anderson, Braccini	Amzulescu 1974, No. 12.2.1
23 480	The Kind and the Unkind Girls	Anderson	Schullerus 1928, Nos. 480, 480A
24 510A	Cinderella	Braccini, Hansen 2017	Schullerus 1928
25 545B	Puss in Boots	Anderson	Schullerus 1928
26 552	The Girls Who Married Animals	Anderson	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 I, 401ff., III, 401ff.

AT/ATU	Titolo	Autore	Informazioni Bibliografiche Relative Alla Romania
27 555	The Fisherman and His Wife	Anderson	Schullerus 1928
28 612	The Three Snake-Leaves	Anderson	Bîrlea 1966 I, 564ff., III, 414
29 700	Thumbling	Anderson, Braccini	Schullerus 1928
30 710	Our Lady's Child	Hansen	Schullerus 1928
31 715	Demi-cock	Anderson	Bîrlea 1966 I, 151ff., III, 377ff
32 735	The Rich Man's and the Poor Man's Fortune	Anderson	Bîrlea 1966 II, 463ff., 466ff., III, 457f.
33 750A	The Three Wishes	Hansen	Schullerus 1928
34 753	Christ and the Smith	Anderson	Stroescu 1969 I, No. 4256
35 754	Lucky Poverty	Hansen 2017	Schullerus 1928, No. 8
36 778	To Sacrifice a Giant Candle	Hansen	Stroescu 1969 II, Nos. 4779,4780, cf. No. 4781, Schott/Schott 1971, No. 41
37 780	The Singing Bone	Anderson	Schullerus 1928
38 844	The Luck-Bringing Shirt	Hansen 2017	Schullerus 1928, No. 949*, Bîrlea 1966 II, 525f., III, 466
39 854	The Golden Ram	Hansen	Schullerus 1928
40 884	The Forsaken Fiancée: Service as Menial	Anderson	Schott/Schott 1971, No. 25, Amzulescu 1974, No. 19
41 899	Alcestis	Anderson	Schott/Schott 1971, No. 29
42 921E	Never Heard Before	Hansen 2017	Stroescu 1969, No. 3047
43 926	Judgment of Solomon	Hansen, Hansen 2017	Stroescu 1969 II, No. 4930
44 950	Rhapsinitus	Hansen, Hansen 2017	Schullerus 1928
45 955	The Robber Bridegroom	Anderson	Schullerus 1928
46 974	The Homecoming Husband	Hansen	Amzulescu 1974, No. 290
47 981	Wisdom of Hidden Old Man Saves Kingdom	Hansen, Hansen 2017	Schullerus 1928, No. 910F*
48 1119	The Ogre Kills His Mother (Wife)	Hansen	Schullerus 1928
49 1137	The Blinded Ogre	Anderson, Hansen	Schullerus 1928, Bîrlea 1969 II, 502ff., Ili, 462f.
50 1174	Making a Rope of Sand	Anderson, Hansen	Schullerus 1928
51 1180	Catching Water in a Sieve	Anderson	Stroescu 1969 I, Nos. 3652, 3653
52 1200	Sowing Salt	Hansen	Stroescu 1969 I, No. 3855
53 1211	The Cow Chewing Its Cud	Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3850
54 1215	The Miller, His Son, and the Donkey	Hansen	Stroescu 1969 II, No. 4640
55 1242A	Relief for the Donkey	Hansen, Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3851

AT/ATU	Titolo	Autore	Informazioni Bibliografiche Relative Alla Romania
56 1245	Sunlight Carried in a Bag (Basket, Sieve) into the Windowless House	Hansen	Bîrlea 1966 III, 168ff., 494, Stroescu 1969 I, No. 3873, cf. Nos. 3744, 3756, 3757
57 1282	House Burned Down to Rid It of Insects	Hansen	Stroescu 1969 II, No. 4686
58 1284	Person Does Not Know Himself	Hansen, Braccini, Hansen 2017	Stroescu 1969 I, Nos. 3843,3843A
59 1284C	"You, or Your Brother?"	Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 4552
60 1290B*	Sleeping on a Feather	Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3871, cf. No. 3872
61 1293*	Learning to Swim	Hansen	Stroescu 1969 II, No. 4732
62 1333	The Shepherd Who Cried "Wolf!" Too Often	Hansen, Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3810
63 1334	The Local Moon	Hansen, Braccini	Stroescu 1969 II, No. 5179
64 1336A	Not Recognizing Own Reflection	Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3807
65 1341	The Fool and the Robbers	Braccini, Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 4160
66 1362B*	Marrying a Man of Forty	Hansen, Braccini	Stroescu 1969 I, No. 3386
67 1419C	The One-eyed Husband	Hansen, Hansen 2017	Bîrlea 1966 III, 113ff., 486f
68 1430	The Man and His Wife Build Air Castles	Anderson	Stroescu 1969 I, Nos. 4040,4041
69 1525	The Master Thief	Anderson	Stroescu 1969 I, No. 3000
70 1530	Holding up the Rock	Hansen	Schullerus 1928, No. 1332*, Bîrlea 1966 III, 495ff.
71 1542	The Clever Boy	Hansen	Schullerus 1928, No. 1332*, Stroescu 1969 I, No. 3007, II, No. 4926, cf. No. 4927
72 1543A	The Greedy Dreamer	Braccini, Hansen 2017	Stroescu 1969 II, No. 5240
73 1626	Dream Bread	Anderson	Stroescu 1969 I, No. 3016, II, No. 4805, cf. No. 5360
74 1681B	Fool as Custodian of Home and Animals	Hansen	Schullerus 1928
75 1682	The Horse Learns Not to Eat	Hansen, Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3827
76 1698A	Search for the Lost Animal	Hansen, Hansen 2017	Stroescu 1969 II, No. 5372
77 1804B	Payment with the Clink of Money	Hansen 2017	Stroescu 1969 II, No. 5678
78 1861*	"Keep Your Seats!"	Hansen	Stroescu 1969 II, No. 4868
79 1889F	Frozen Words (Music) Thaw	Hansen 2017	Stroescu 1969 II, No. 4905
80 1920	Contest in Lying	Anderson	Bîrlea 1969 I, 340ff, 355ff., Stroescu 1969 I, No. 3000, II, No. 4913
81 1920F	He Who Says "That's a Lie!" Must Pay a Fine	Hansen 2017	Stroescu 1969 I, No. 3047
82 1950	The Three Lazy Ones	Hansen	Stroescu 1969 II, No. 5085
83 1960	The Great Animal or Great Object	Hansen	Schullerus 1928, Bîrlea 1966 II, 518ff, III, 464f
84 1960A	The Great Ox	Hansen 2017	Schullerus 1928, Stroescu 1969 II, No. 4923

La tabella, inutile dirlo, ha valore come strumento per organizzare i dati e può avere numerosi usi. Volendo indagare i generi narrativi tradizionali del folklore romeno nei loro rapporti con il mondo classico, essa rappresenta un possibile punto di partenza per individuare alcuni nuclei attorno ai quali iniziare a concentrare l'attenzione. Non potendo, per limiti di tempo, dedicare un'analisi a ciascuno dei tipi possibili, si sceglie di indagarne il meglio possibile uno, ovvero il tipo 425 in rapporto alla storia di Amore e Psiche nelle *Metamorfosi* di Apuleio, che viene trattato nel capitolo 3.

Non si ritiene utile proporre anche una tabella che riporti i motivi narrativi attestati in Romania e studiati in rapporto al mondo antico, anche se sarebbe importante, perché i dati emersi finora non sembrano costituire un campione sufficientemente rappresentativo. Ciononostante, il capitolo 4 ribalta l'approccio tipologico seguito nel capitolo 3, cercando di seguire le tracce di un motivo (o meglio una costellazione di motivi), anziché di un tipo, pur tenendo presenti almeno due tipi: uno, il 1137 *The Ogre Blinded* in rapporto alla vicenda di Odisseo e Polifemo; l'altro, il tipo 854 *The Golden Ram*, le cui possibili implicazioni per lo studio dei rapporti tra folklore e mondo classico sono forse un po' meno note ma comunque molto interessanti.

Tale scelta ha il pregio di approfondire due casi particolarmente eclatanti di racconti pervenuti dal mondo antico e che godono di una presenza massiccia e significativa nel folklore mondiale, ovvero l'episodio omerico del Ciclope e la storia apuleiana di Amore e Psiche. Non a caso, si tratta dei due poli principali che per primi hanno attirato l'attenzione degli studiosi che, nel XIX secolo e anche prima, cominciarono a notare delle affinità tra i classici e il folklore.

Capitolo 3

—

Amore e Psiche e il folklore romeno

Capitolo terzo

Amore e Psiche e il folklore romeno.

Un caso ineludibile per gli studi sui rapporti tra classicità e folklore è costituito dalla storia di Amore e Psiche all'interno delle *Metamorfosi* di Apuleio (4.28 – 6.24)¹.

La questione dei suoi possibili rapporti con la narrativa popolare di tradizione orale è stata a lungo il centro di animati dibattiti². Già nel diciannovesimo secolo si sono delineate due posizioni contrapposte: da una parte, coloro che considerano la storia di Amore e Psiche come una variante (la prima e la più antica) di un intreccio folklorico di vastissima diffusione internazionale, il numero 425 della classificazione di Aarne, Thompson e Uther, per il quale si conoscono più di 1500 attestazioni in quattro continenti³; dall'altra, coloro che respingono l'ipotesi di un antecedente orale per il racconto apuleiano, enfatizzando invece il ruolo creativo dell'autore e, di conseguenza, la preminenza di un approccio spiccatamente letterario alla sua opera. Nonostante il lungo protrarsi, la questione non pare affatto esaurita; anzi, continua a dare luogo a nuovi spunti, discussioni e proposte, attraverso metodologie sempre più fini.

Al fine di inquadrare al meglio la questione, intorno alla quale gravita una notevole mole di studi folklorici e filologici, il capitolo è diviso in due parti. La prima è più teorica, e riguarda i rapporti tra Amore e Psiche e il folklore in generale. Si inizia inquadrando la storia di Amore e Psiche all'interno delle *Metamorfosi*; poi si presenta lo stato dell'arte circa i suoi rapporti con il folklore internazionale, con particolare riguardo all'approccio tipologico e alle critiche che gli sono state mosse; infine, si discutono i contributi più recenti che combinano l'approccio folklorico a quello filologico classico.

La seconda parte è invece incentrata sull'area romena e si articola in tre sottosezioni. La prima, mancando degli indici aggiornati delle fiabe romene, cerca di fare il punto riguardo alla situazione

¹ La bibliografia relativa alla storia di Amore e Psiche è talmente estesa da rendere praticamente impossibile tracciarne una sintesi. Punto di partenza imprescindibile è Zimmerman *et al.* 2004, parte della serie *Groningen Commentaries on Apuleius* (indicato anche come GCA). Per una sintesi delle interpretazioni della novella, vedi anche Moreschini 2010. Il testo di Apuleio è considerato nell'edizione Kenney 1990. Per la traduzione italiana, Nicolini 2005.

² Un inquadramento della storia degli studi su Amore e Psiche in ambito folklorico e favolistico è apparso recentemente in Braccini 2018, pp. 127-149, ma restano imprescindibili Hansen 2002, p. 100-114; Uther 2004, p. 247-252 per una panoramica del folklore mondiale; Swahn 1955, con un bilancio degli studi apparsi nella prima metà del Ventesimo secolo alle pp. 395-407. Oltre ai lavori citati nel presente capitolo, cfr. anche Meyer 1885 1, 195-207; Clouston 1887 1, 205-214; Carnoy 1889; Dietze 1900; Schaller 1901; Roscher 1884-1893, vol. 3, pp. 3237-3356; Schröder 1916; Weinreich 1921, pp. 104-132; Halliday 1927, pp. 99-100; Aly 1928, cc. 278-279; HDM, vol. 1, pp. 63-66; Meyer 1938; Köhlin 1945; Anderson 1955; Liungman 1961, pp. 91-97; Woeller 1963; Kagan 1965; Hard 2020, pp. 182-183; Megas 1977; Scobie 1979, pp. 250-251; Scobie 1983; Kenney 1990, pp. 17-18; Burkert 1996, pp. 69-79; Heldmann 2000, pp. 50-53, 56-59; Tangherlini 2002; Zipes 2012, pp. 38, 181-182; Bottigheimer 2014, pp. 29-31.

³ Il dato si legge in Bamford 2005, p. 254.

del tipo folklorico 425 in Romania. Pur senza pretese di completezza – si tratta infatti di un tipo diffusissimo, con decine di attestazioni pubblicate e numerose altre ancora inedite – tale censimento muove un primo passo per colmare la grave lacuna rappresentata dalla mancanza di cataloghi aggiornati, individuando un *corpus* a partire dal quale impostare l'analisi. All'interno di tale *corpus*, viene data particolare attenzione ad alcuni testi, passati nella letteratura romena colta e investiti di una speciale importanza culturale. Si dà il caso, infatti, che autori importanti della letteratura romena – come Petre Ispirescu, o addirittura un vero e proprio classico come Ion Creangă – abbiano tratto spunto dalla tradizione folklorica del tipo 425 per le loro – non identiche – operazioni e creazioni letterarie. L'esposizione dei materiali, corredata da alcune traduzioni scelte, darà un'idea dell'importanza del tipo 425, connesso alla storia apuleiana di Amore e Psiche, per la cultura romena.

La seconda sottosezione riprende uno studio rimasto a lungo inedito del grande folklorista romeno Petru Caraman: l'unico studio di un folklorista romeno dedicato ai rapporti tra le varianti romene del tipo 425 e la storia apuleiana di Amore e Psiche. Lo studio di Caraman, benché datato, ha il pregio di evidenziare alcune caratteristiche più salienti e significative delle varianti romene del tipo 425 in relazione al loro contesto folklorico-etnografico di appartenenza. Ciò dimostra una volta di più, come aveva intuito Von Sydow, che le particolarità locali di una certa tradizione orale, proprio perché costituiscono l'esito dei condizionamenti di un determinato ambiente, possono dire molto riguardo all'ambiente stesso, se vengono lette come «spie» che permettono di collocare meglio la narrazione all'interno del contesto dato.

Nella terza e ultima sottosezione, viene sviluppata in forma di *close reading* l'analisi testuale di un passo del racconto apuleiano di Amore e Psiche (*Metamorfosi* 4.33-35) con l'obiettivo di proporre una nuova lettura antropologica, basata su di un dossier tematico di testimonianze provenienti dall'area romena e sud-est europea che include, in maniera che potrebbe sembrare inaspettata, il canto di *Miorița* (in italiano *L'agnellina*), di gran lunga il più noto e studiato tra i canti folklorici romeni. Quest'ultima sezione mostra che il confronto tra il testo antico e la documentazione folklorica ed etnografica romena racchiude un grande potenziale euristico, in grado di offrire spunti significativi sia per l'esegesi dell'autore classico, sia per un'ermeneutica delle tradizioni popolari.

3.1 La storia *Amore e Psiche* nelle *Metamorfosi* di Apuleio.

Afferma un detto popolare che non sempre le ragazze più belle sono anche le prime a convolare a nozze⁴. Ma è anche vero che qualche volta tali nozze possono essere davvero fuori dall'ordinario. Così almeno è per Psiche, mitica fanciulla che già dall'inizio della *fabula* di Apuleio spicca, per la sua bellezza sovrumana, sulle pur graziose sorelle:

C'era una volta, in una città, un re e una regina, che avevano tre figlie bellissime. Ma le due maggiori, per quanto incantevoli, pareva si potesse lodarle a sufficienza con le normali parole d'elogio che si usano per gli esseri umani, mentre la bellezza della più giovane era così straordinaria, così meravigliosa, che era impossibile descriverla o anche lodarla come meritava, perché le parole umane non bastavano (Apuleio, *Metamorfosi* 4.28, trad. Nicolini 2005, p. 307).

Una tanto appariscente avvenenza, per di più concentrata nella figlia minore, non può che preludere ad una vicenda appassionata e a un destino speciale. Così, in un mondo sospeso nello spazio e sottratto al tempo, esordisce la più notevole tra un gran numero di narrazioni digressive contenute nelle *Metamorfosi* di Apuleio (Madaura 123 d.C. circa – Cartagine 180 d.C. circa), romanzo ampio e composito, datato alla seconda metà del II secolo dell'era cristiana, l'unico della letteratura latina ad esserci pervenuto per intero. La storia di *Amore e Psiche* vi è inserita nella cornice delle intricate vicende del protagonista della trama principale, Lucio: un giovane trasformato in asino durante un maldestro tentativo di sperimentare le arti magiche che, dopo innumerevoli peripezie e grazie all'intervento divino, riesce infine a recuperare sembianze umane e a raggiungere uno stato di coscienza superiore.

La storia di Amore e Psiche è introdotta come narrazione di secondo grado in una sezione nevralgica del romanzo, a cavallo tra quarto, quinto e sesto libro. Non solo per posizione ma anche per estensione la porzione di romanzo impegnata dal racconto è significativa, occupandone circa un sesto. La voce narrante è quella della vecchia serva di una banda di fuorilegge, la quale indirizza il racconto ad una prigioniera, la giovane Carite, rapita alla vigilia delle nozze per estorcere un riscatto. Spettatore involontario della *performance* narrativa della vecchia serva è lo stesso Lucio in forma di asino. La storia narrata può essere riassunta come segue:

Psiche è la più giovane tra le tre figlie di un re e di una regina. Dotata di una bellezza divina, in grado di attirare pellegrini da paesi lontani, desta suo malgrado non solo l'invidia delle sorelle, ma anche la gelosia di Venere in persona. La dea, sentendosi trascurata e offesa dagli uomini che tributano onori divini ad una fanciulla mortale, per vendetta chiede a suo figlio Cupido di punire la fanciulla

⁴ Mi permetto di riprendere qui, per economia di esposizione, l'*incipit* di un mio articolo sui rapporti tra Amore e Psiche e il folklore romeno: Perencin 2020b, p. 90.

facendola innamorare dell'uomo peggiore sulla faccia della terra. Intanto il padre di Psiche, preoccupato perché la figlia non riceveva proposte di matrimonio e temendo l'ira degli dèi, si rivolge all'oracolo di Apollo, che comanda di preparare la fanciulla per delle «nozze di morte» (Nicolini 2005, p. 317) e di esporla su una roccia affinché andasse in sposa ad un mostro malvagio. Lasciata sola dalla folla e dai familiari, anziché essere preda di un terribile drago, Psiche viene trasportata da un dolce zefiro in un palazzo incantato. La fanciulla vi dimora in solitudine, salvo essere visitata nel buio delle ore notturne dall'incognito marito, che altri non è se non Cupido in persona, che anziché compiere la vendetta di Venere si era invece invaghito della bellezza della giovane. Cupido però non rivela a Psiche la propria identità. Trascorso del tempo, la fanciulla sente nostalgia dei genitori e delle sorelle ed ottiene dal coniuge il permesso di andarle a visitare. Le sorelle gelose, però, instillano in Psiche dei dubbi sulla vera identità del suo compagno, facendole credere che fosse un orribile serpente. Così facendo, la spingono all'azione più icastica del mito, divenuta antonomastica della *curiositas*: nascondendo una lucerna nella camera da letto, Psiche illumina Cupido dormiente. L'intenzione di colpirlo a morte sfuma immediatamente. Rapita dalla sua bellezza, inavvertitamente Psiche si lascia sfuggire dalla lampada una goccia di olio bollente, che schizza sulla spalla dell'alato marito. Questi, riscuotendosi all'improvviso, rimprovera la sposa, promette vendetta sulle malvagie sorelle che l'avevano spinta ad infrangere il divieto e la abbandona indignato per andare a rifugiarsi dalla madre. Psiche, disperata, parte alla sua ricerca. Dopo una lunga erranza ricca di incontri e peripezie, non avendo ottenuto l'aiuto di Cerere né di Giunone, giunge dalla stessa Venere. La suocera le assegna dei compiti difficili, che Psiche riesce a superare grazie a degli aiutanti magici: una formica la aiuta a separare entro sera una massa di semi di vario tipo; una canna le consiglia il modo migliore per ottenere un fiocco della lana di un gregge di pecore dal vello d'oro; l'aquila di Giove le porta un'ampolla dell'acqua dello Stige, che sgorga da una rupe inaccessibile e sorvegliata da draghi. Proprio rientrando dal quarto e ultimo cimento, che l'aveva portata addirittura negli Inferi per riportare a Venere una boccetta della bellezza di Proserpina, Psiche cede ancora una volta alla curiosità e, aperto il recipiente per sbirciarne il contenuto, cade in un sonno magico, da cui però la scuote Cupido. I due, infine riuniti, ottengono benedizione di Giove, padre degli dèi, cosicché il racconto ha termine con un banchetto in cui Psiche, in presenza di tutti gli dèi dell'Olimpo, ottiene l'immortalità. Dall'unione di Amore e Psiche nasce una figlia, Voluttà.

L'apparente semplicità della trama del racconto di Amore e Psiche cela una straordinaria complessità, che ha dato origine a numerose interpretazioni⁵. Storicamente, gli orientamenti critici principali sono

⁵ Per una panoramica recente delle interpretazioni della storia di Amore e Psiche, vedi Moreschini 2010.

tre⁶, distinti a seconda che si consideri la storia prevalentemente un racconto popolare, un mito o una creazione letteraria. Tali prospettive si fanno risalire, rispettivamente, agli studi condotti da Friedländer, Reitzenstein e Helm tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento⁷.

In tempi più recenti Papaioannou, lasciata da parte l'opinione di chi vede in Amore e Psiche una semplice storia raccontata per il gusto di raccontare⁸, ha distinto i principali approcci interpretativi in due ampie categorie: simbolico-religioso da un lato, strutturale-narratologico dall'altro⁹. È vero che già a partire dai nomi dei protagonisti il racconto si presta a letture di tipo simbolico o allegorico, poiché Psiche significa 'anima' (ma anche 'farfalla'), mentre Cupido traduce il greco Eros, 'amore'¹⁰. Le interpretazioni filosofiche e religiose, sorte sin dall'epoca tardo antica ma perseguite fino ad oggi¹¹, trovano ragione nei ben documentati interessi di Apuleio per la filosofia, soprattutto platonica, e per i culti iniziatici, come quello di Iside¹². Non meno efficace si è dimostrato l'approccio strutturale-narratologico: è ampiamente riconosciuto che il racconto rispecchia su scala minore la struttura e i temi della vicenda principale del romanzo, secondo un comune schema di errore, sofferenza e redenzione (Walsh 1970, p. 190), in cui i concetti di *simplicitas* e *curiositas* (Kenney 1990, p. 14) giocano un ruolo centrale¹³.

La lista dei possibili approcci al racconto apuleiano potrebbe continuare a lungo, includendo prospettive psicanalitiche¹⁴, ritualistico-iniziatiche (Propp 2009, p. 251), femministe e altre ancora¹⁵. Tuttavia, tornando alla tripartizione iniziale, è essenziale notare che la storia di Amore e Psiche trova

⁶ Cfr. la rassegna di Schlam dedicata agli studi apuleiani negli anni 1938-1973, aggiornata (dopo la morte dello studioso) in Schlam-Finkelppearl 2000: per gli studi riguardanti Apuleio e il folklore vedi pp. 42-45, per quelli sul racconto di Amore e Psiche e il folklore vedi pp. 135-140.

⁷ Schlam 1973, p. 299: Scholarly efforts devoted to the tale of Cupid and Psyche, the longest and, perhaps, the most artful of the subordinate stories woven into the *Metamorphoses*, can be distinguished by their regarding the story as primarily a folktale, a myth, or a literary romance. These three views are associated, respectively, with pioneering studies by Friedländer (...), Reitzenstein (...) and Helm (...). Lo studioso precisa anche: «Much of the research concerned with folklore and myth has used the Apuleian narrative primarily as evidence of earlier phenomena».

⁸ Tale l'opinione di Helm (1914), che in reazione alle interpretazioni extraletterarie, esclude dalla novella e dal romanzo nel suo insieme qualsiasi sovrasenso simbolico, religioso o allegorico: vedi Moreschini 2010, pp. 221-223.

⁹ Cfr. Papaioannou 1998, pp. 302-303: «Leaving aside those readings which regard it as a pleasant story told for its own sake, we can basically distinguish between the philosophical-religious approach and the structural-narratological one».

¹⁰ L'esegesi allegorica del racconto appare per la prima volta in Fulgenzio (sesto secolo d.C.), il quale, tra l'altro, indica in Aristofonte di Atene, autore dei *Disarestia*, un antecedente di Apuleio (Fulgenzio, *Mythologiae* 3.6). Il metodo indicato da Fulgenzio è seguito anche da Boccaccio nella *Genealogia Deorum Gentilium* 5.22: cfr. Moreschini 2010, pp. 211-215.

¹¹ In tempi recenti, l'esegesi allegorico-filosofica in senso platonico è stata praticata da Dowden 1982: vedi *infra*.

¹² Il filone dell'interpretazione «religiosa» può essere fatto risalire a Reitzenstein (1912), ora in Binder-Merkelbach 1968, pp. 235-292 e 159-174 (cfr. Moreschini 2010, pp. 218-221).

¹³ Un esempio di quest'ultimo approccio può essere individuato in Frangoulidis 2008, pp. 108-129 e 211-216.

¹⁴ Più junghiana la prospettiva di Neumann 1956, più freudiana quella di Bettelheim 2019, pp. 279-283. Cfr. anche Boccardi Storoni 1984. È rimarchevole che alle pp. 283-287 Bettelheim analizzi la fiaba romena *Porcul cel fermecat* di Ispirescu (trad. italiana *Il maiale stregato*, Ispirescu 2022 pp. 263-275), considerata nella traduzione inglese (Lang 1890, pp. 104-115) e tedesca (Kremnitz 1882, pp. 48-66).

¹⁵ Cfr. Bamford 2005, pp. 255-258.

paralleli significativi non solo nella letteratura e nel mito antico, ma anche nel folklore¹⁶, dato che condivide la medesima trama di un gruppo straordinariamente numeroso e diffuso di racconti popolari. Per questa ragione essa ha attratto l'attenzione dei folkloristi a partire dal diciannovesimo secolo, inaugurando una lunga tradizione di studi comparativi, non senza vivi dibattiti riguardo la rilevanza di tale approccio.

3.1.1 *Amore e Psiche* e il folklore: lo stato dell'arte.

Già nel 1695 Charles Perrault aveva definito la storia di Amore e Psiche come un *conte populaire*¹⁷, ma è soprattutto a partire dal diciannovesimo secolo, quando i fratelli Grimm risvegliarono l'interesse per le tradizioni popolari¹⁸, che il racconto apuleiano iniziò ad attirare l'attenzione degli studiosi di folklore. Uno dei primi a registrare le strette somiglianze tra la trama del racconto di Apuleio e fiabe di tradizione popolare fu Ludwig Friedländer. Friedländer, nella sua *Dissertatio, qua fabula Apulejana de Psyche et Cupidine cum fabulis cognatis comparatur* (1860) e in opere successive, sostenne l'ipotesi dell'appartenenza della narrazione apuleiana al genere della fiaba popolare¹⁹. Scritta in latino, tale *Dissertatio* costituisce un documento interessante, sia per il suo valore storico sia perché, prima che fosse digitalizzato, diversi studiosi hanno lamentato di non essere riusciti a consultarlo²⁰.

Concordemente con gli interessi tipici del Romanticismo, gli interrogativi sollevati da Friedländer riguardavano innanzitutto il problema delle origini del racconto apuleiano. A suo modo di vedere, la

¹⁶ Cfr. Schlam 1992, p. 85: «Numerous elements of this carefully wrought tale have undoubted parallels in ancient myth, in literature, and in folktales collected from around the world».

¹⁷ Nella prefazione *Griselidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'Asne et celui des Souhaits ridicules* (1695) Perrault scrive: «La fable de Psyché, écrite par Lucien et par Apulée, est une fiction toute pure et un conte de vieille, comme celui de Peau d'Âne» (citazione tratta dall'edizione Lang 1888, p. 78: cfr. Arnott 1962, pp. 242-243 nota 29). Sulla problematica menzione di Luciano, che *non* ha scritto un racconto su Psiche, vedi Heidmann 2011, p. 206.

¹⁸ Un cenno alla storia di Amore e Psiche in Grimm 1881, p. 351: «Diese Sage, welche auch bei den Indiern einheimisch ist und mit der römischen von Amor und Psyche, der altfranzösischen von Partenopex und Meliure sichtbar zusammenhängt, deutet die Bannung das Irdische und die Erlösung durch Liebe an» (cf. Arnott 1962, p. 242 nota 29). Le fiabe della raccolta dei Grimm per le quali sono stati individuati paralleli con il racconto apuleiano sono *L'allodola che trilla e saltella* (n. 88) e *Il forno* (n. 127), su cui cfr. Bolte Polivka, II, 229-273; III 37-43.

¹⁹ Friedländer torna sul tema nel suo saggio considerato classico sull'argomento, *Das Märchen von Amor und Psyche und andere Volksmärchen im Altertum* (1886) in appendice alla sua opera *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, di cui esistono varie edizioni: vedi Friedländer 1886, vol. 1, pp. 522-563 (per una traduzione inglese, Friedländer 1913, pp. 88-123).

²⁰ Accessibile dal sito <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t66411r3s&view=1up&seq=6&skin=2021>, consultato il 25.08.2022, la *Dissertatio* è rimasta inaccessibile a Dowden 1982, p. 336 e Hansen 2002, p. 113, n. 14.

congruenza tra la storia di Amore e Psiche e il genere del *Märchen*, tanto a livello di trama generale quanto di dettaglio, costituiva una conferma della sua origine popolare:

Sebbene la storia sembri a molti un'invenzione di Apuleio, coloro che conoscono quel genere di fiaba chiamato *Märchen* non dubiteranno che essa sia stata tratta da tale repertorio. (...) Se si riuscisse a dimostrare che l'intreccio apuleiano non solo si sviluppa dallo stesso inizio alla stessa fine di gran parte delle nostre fiabe, ma anche che non pochi dei suoi elementi sono in esse comunemente ricorrenti, sarà chiaro che tale fiaba non è stata inventata da Apuleio, bensì che essa proviene dalla bocca del popolo non meno di quelle pubblicate dai fratelli Grimm (Friedländer 1860, pp. 5-6; 7)²¹.

Come lo studioso osserva, è un fatto che nella storia di *Amore e Psiche*, stemperati dall'autore colto in un'atmosfera culturale greco-latina e comunque in forma non immediata, trovino riscontro motivi caratteristici anche del racconto popolare, quali l'invidia tra fratelli (qui tre sorelle), il serpente o drago rapitore, il palazzo incantato, il divieto di vedere il marito, la candela che gocciola, la ricerca dello sposo perduto e infine gli aiutanti che soccorrono il protagonista nel portare a termine i compiti impossibili, affidati da una strega-matrigna: ossia le prove da superare prima dell'*happy end*²². Studi di tipo strutturalista condotti negli anni 1970 hanno dimostrato inoltre che la storia di Amore e Psiche ricalca perfettamente lo schema elaborato da Vladimir Propp per descrivere la struttura tipica delle fiabe russe di magia²³. Lo scopo delle analisi di Teresa Mantero e Michèle Brossard era proprio quello di confermare, tramite la corrispondenza con lo schema di Propp, l'origine popolare della fiaba di Amore e Psiche²⁴. I risultati da loro ottenuti sono stati contestati osservando che, se il modello di Propp è uno strumento utile per descrivere i materiali per i quali è stato ideato²⁵, non è detto che la sua validità sia universale né tantomeno che ogni testo che lo ricalca abbia necessariamente origini popolari²⁶. Tuttavia, il loro contributo resta significativo, perché mostra che la storia di Amore e Psiche e il folklore condividono non solo alcuni snodi narrativi, ma anche la loro concatenazione

²¹ «Ea multis fortasse videbitur ab Apulejo excogitata esse: sed qui id genus fabularum probe norunt, quas nos Maerchen vocamus, non dubitabunt quin haec omnia ex ingenti illo thesauro hausta sint. (...) Quod si demonstrari poterit fabulam Apulejanam non modo ab eodem initio ad eundem finem decurrere ac magnam partem fabularum nostratium, sed etiam non paucas res ei insertas esse quae illic iterum iterumque redeant: effecerimus opinor, eam fabulam non ab Apulejo excogitatam esse sed non minus ex ore vulgi acceptam quam eae quae a fratribus Grimmiis publicatae sunt». Traduzione mia.

²² Cfr. Thompson 2016, p. 307: «La storia contiene molti degli elementi dell'odierna fiaba popolare: le sorelle gelose, il divieto di guardare il marito miracoloso, la candela che sgocciola, i compiti che devono essere assolti dall'eroina; i soccorritori che questa incontra per via».

²³ Mantero 1973, Brossard 1978.

²⁴ «On ne sait pas s'il s'agit d'un conte populaire intégré par Apulée à son œuvre ou d'une création de cet auteur. (...) Si nous trouvons dans ce conte les fonctions du conte merveilleux telles que Propp les a identifiées et dans l'ordre qu'il a relevé, il y a des fortes chances pour que nous nous trouvions en présence d'un véritable conte populaire, c'est-à-dire d'un mythe» Brossard 1978, pp. 79-80.

²⁵ Ad esempio Donà 1993.

²⁶ Cfr. la sintetica trattazione dell'argomento data da Schlam 1993, pp. 69-72: «The concept of 'functions' can be taken to focus on stimulus and response as the narrative logic for each step in a story. Such a grammar of narrative would not, however, distinguish whatever folktales might be among the totality of stories».

generale, tanto che l'ossatura della trama apuleiana rispecchia la struttura della fiaba di magia delineata da Propp.

In aggiunta a ciò, nelle *Metamorfosi*, a livello di cornice narrativa, la storia di Amore e Psiche è presentata dalla narratrice (la vecchia serva dei briganti che consola Carite) come una *anilis fabula*, cioè come un 'racconto da vecchiette'²⁷, una delle espressioni utilizzate nel mondo antico per indicare ciò che oggi chiamiamo fiaba²⁸. L'incipit, *Erant in quadam civitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere...* («C'erano in una città un re e una regina. Essi avevano tre figlie belle d'aspetto...»), riecheggia una formula esordiale tipica delle narrazioni fiabesche di ogni tempo e di ogni luogo²⁹. Non pare dunque escluso che la scelta della narratrice, l'ambientazione in una grotta³⁰, l'incipit con la sua indeterminatezza spaziale e temporale³¹, la presentazione dei personaggi coinvolti possano essere interpretati come riferimenti, neppure troppo velati, al genere della narrativa orale tradizionale che oggi è chiamato fiaba, o *Märchen*, o *folktale*. Ciò non toglie che, ampiamente rielaborata da parte dell'autore colto, la storia di Amore e Psiche si distacchi da una dimensione di pura e semplice tradizione orale popolare, costituendo un prodotto letterario complesso e raffinato, linguisticamente ricercato e fittamente intessuto di richiami mitologici, letterari e filosofici³². In più, nulla può assicurare che Apuleio si fosse basato su una fonte orale e popolare: posto che la storia fosse preesistente, un altro punto assai dibattuto³³, egli può essersi basato su un modello scritto, che presupponeva a sua volta altri modelli, prima di arrivare direttamente alla tradizione popolare ipotizzata, forse in modo un po' immediato, da Friedländer e altri dopo di lui.

²⁷ Sull'espressione e la sua importanza per l'esegesi del romanzo *Metamorfosi*, oltre che per la storia di Amore e Psiche, vedi Graverini 2006 (cfr. Graverini 2007a, pp. 105-127). Cfr. anche Scobie 1979, pp. 244-245; Anderson 2006, p. 58. Vedi anche Massaro 1977, con ipotesi sull'origine della proverbializzazione del nesso.

²⁸ Cfr. Braccini 2015, p. 138 nota 21, che ricorda, oltre a Friedländer, Aly 1928, c. 267; Massaro 1977; Scobie 1979, pp. 244-245; Scobie 1983, pp. 17-20; Anderson 2000, p. 2; Hansen 2012, p. 12; Graverini 2006, pp. 88-93; Lelli 2014, pp. 32-33; Bettini 1989, pp. 64-65 e altri.

²⁹ Detlev Fehling, le cui posizioni saranno discusse oltre, respinge l'opinione comune che tale *incipit* sia tipico dei *Märchen* e che possa essere utilizzato per dimostrare il carattere fiabesco della storia di Amore e Psiche. Vedi Fehling 1977. Le posizioni di Fehling sono qui riassunte a partire dalle recensioni di Dowden 1979, Schlam 1981 e dalla rassegna di Schlam-Finkelppearl 2000, p. 139. Cfr. Schlam 1981, p. 165: «In his first appendix F[ehling]. demonstrates that the opening phrase of the Cupid and Psyche need not indicate an oral tale, since the formula is used by historians and other writers. The fixity of "once upon a time" as a folktale opening can be traced back only to the sixteenth century».

³⁰ La grotta è stata considerata come il luogo di un sapere ancestrale (Plantade-Plantade 2013, p. 538; Plantade-Plantade 2014, p. 175).

³¹ Lüthi 1992, p. 34: «La fiaba rinuncia ad una struttura in profondità sia spaziale che temporale».

³² Alcuni hanno impiegato il termine di *Kunstmärchen* per sottolineare come il racconto di Apuleio presenti le caratteristiche di una fiaba altamente rielaborata in senso artistico (così Retzenstein, in Binder-Merkelbach 1968, p. 273; Walsh 1994, p. XLI; Anderson 2006, p. 76). L'uso di tale termine non sembra esente di un certo anacronismo, perché presuppone distinzioni tra letteratura orale e scritta, arte colta e cultura popolare che sono proprie dell'epoca contemporanea più che di quella antica.

³³ Cfr. Stramaglia 2010, su cui vedi *infra*.

Comunque, come sostenuto anche da Schlam, nello scandagliare la complessità della giacitura testuale apuleiana il confine tra scrittura e oralità non dovrebbe essere inteso in maniera troppo netta³⁴. Apuleio era un autore colto, ma viveva immerso in un contesto in cui l'oralità era molto presente, e i numerosi indizi disseminati nel testo sembrano suggerire proprio che egli abbia voluto ambientare la storia di Amore e Psiche in una situazione di questo tipo³⁵. Con il confine tra scrittura e oralità l'autore sembra oltretutto voler giocare, con trasparente ironia, non solo in apertura alla narrazione, ma anche nella sua conclusione (si noti: i due luoghi che nella consuetudine popolare sono in genere riservati alle formule esordiali e conclusive, che marciano il passaggio tra la parola quotidiana e la parola narrata³⁶). Infatti, terminata la storia di Amore e Psiche, il protagonista Lucio (il narratore principale, in forma di asino) si lamenta di non avere con sé gli strumenti di scrittura per mettere per iscritto la *bella fabella*, di cui le circostanze lo hanno portato ad essere uditore³⁷.

3.1.2 Il confronto con i racconti popolari e l'approccio tipologico.

Secondo i folkloristi, l'affinità della storia di Amore e Psiche con il genere della fiaba è confermata, oltre che dagli indizi interni visti sopra, anche dal confronto con un numero enorme di varianti popolari che ricalcano all'incirca il suo stesso schema narrativo. Dopo Friedländer, Hahn cercò di rintracciarne alcune nel contesto greco e albanese, Şăineanu nel folklore romeno e, più latamente, europeo³⁸. Grazie all'impulso venuto dalla scuola finlandese, fu possibile ampliare sempre di più il censimento di tali testi. Ernst Tegethoff nel 1922 ne inventariò circa 200, sostenendo che il loro nucleo centrale – a suo dire, il motivo del tabù infranto da parte della protagonista – fosse riconducibile ad un'esperienza onirica³⁹. Dopo di lui, Inger Boberg (1938) propose di individuarne l'origine in Asia

³⁴ «The pleasure and the prevalence of oral storytelling is frequently represented in the *Metamorphoses* and the oral cast of the [tale of] *Cupid and Psyche* is emphasized. Oral storytelling continues after the development of writing and we should not consider written and oral as completely separated categories, insulated from each other. In the centuries of at least partially literate culture in antiquity, oral and written became profoundly intermingled» Schlam 1993, p. 66. Cfr. Plantade-Plantade 2014, p. 175: «The readers of *Cupid and Psyche* should not feel obliged to see in the question of sources simply an alternative between folklore (oral) and literature (written). It is completely legitimate to ask whether Apuleius might not have been influenced by lost Hellenic sources to which the surviving iconography testifies. At the same time, it is also legitimate to examine possible folkloric sources».

³⁵ Schlam 1981, p. 166: «Oral storytelling did, after all, flourish in antiquity, and Apuleius is at pains to set the *Cupid and Psyche* as well as other stories in this mold».

³⁶ È noto che i narratori tradizionali utilizzano delle formule fisse, esordiali e conclusive, per marcare il passaggio tra la parola quotidiana e la narrazione: cfr. Cepraga 2006, in particolare pp. 220-221; cfr. anche Sanga 2020, pp. 249-256.

³⁷ «Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula; sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem», Apuleio, *Metamorfosi* 6.25.

³⁸ Hahn 1864, I, p. 45 ss. ricorda Amore e Psiche all'interno del raggruppamento da lui chiamato *Frejaformel*. Cfr. Mantero 1973, pp. 20-21. Şăineanu 1978, pp. 165-180 pone Amore e Psiche al primo posto della sua tipologia.

³⁹ L'idea dell'origine onirica della fiaba giunge a Tegethoff, allievo di von der Leyen, dall'opera di Laistner (Cfr. Swahn 1955, p. 400, n. 19). Cfr. Thompson 2016, pp. 115-116.

Minore, ma con il passare degli anni il numero di varianti popolari rintracciate è cresciuto, allungando l'elenco dei paesi in cui sono attestate, al punto da mettere in crisi le ipotesi fino ad allora avanzate sulla loro zona di provenienza originaria.

Stith Thompson, nel suo importante studio sulla fiaba popolare europea del 1946, respinse gli assunti di Tegethoff e di Boberg. Ribadito che quella apuleiana «non è certamente la forma originale dalla quale sarebbero poi derivate le versioni europee moderne», egli chiarì anche che «sarebbe più onesto dire che non si ha alcuna idea, né probabilmente la si avrà mai, della forma originaria di questa fiaba e di colui che la concepì per primo». Come Friedländer, anche Thompson rimane convinto che Apuleio avesse rimaneggiato letterariamente un intreccio orale preesistente, con la differenza che egli giunge a questa conclusione non tanto sulla base dei riferimenti interni al testo, bensì attraverso un largo confronto con i racconti popolari contemporanei:

La storia [di Amore e Psiche] contiene molti degli elementi dell'odierna fiaba popolare (...). Ma l'antica fiaba popolare è portata nell'atmosfera della mitologia antica, cosicché, se non vi fossero degli analoghi nel folclore odierno, non potremmo immaginare di avere in questa storia di Apuleio la versione letteraria di quella che sicuramente fu una fiaba popolare della campagna italiana e greca ai tempi di Marc'Aurelio. (...) Comunque sia, la tradizione popolare del suo tempo dovette indubbiamente essere familiare ad Apuleio, il quale ci offre la testimonianza di una, per lo meno, delle fiabe altamente sviluppate, che dovettero esistere nella sua generazione (Thompson 2016, p. 307).

Un'importante implicazione di questa affermazione è che Thompson non considera i riferimenti interni al testo di Apuleio una base sufficiente per confermarne lo statuto di fiaba, ritenendo che solo il confronto con gli «analoghi nel folclore odierno» possa validare tale ipotesi. Nel sistema internazionale di classificazione dei racconti popolari che Thompson riprende da Aarne (ora Uther 2004), gli «analoghi» di cui sopra sono i racconti censiti con il numero 425, *The Search for the Lost Husband*. Tipicamente, si tratta di storie in cui la protagonista, infrangendo un tabù, viene abbandonata dall'essere soprannaturale a cui è legata, salvo poi ritrovarlo a prezzo di difficili peripezie. La principale monografia di riferimento su tale tipo folklorico è *The Tale of Cupid and Psyche*, pubblicata nel 1955 dopo un lavoro di ricerca decennale dallo studioso svedese Jan-Öjvind Swahn.

Swahn, che considera la storia di Amore e Psiche come un «racconto popolare intarsiato di vari elementi mitologici»⁴⁰, esamina oltre mille racconti appartenenti al tipo 425, provenienti dalle aree geografiche più disparate. Oggi, a più di sessant'anni di distanza, a questo elenco si sono aggiunte centinaia di altre varianti⁴¹, prolungando una lista giunta ormai a comprendere decine e decine di paesi diversi, dalla Lapponia alla Tanzania, dal Messico a Cina e Giappone. Non esagerava Donald

⁴⁰ «A folk-tal which has been furnished with various additions of a mythological nature», Swahn 1955, p. 377.

⁴¹ Vedi nota 3 del presente capitolo.

Ward, nel 1989, scrivendo che «il tipo 425 ha raggiunto un'accettazione attraverso il tempo e lo spazio e tra i popoli delle culture più diverse come nessun altro racconto magico»⁴²: la straordinaria abbondanza di documentazione lo rende in assoluto uno dei tipi folklorici internazionali più diffusi al mondo.

L'ampio insieme dei racconti riuniti nel tipo 425 si presenta inoltre in modo assai variegato, tale da richiedere un'ulteriore suddivisione in sottotipi. Quello che si ritiene corrisponda più da vicino alla storia di Amore e Psiche è il sottotipo 425B, ma molte analogie strutturali lo avvicinano al sottotipo 425A, al punto che non è sempre possibile assegnare chiaramente una variante all'uno piuttosto che all'altro raggruppamento⁴³. Notevole è anche il sottotipo 425C, *Beauty and the Beast* (al quale si ascrivono i celebri racconti di Madame de Villeneuve e di Madame de Beaumont), che Boberg riteneva il sottotipo originario dal quale sarebbero scaturiti tutti gli altri. Comunque, la suddivisione in sottotipi non è così rigida ed ha subito oscillazioni nel tempo: dei quattordici indicati da Swahn, l'attuale classificazione di Hans-Jörg Uther (2004) ne mantiene otto. In questa sede viene presa per buona la classificazione di Uther perché, oltre ad essere la più recente, ha rettificato quelle precedenti. Vengono qui riassunti i sottotipi di ATU 425 con le innovazioni introdotte:

- 425 *The Search for the Lost Husband*.
- 425A *The Animal as Bridegroom*. (Including the previous Type 425G).
- 425B *Son of the Witch*. (previously *The Disenchanted Husband: the Witch's Tasks*). (Cupid and Psyche). (Including the previous Types 425J, 425N, and 428).
- 425C *Beauty and the Beast*. (Including the previous Type 425H).
- 425D *The Vanished Husband*. (previously *Vanished Husband Learned of by Keeping Inn [Bath-house]*). Including the previous Type 425F.
- 425E *The Enchanted Husband Sings Lullaby*. (Including the previous Type 425L).
- 425F See Type 425D.
- 425G See Type 425A.
- 425H See Type 425C.
- 425J See Type 425B.
- 425K See Type 884.
- 425L See Type 425E.
- 425M *The snake as Bridegroom*. (previously *Bathing Girl's Garments Kept*).
- 425N See Type 425B.
- 425P See Type 302.
- 425* *The Insulted Bridegroom Disenchanted*. (previously *Enchanted Animal Husband Insulted by Guests*).

Come si vede, la storia apuleiana di Amore e Psiche è inclusa da Uther nel tipo 425B. Tuttavia, al di là delle somiglianze intrinseche, è importante far presente nell'edizione del 1961 del catalogo di

⁴² Cfr. Ward 1989, p. 119: «Type 425 has achieved an acceptance through time and space and among peoples of the most diverse cultures as no other magic tale».

⁴³ Cfr. Uther 2004, p. 250: «Many structural similarities exist between Types 425A and 425B, and often the variants are not clearly identified as belonging to one type or the other. The essential feature of this type [425B] is the quest for the casket, which entails the visit to the second witch's house».

Aarne e Thompson i sottotipi AT 425A e AT 425B risultano invertiti rispetto alla suddivisione inizialmente proposta da Swahn. Ciò ha dato luogo a delle complicazioni, evidenziate da William Hansen, che nota che in Thompson 1961 la storia di Amore e Psiche viene associata erroneamente al sottotipo A, allora denominato *The Monster (Animal) as Bridegroom*:

The fourteen subtypes of AT 425 that appear in Aarne-Thompson derive from the analysis of the international tradition made in 1955 by Swahn, who distinguishes different forms of the tale mostly according to the form of the heroine's quest for her departed husband. Accordingly, scholarly studies of the tale type published before 1955 may analyse subtypes differently from the way that they are sorted out in the latest edition of Aarne-Thompson (1961). Although Aarne-Thompson adopt Swahn's scheme in most respects, they confusingly convert his subtype 425A, with which the tale of Cupid and Psyche most closely agrees, into AT425B in their own index and then incorrectly tag AT 425A as *The Monster (Animal) as Bridegroom* (Cupid and Psyche) (Hansen 2002, p. 113 nota 2).

Alla luce di ciò, Uther 2004, pur mantenendo la modifica all'ordine dei sottotipi introdotta da Thompson 1961 – quindi il sottotipo ATU 425A corrisponde a *The Animal as Bridegroom* (in precedenza *The Monster (Animal) as Bridegroom*), mentre ATU 425B corrisponde a *Son of the Witch* (in precedenza *The Disenchanted Husband: the Witch's Tasks*) – corregge l'errore segnalato da Hansen, chiarendo che la storia apuleiana di Amore e Psiche non è da accorparsi al sottotipo 425A, ora denominato *The Animal as Bridegroom*, come indicato da Thompson (1961), bensì al sottotipo 425B *Son of the Witch*. Sembra un dettaglio, ma è realistico che questa confusione abbia fornito a Schlam una ragione ulteriore per approfondire il solco tra Amore e Psiche e le varianti popolari (vedi *infra*). Per chiarezza e completezza, conviene riportare qui le didascalie relative ai sottotipi ATU 425A e 425B.

425A *The Animal as Bridegroom*. (Including the previous Type 425G.) This type combines various introductory episodes with a common main part. Cf. Types 430, 432, and 441.

Introductory episodes:

(1) The youngest daughter asks her father (the king) to bring her a (musical) rose (lark, etc.) from his journey. He finds it in the garden of a beast, but in return has to promise his daughter (the first being he meets when he arrives at home) [L221, S228, S241] to the beast. The father tries in vain to send another girl instead of his daughter [S252], Cf. Type 425C.

(2) An animal-son (snake, crayfish, also pumpkin, etc.) is born (because of the hasty wish of his parents) [C758.1]. He demands a princess for his wife and performs difficult (impossible) tasks. The princess has to marry him [T111],

(3) A girl is intended (by fate) for an animal bridegroom or agrees to marry him [B620.1, L54.1],

(4) For other reasons a girl has an animal husband and lives together with him in his castle. He becomes a beautiful man by night [D621.1, B640.1].

Main part:

When the young wife (often on the advice of her female relatives) burns the animal-skin of her bridegroom [C757.1] (looks at him during the night or burns him with candle wax [C32.1, C916.1], reveals his secret [C421], or otherwise prevents his disenchantment), he goes away [C932].

The young wife sets out for a long and difficult quest [H1385.4] (in iron shoes [Q502.2], etc.). On her way she is given directions and precious gifts by the sun, moon, wind, and stars [H1232]

(helpful old people or animals [HI233.1.1, H1235), She arrives (sometimes by climbing a glass mountain [H1114]) at her bridegroom's far-away residence. She finds that her husband has another (supernatural) bride.

She takes service as maid [Q482.1] and trades her precious things (golden implements for spinning, jewels, magnificent clothes, etc.) for three nights by the side of her lost husband [D2006.1.1]. She wants to awaken his memory of her, but two times he is drugged by a soporific. He spills the soporific on the third night, stays awake, and recognizes her as his true bride [D2006.1.4]. (Death of the false bride.) Cf. Type 313.

Combinations: This type is usually combined with episodes of one or more other types, esp. 300, 301, 313, 402, 425, 425B, 425C, 425E, 432, 433B, and 441.

Remarks: Many structural similarities between Types 425A and 42513. Partly because Swahn reversed subtypes A and B, some variants are not clearly assigned to one type or the other. Essential for Type 425A are the motifs "wife's quest and gifts" and "nights bought".

Per il tipo 425B la didascalia è la seguente:

425B Son of the Witch (previously **The Disenchanted Husband: the Witch's Tasks**). (Cupid and Psyche.) (Including the previous Types 425J, 425N, and 428.) This type combines various introductory episodes with a common main part. Cf. Type 425A.

Introductory episodes:

A young woman marries a supernatural bridegroom:

(1) She is given to her bridegroom because of a present that she has asked her father to bring back from a journey [S228].

(2) The bridegroom performs a set of difficult tasks.

(3) She pulls up an herb and discovers the bride groom's subterranean castle (a wind carries her there).

(4) She finds him in another way.

The bridegroom is the son of a witch (ogress) or he is (during the day) an animal [D621.1].

Main part:

The young woman breaks the bridegroom's prohibition (cf. Type 425A), and he goes away [C932]. (Before he leaves, he gives her a token, e.g. ring, feather.) (In iron shoes) she sets out to find him [H1385.4, H1125].

The bride comes to the house of her bridegroom's mother, a witch, who swears by her son's name not to devour her. The witch imposes difficult tasks on the young woman, which she performs (with the help of her bridegroom): to sort a large quantity of grain [H1122], to fill mattresses with the feathers of all kinds of birds, to wash the black wool white and the white black [H1023.6, cf. Type 1183], to sweep a house but leave it unswept [H1066], etc. In some variants she enchants (three) suitors and makes them fight (part of previous Type 425N). Cf. Types 313, 875.

The young woman is sent on a dangerous journey to bring a casket from the sister of the witch. Having passed obstacles (with the advice from her bridegroom) and obtained the casket, she is forbidden to open it. (Cf. Types 408, 480.) When the bride acts against the prohibition, her husband helps her.

At the wedding of the bridegroom and the witch's daughter, the young woman has to hold ten burning candles (torches). Her bridegroom saves her from being burned.

The young woman remarries her bridegroom, or both escape by a magic (transformation) flight [D671, D672].

In some variants a female demon (witch) demands that a young woman accomplish impossible tasks [G204, HI010, H931]. Among other things, the girl has to bring a letter to another demon telling her to kill the girl [K978] (cf. Type 930). A wolf helps the girl to escape the danger [B435.3]. As a reward, the wolf is disenchanted. He turns to a prince [D113.1] and marries the young woman. (Previously Type 428.)

Combinations: 425A, 425C, 425E, 433B, and 857.

Remarks: The earliest literary version is by Apuleius, *Cupid and Psyche*, in *Metamorphoses* (IV,28-VI,24), ca. 100 C.E. Many structural similarities exist between Types 425A and 425B, and often the variants are not clearly identified as belonging to one type or the other. The essential feature of this type is the quest for the casket, which entails the visit to the second witch's house. Usually the supernatural bridegroom is the witch's son, and he helps his wife perform the tasks. According to Swahn (1955), the previous Type 428 is a fragment of Type 425B.

Al di là della quantità di dettagli, si nota che nella classificazione di Uther il sottotipo ATU 425B *Son of the Witch* (quello a cui è associata la storia di Amore e Psiche) è caratterizzato soprattutto dal fatto che il marito soprannaturale sia il figlio di una strega (come Cupido è figlio di Venere) e dall'episodio «quest for the casket», in cui l'eroina, abbandonata dal marito e giunta presso la suocera, viene inviata da quest'ultima alla ricerca dello scrigno posseduto da una seconda strega, di solito sua sorella (così come Psiche, nel racconto apuleiano, è inviata da Venere a chiedere a Proserpina un'ampolla della sua bellezza). A titolo di esempio, viene qui riassunto un racconto proveniente dalla Romania, pubblicato nel 1889 nella rivista «Gazeta Transilvaniei» con il titolo di «Rîndunica», 'La rondine'. Tale scelta mira anche ad introdurre all'ambito di pertinenza della presente indagine. Si tratta di una variante abbastanza rara, che ha circolato poco, ed è inoltre una delle poche varianti romene che sviluppano il motivo della ricerca dello scrigno presso la seconda strega (qui un setaccio, *sîta* nel testo romeno):

C'erano una volta un ricco prete con una moglie assai diligente che avevano una figlia tanto bella da non poterne trovare l'uguale in sette paesi. In molti vennero a chiedere la sua mano: maestri, preti, gran signori, tutti giovani e forti, ma non ce n'era neanche uno che piacesse alla ragazza, così che nessuno ormai si presentava più, paventando un rifiuto. Il padre, preoccupato perché la figlia non voleva prendere marito, cominciò a pregare Dio affinché mandasse a sua figlia un pretendente che fosse di suo gradimento. Dio lo ascoltò e a fine anno mandò un giovane forte e bello, su di un cavallo bianco. Il giovane le garbò, e quando lui chiese di celebrare le nozze la sera stessa e poi ripartire, i genitori non seppero cosa rispondere davanti a tanta fretta. Ma dato che la ragazza era d'accordo, mandarono subito a chiamare un prete vicino e, celebrate le nozze, i due sposi partirono. La moglie del prete era perplessa del fatto che per tutto il tempo lo sposo era rimasto a volto coperto, cosicché nessuno aveva visto le sue sembianze; e nessuno sapeva dove avesse portato la ragazza né dove cercarla. Passarono cinque mesi senza che giungesse alcuna notizia, ma verso l'Annunciazione, quando tornavano le rondini, una bella sera la ragazza ritornò in sella al cavallo bianco. Alle domande della madre, la figlia risponde che col marito stavano benissimo, ma che non conosceva il suo aspetto perché egli partiva sempre di mattina presto e rincasava la sera tardi senza mai scoprire la faccia. La madre allora diede alla figlia una candela da accendere mentre il marito dormiva, perché scoprisse il suo aspetto. La figlia ripartì prima dell'alba affinché il marito potesse uscire col suo cavallo, e la notte stessa mise in pratica il consiglio della madre. Quando riuscì a vedere il suo sposo, rimase colpita dalla sua straordinaria bellezza e capì che si trattava del santo Sole. Ma mentre lo contemplava con amore e desiderio, alcune gocce di cera caddero sul volto del marito, svegliandolo. Lui le disse: «Moglie, mi hai offeso malamente» e, senza aggiungere altro, partì, lasciando detto alla sua vecchia madre di mandare sua figlia dalla Morte, in cerca del suo setaccio. Quel giorno il Sole si alzò più presto, dunque fu primavera. Sul far del giorno la vecchia suocera – la Madre Santissima – mandò la nuora dalla Morte in cerca del suo setaccio. La sposa addolorata si mise subito in viaggio e

attraversò molte terre e paesi. Giunse da Santa Venerdi che le donò una spazzola e la indirizzò da sua sorella Santa Sabato. Costei, donatale una scatolina, la mandò dalla sorella Santa Domenica. Mentre costei era a messa, la sposa rifece i letti, spazzò la casa, accese il fuoco e cucinò il pranzo. Dopo mangiato, Santa Domenica le indicò la stradina che conduceva dalla Morte e le donò un fazzoletto. La sposa arrivò a casa della Morte. Costei, col pretesto di andare a prendere il setaccio mentre la giovane si rifocillava e si riposava, andò invece ad affilarsi i denti per mangiarsela. Un topolino però avvisò la giovane del pericolo imminente: le indicò il setaccio appeso ad un chiodo e la esortò a prenderlo e scappare. Non trovando la ragazza, la Morte capì che la fanciulla doveva essere stata messa in guardia e si lanciò all'inseguimento. Vedendosi quasi raggiunta, costei gettò dietro di sé il pettine di Santa Venerdi, che diventò un bosco. La morte riuscì a farsi strada con un fuoco e rodendo gli alberi con i suoi denti affilati, ma la giovane gettò dietro di sé anche la scatola ricevuta da Santa Sabato, che diventò un muro alto fino al cielo. La morte riuscì a rosicchiare coi denti anche il muro e raggiunse la fanciulla, ma costei, gettando il fazzoletto di Santa Domenica, fece apparire un lago di latte dolce. La Morte si gettò nel lago e iniziò a berlo. Bevutone mezzo, continuò a bere anche se iniziava a sentirsi male, e ancora, finché crepò. Per sette anni non morì nessuno, tanto che i malati più sofferenti maledicevano i loro giorni perché la Morte non veniva. Allora in luogo della Morte Dio inviò gli arcangeli Gabriele e Michele, che da allora guidano gli uomini. Dopo un anno, la sposa tornò a casa con il setaccio. Il marito stava ammazzando con il coltello l'agnello pasquale. Come vide la sposa, con un bel gesto le prese il mento con due dita della mano destra, insanguinate com'erano, e sollevandola leggermente le disse: - Va', mia rondine! E lei volò. Le tracce delle dita insanguinate restarono sotto il mento della rondine, da entrambi i lati. Se non ci credete, guardate la rondine e crederete a me, che la figlia del pope si trasformò in rondine⁴⁴!

In questa variante, anche se mancano le tre prove che la madre dello sposo impone alla protagonista, si riconoscono alcuni tratti essenziali del tipo 425B (in gran parte condivisi con il tipo 425A) come il matrimonio tra la fanciulla e l'essere soprannaturale, che si rivela poi essere figlio di una strega, anche se in questo caso è la Madonna, che invia la protagonista alla ricerca dell'oggetto magico. Vi sono l'infrazione del divieto di vederlo (C32.1. *Tabu: looking at supernatural husband*; C916.1. *Trespass betrayed by dripping candle*) e il conseguente abbandono (C932. *Loss of wife (husband) for breaking tabu*); le peregrinazioni della giovane, aiutata dalle tre sante (la tipica variante romena, non indicizzata, dei motivi H1232. *Directions on quest given by sun, moon, wind, and stars* e H1235. *Succession of helpers on quest*); la ricerca dell'oggetto magico (il setaccio) presso la casa della seconda strega. Segue la fuga con trasformazioni (D672. *Obstacle flight*).

La variante è molto interessante non solo per le somiglianze che la rendono riconoscibile come un esempio del tipo 425B; ma anche per i tratti che la rendono omogenea e integrata nel contesto folklorico-etnografico romeno. La protagonista non è figlia di re ma di un ricco pope; l'amante soprannaturale è il santo Sole, rimandando a complessi enormi nel folklore romeno, indagati soprattutto da Ion Taloş (2004); la madre del Sole non è altri che la Madonna, la suocera è la Morte, e una volta che la protagonista, dopo aver incontrato Santa Venerdi, Santa Sabato e Santa Domenica⁴⁵,

⁴⁴ Gazeta Transilvaniei, n. 270, anul LII, duminica 3 (15) decembrie 1889, pp. 1-3. Il testo, firmato A.P.R., porta l'epigrafe «Racconto dalla bocca del popolo» («Poveste din gură poporului»).

⁴⁵ Sulle figure di queste sante, vedi (*infra*) la trattazione di Caraman 2009.

riesce a sconfiggerla, diventa compito dei Santi Arcangeli Gabriele e Michele condurre gli uomini all'Altro mondo. Il tempo del racconto è scandito su quello del calendario liturgico (dall'Annunciazione alla Pasqua). La variante, specie nella parte conclusiva, evidenzia inoltre che il genere della fiaba propriamente detta e il genere della leggenda, qui nella sua classica forma della leggenda eziologica sulle caratteristiche della rondine, sfumano l'uno nell'altro. L'aggregarsi di questo racconto del tipo 425B con l'eziologia popolare è certamente significativo, e testimonia del suo radicamento nel contesto romeno, dove sono diffuse altre leggende relative alle rondini, non imparentate con questo tipo fiabesco. *Rîndunica*, una variante di grande interesse, potrebbe essere ulteriormente indagata nei temi da essa sollevati, ma conviene tornare al problema in analisi⁴⁶.

⁴⁶ Per le leggende eziologiche romene sulla rondine, cfr. Brill 2005, vol. 1, p. 315, s.v. *Rîndunica*, n. 11336 «Soacra cea rea, arsă per cărbuni». Sulle eziologie popolari, il riferimento principale è Albert-Llorca 1991.

Le somiglianze tra la storia di Amore e Psiche e fiabe come quella appena riassunta non sembrano liquidabili come frutto di una semplice casualità. La loro massiccia diffusione nello spazio, nel tempo e tra le culture più disparate rende inoltre difficile immaginare un'influenza diretta delle *Metamorfosi* sull'insieme di esse. Pur essendoci dei casi, circoscritti, per i quali l'influsso colto è praticamente certo⁴⁷, per i racconti provenienti da aree quali il Giappone, l'India e l'Africa esso rimane da dimostrare⁴⁸. Dunque, i folkloristi spiegano tale somiglianza ipotizzando che la storia di Amore e Psiche e i racconti popolari del tipo 425 dipendano, indipendentemente, da una tradizione orale antecedente e di grande arcaicità (addirittura indoeuropea secondo Swahn 1955, pp. 421-431), dalla quale sarebbero derivate sia la variante apuleiana che quelle successive, con affioramenti discontinui nel corso dei secoli e attestazioni più massicce dal diciannovesimo in poi. In quest'ottica, la storia contenuta nelle *Metamorfosi* costituirebbe la più antica attestazione di tale copiosissima tradizione, non però il suo archetipo. Secondo una prospettiva tipologica, essa viene considerata da Thompson e da Swahn come una variante tra le tante⁴⁹, benché la prima e la più antica, e viene conseguentemente censita all'interno del repertorio di Uther⁵⁰.

Non vi è però accordo su dove situare geograficamente il centro di irraggiamento a partire dal quale il racconto ha raggiunto la sua diffusione attuale: Georgios Megas (1971) ha sostenuto la tesi di un'origine dall'area greca; dall'area italiana, come già Stith Thompson (2016, p. 307), anche Renato Aprile⁵¹, autore dell'*Indice delle fiabe popolari italiane di magia*. Negli ultimi anni la tesi di una provenienza nordafricana, la patria di Apuleio, già avanzata da Émile Dermenghem (1945), ha trovato un alfiere in Emmanuel Plantade⁵². Nonostante tanti pareri contrastanti, l'idea che il racconto di Amore e Psiche sia sostanzialmente una fiaba, anzi, la prima e la meglio conservata testimonianza di una fiaba completa proveniente dal mondo antico, non è mai venuta meno, essendo rimasta fino ad oggi una costante nelle opinioni di tutti gli studiosi che ne abbiano indagato i paralleli folklorici⁵³.

⁴⁷ Per l'Ottocento romeno, è il caso della variante intitolata «Psiche», apparsa a firma di Atanasie Marienescu nella rivista *Federatiunea* il 18 (25) giugno 1872, n. 64, pp. 251-253. Tale variante, accompagnata da note esplicative, sembra con ogni probabilità debitrice del testo apuleiano.

⁴⁸ Una discussione delle varianti indiane in Braccini 2018, pp. 136-141.

⁴⁹ Vedi Swahn 1955, p. 408: «Apuleius' tale of Cupid and Psyche is only a variant among many».

⁵⁰ Tra i *remarks* relativi al tipo 425B, Uther riporta la seguente specifica: «The earliest literary version is by Apuleius, Cupid and Psyche, in *Metamorphoses* (IV,28-VI,24), ca. 100 C.E.», Uther 2004, p. 251.

⁵¹ Vedi Aprile 2000, p. VIII: «[Il gruppo *Amore e Psiche*] apre il problema della priorità mediterranea, dovendosi esso ritenere di specifica orientazione sudeuropea, sia per la frequenza con cui in detto territorio si riscontra a tutt'oggi – e in Italia con circa 200 varianti inventariate rappresenta uno dei gruppi più diffusi – sia per la minore pregnanza che le redazioni centroeuropee a confronto esibiscono e, non da ultimo, per la presenza di una corrispondente forma in epoca greco-romana. Ci si riferisce alla versione di Apuleio (II secolo d.C.)».

⁵² Plantade 2016. L'intervento si basa su studi precedenti, pubblicati in collaborazione con l'antropologa Nedjima Plantade: Plantade-Plantade 2013, 2014, 2015. Per una discussione più particolareggiata, vedi *infra*. Cfr. Braccini 2018, pp. 144-148.

⁵³ Vedi Braccini 2018, p. 127: «Nonostante non manchino le opinioni contrarie, [la celeberrima storia di Amore e Psiche] costituisce in sostanza l'unica fiaba ad esserci pervenuta nella sua interezza dall'antichità».

3.1.3 Le critiche dei classicisti all'approccio folklorico.

Si è visto che, secondo i folkloristi, racconti somiglianti alla storia di Amore e Psiche esistevano già in epoca antica ed è probabile che Apuleio possa essersi ispirato a fonti orali preesistenti per almeno due ordini ragioni: per gli indizi interni al testo e, soprattutto, perché la trama narrata all'interno delle *Metamorfosi* risulta ben riconoscibile nei racconti popolari del tipo 425, il quale ha oltretutto una diffusione enorme, difficilmente riconducibile al solo influsso dell'autore latino, ma tale da far supporre origini ancor più arcaiche. E, va da sé, anche perché inventare una storia nuova è sempre un'operazione più complessa e onerosa che non modificarne una di esistente.

Tale impianto, a lungo accettato anche da classicisti di rilievo come Patrick Walsh⁵⁴, ha subito un forte scossone in seguito alle bordate polemiche sferrate contro le sue fondamenta dal filologo berlinese Detlev Fehling (1977). Rivisitando in modi che ben possono essere definiti eristici (Braccini 2018, p. 133) tesi già formulate nel corso del diciannovesimo secolo da Albert Wesselski e Maksymilian Kawczyński⁵⁵, Fehling ha negato nel modo più categorico lo statuto di fiaba al racconto di Amore e Psiche. Scettico sull'esistenza stessa del folklore nell'antichità e sulla capacità delle tradizioni orali di sopravvivere indipendentemente da supporti scritti, egli enfatizza il ruolo creatore di Apuleio, che si sarebbe ispirato a fonti esclusivamente letterarie, senza però basarsi su alcun intreccio completo già esistente (dunque neppure sull'opera di Aristofonte di Atene *Dysarestia* menzionata da Fulgenzio). In particolare, Fehling esclude qualsiasi tipo di modello per la storia di Amore e Psiche in quanto non testimoniato: stando a lui, Swahn e gli altri folkloristi invertono arbitrariamente la cronologia quando pretendono di ricostruire la tradizione orale antecedente Apuleio a partire da documenti che sono, e non di poco, successivi. I racconti popolari post 1830 vengono liquidati in blocco da Fehling come contaminati dall'influenza del testo apuleiano: a suo avviso, la sua diffusione si deve al fatto che la storia, preservata dal sommario di Fulgenzio, avrebbe ispirato il poema duecentesco *Asinarius* e il romanzo antico francese *Partenopeus de Blois* (fine XII secolo), per giungere così⁵⁶ fino a Basile (2.5 *Lo serpe*, 5.4 *Lo turzo d'oro*, 1634-1636), Perrault (*Pelle d'Asino*, 1694), Madame d'Aulnoy (*Gracieuse et Percinet* e *Le serpentine vert*, 1698) e Madame de Villeneuve (*La bella e la bestia*, 1740), da cui dipenderebbe tutta la documentazione folklorica

⁵⁴ Cfr. Walsh 1970, p. 193: «The basic elements of the plot of Apuleius' story can almost all be parallels in one or another of the widespread versions of a basic folk-tale»; «*Cupid and Psyche* is clearly and artistic development of a tale with this pattern (...)», p. 194; «It must be stressed that there is no evidence to prove that Eros and Psyche had already been absorbed into the folk-tale before Apuleius. But there was certainly in existence a story of the love of Cupid and Psyche, inspired by the *Phaedrus* of Plato and with basic affinities to the folk-tale», p. 195.

⁵⁵ Per le posizioni di Wesselski e Kawczyński, cfr. Swahn 1955, pp. 397-398.

⁵⁶ Sulla fortuna di Apuleio e delle *Metamorfosi* si rimanda a Gaisser 2008. Per le traduzioni tedesche, francesi, spagnole e italiane nell'Europa moderna vedi pp. 243-295. Per le prime traduzioni a stampa delle *Metamorfosi* in Europa, cfr. la lista in Scobie 1975, p. 7.

successiva. Il bersaglio polemico degli argomenti di Fehling, riconducibili all'idea di *gesunkenes Kulturgut*, pare essere soprattutto la concezione romantica della continuità delle tradizioni popolari dall'antichità fino al presente.

Tesi tanto radicali non hanno mancato di suscitare la levata di scudi dei folkloristi⁵⁷. La ferma risposta formulata da William Hansen ben evidenzia i limiti e l'estremismo delle critiche di Fehling, che si spuntano di fronte all'evidenza del lavoro sul campo condotto dai raccoglitori di testi orali, in molti casi trasmessi da narratori analfabeti, semianalfabeti o comunque con scarsissime possibilità di contatto con la cultura scritta, i quali sono in grado di replicare con precisione storie ascoltate anche molti decenni prima:

Fehling's skepticism regarding oral tradition is so extensive that he scarcely allows even for the existence of international folktales, believing as he does that human memory is so limited that oral narrators must be constantly fed by written text, which along with iconography constitute the only reliable means of transmitting information. This vision seems to me a caricature of the philological model, in which all knowledge is transmitted via written documents, which derive in turn from other written documents. It does not jibe with the experience of fieldworkers who have collected oral texts from illiterate narrators and from semiliterate narrators with little access to books, nor with the fact that storytellers may recount tales that they heard decades earlier. In 1950 folklorist Linda Dégh collected a text of AT425A, *The Monster as Bridegroom*, from a talented seventy-year-old Hungarian peasant woman, Zsuzsanna Palkó. The narrator, who never learned to read or write, had heard the tale when she was fourteen from an older woman, Anna Petres (Hansen 2002, p. 112).

La «caricatura del metodo filologico» di cui parla Hansen si riferisce al rifiuto di Fehling di accettare un dato di fatto quale la stabilità e la persistenza delle tradizioni orali, indipendentemente, diversamente e autonomamente rispetto alla cultura scritta⁵⁸. In particolare, la capacità delle tradizioni orali di veicolare un contenuto in maniera stabile per periodi di tempo anche sorprendentemente lunghi, contrariamente al parere del filologo berlinese, è un fatto ampiamente accertato. Come argomentato da Bogatyřev e Jakobson, ciò avviene anche a causa della «censura preventiva» esercitata dal pubblico: la comunità che conosce (almeno passivamente) contenuti e stili dei racconti orali ha delle precise aspettative che reclamano di essere soddisfatte dal narratore⁵⁹. Oltretutto, il caso del racconto documentato nel 1950 da Linda Dégh è tutt'altro che unico o eccezionale, tanto che, come si vedrà, anche in Romania è possibile documentarne di simili⁶⁰. La studiosa stessa ha elaborato una teoria, detta «teoria del condotto» ('conduit theory', Dégh 1997), per spiegare i meccanismi che

⁵⁷ Vedi anche il dibattito tra Swahn 1984 e Fehling 1984.

⁵⁸ «Differenze di fondo sono state scoperte in anni recenti tra i modi della conoscenza e dell'espressione verbale nelle culture ad oralità primaria – vale a dire culture senza la scrittura – e quelli delle culture profondamente influenzate dall'uso della stessa», Ong 2014, p. 1.

⁵⁹ Bogatyřev-Jakobson 1967 con nota di Cesare Segre.

⁶⁰ Il riferimento è al racconto «cu Hat-Print», raccolto dal folklorista romeno Ovidiu Bîrlea il 18 febbraio 1955 a Bucarest dal *povestitor* Gheorghe Zlotar (Bîrlea 1966, vol. 2, pp. 51-68). Vedi *infra*.

governano la trasmissione di narrazioni orali. Secondo Dégh, come passando attraverso un condotto chiuso, un messaggio «tradizionale» è in grado di mantenersi stabile per un periodo indefinito di tempo e con cambiamenti minimi fintanto che esso incontra e viene replicato da persone che condividono un'omogeneità di cultura, esperienze e mentalità. Alla luce di ciò, anche il problema del grande scarto cronologico, culturale, geografico e linguistico che separa Apuleio dalle testimonianze folkloriche appare meno insormontabile. Ai fini della valutazione dell'antichità di una testimonianza folklorica, il momento in cui essa viene documentata è meno determinante rispetto all'ambiente in cui essa vive e viene tramandata. Anche se ciò non autorizza a proiettare nell'antichità più remota qualsiasi testimonianza folklorica esistente,⁶¹ è pur vero che racconti documentati in tempi recenti possono risalire ad epoche ben più lontane: secondo il noto adagio del grande filologo Giorgio Pasquali, *recentiores non deteriores*⁶².

Pur respingendo le posizioni di Fehling, sempre dal versante della filologia classica anche Carl Schlam ha contestato il legame tra la storia di Amore e Psiche e i racconti popolari del tipo 425. Facendo leva sulle differenze tra il racconto apuleiano e i racconti popolari, e affermando che non esiste nessuna prova certa dell'esistenza di un racconto di Amore e Psiche prima di Apuleio, né nella documentazione letteraria né in quella iconografica (questione di cui lo studioso stesso si è occupato in uno studio del 1976 destinato a rimanere influente, ma oggi contestato⁶³), Schlam ha messo in questione sia l'ipotesi di una fonte orale, sia la possibilità di associare il racconto al tipo folklorico 425. Una sua affermazione spesso citata, ovvero che «the Apuleian tale created, rather than preserved, a myth of Cupid and Psyche» (Schlam 1992, p. 89; Schlam 1993, p. 68; cfr. Zimmerman *et al.* 2004, p. 2 nota 5), si basa sull'osservazione che, se anche Apuleio si fosse ispirato ad un racconto popolare, certamente non si sarebbe trattato di una storia di Amore e Anima, perché i suoi protagonisti sarebbero stati molto probabilmente anonimi⁶⁴. Per lo stesso motivo, lo studioso ritiene improprio utilizzare l'etichetta di «Cupid and Psyche» per indicare il tipo folklorico 425, anche in considerazione del fatto

⁶¹ Cfr. Schlam 1992, p. 88: «Certainly we must not simply assume that whatever we find in later folklore belong to a folk tradition from the ancient world».

⁶² Cfr. Pasquali 1988, pp. 41-108.

⁶³ «Assertions of myth as the source of Apuleius' tale have been supported largely by adducing artistic representations of Eros and Psyche, a flourishing tradition in antiquity from the sixth century B.C. onward. None of these monuments, however, can be reliably interpreted as illustrating a *narrative* about the figures. (...) These representations are "mythic" in that they reflect ancient ideas of the divine, but they do not convey a story of their own. Extant artistic representations of Eros and Psyche provide no evidence of any extended narrative concerning them», Schlam 1992, p. 89. Cfr. Swahn 1955, p. 380: «There is no reason for me to waste words on the various groups of figures which merely represent winged children kissing or fondling each other – to attempt to combine them to a common myth seems curious to me, but to see in them illustrations of situations in Apuleius' tale can only be called absurd». Novità su questa questione sono state sollevate da Stramaglia 2010, segnalatomi da Tommaso Braccini, che ringrazio qui: vedi *infra*.

⁶⁴ «For if there was an ancient folktale, such as it posited upon parallels with later tales, it was not a story of Love and the Soul», Schlam 1993, p. 65; cfr. Schlam 1992, p. 86.

che i racconti popolari successivi non utilizzano tali nomi per i protagonisti⁶⁵. Non solo: proseguendo su questa scia, Schlam si spinge fino ad affermare che la trama del racconto apuleiano non testimonia alcun racconto popolare completo. Ovvero, a suo modo di vedere, nonostante la presenza di isolati motivi per i quali esistono paralleli mitici e folklorici, non è lecito accomunare il racconto di Amore e Psiche al tipo del «*Monster-mate*»:

The plot of the Apuleian narrative, even when the principals are made anonymous, does not preserve any single and complete folktale. The collections of tales document motifs shared, but the full scheme of action is unparalleled. Identification of the Roman narrative with the type of the monster mate is problematic. The husband in the Apuleian narrative is not a human who has been magically transformed nor is his disenchantment part of the resolution. The report of Psyche's sisters that her husband is a monstrous snake, and her acceptance of this report, indicate the existence of the motif, but do not make the tale an example of the monster-mate type (Schlam 1993, p. 65; cfr. Schlam 1992, pp. 86-87).

Tale posizione richiede una discussione un po' più articolata. Anche se nessun genuino racconto popolare narra una trama che ricalca esattamente e in tutti i suoi dettagli la storia di Amore e Psiche, con dei protagonisti che portino i medesimi nomi, altra cosa è affermare che «the full scheme of the action is unparalleled»: il che è semplicemente falso, a fronte di una documentazione che sfiora le mille e cinquecento varianti popolari che condividono chiare somiglianze strutturali con il racconto di Apuleio⁶⁶. Non esiste un racconto orale identico ad un altro e si sa che perfino lo stesso narratore, raccontando la medesima storia in circostanze diverse, può introdurre delle variazioni. Pertanto, la pretesa di una congruenza perfetta con la storia di Amore e Psiche non è ricevibile. L'intento di Schlam sembra però essere un altro: ciò che egli contesta è piuttosto l'assunto dei folkloristi che considerano la storia di Amore e Psiche come una variante ascrivibile al tipo folklorico 425.

Negando l'esistenza di prove certe di un intreccio riguardante Amore e Psiche prima di Apuleio⁶⁷ e a fronte del grande distacco cronologico che separa le *Metamorfosi* dalle testimonianze successive, Schlam, come Fehling, ha buon gioco nel contrapporle in maniera divisiva. Poiché una testimonianza da sola non basta per accertare se un dato documento può essere considerato o meno come un fenomeno folklorico, secondo l'adagio tedesco *Einmal ist Keinmal* (o, se si preferisce, *testis unus, testis nullus*⁶⁸), Schlam preferisce scorporare quella apuleiana dall'elenco delle varianti popolari,

⁶⁵ Swahn, dal canto suo, considera tale tratto come uno dei molti elementi mitologici introdotti da Apuleio: «... just one of many mythological motifs which Apuleius has added to the original folk-tale simply in order to brush it up a little», Swahn 1955, p. 380.

⁶⁶ Cfr. Hansen 2002, p. 111: «It is surely impossible to explain the correspondence in basic events and in details between Apuleius's tale and later texts of *The Disenchanted Husband* otherwise than as a consequence of their belonging to the same narrative tradition, and the simplest assumption about Apuleius's relationship to the tradition is that he drew upon it for his narrative».

⁶⁷ Il riesame delle testimonianze iconografiche anteriori ad Apuleio condotto da Stramaglia 2010 ha portato a risultati diversi: vedi *infra*.

⁶⁸ Cfr. Ginzburg 2006, cap. 11 *Unus testis*, pp. 205-224.

anziché includerla come vorrebbero Thompson e Swahn: «Swahn himself observes that, out of the many motifs which correspond to present-day traditions combined with mythological additions, we cannot from a single record establish which are folkloric»⁶⁹. La nozione di «tipo folklorico», infatti, sviluppata tra fine Ottocento e inizio Novecento nell'ambito della scuola nordica e del metodo storico-geografico, pur presupponendo un legame genetico tra le testimonianze, le avvicina secondo una prospettiva fondamentalmente sincronica, anche perché lo scarto cronologico tra i documenti coinvolti dai primi studi di folklore comparato in genere non era così significativo. Schlam invece enfatizza tale iato, puntualizzando che «the application of folklore methodology to antiquity remains problematic» (Schlam 1992, p. 88) perché, laddove si voglia applicare un approccio tipologico ad un dossier che comprende testi antichi e moderni, si pongono dei problemi. Christine Goldberg (2001) li ha sintetizzati con poche parole e molto buonsenso, sottolineando tra l'altro le ragioni per cui *Amore e Psiche* costituisce un caso limite per l'approccio tipologico:

Classicists are used to dealing with single texts, most often (at least until very recently) by identifiable authors, but folklorists require redundancy to establish traditionality. (...) The fewer texts there are, the more similar to each other they must be to justify calling them variants of a type. Single texts are useless for proving traditionality (thus Apuleius's Cupid and Psyche has generated controversy) (...) (Goldberg 2001)⁷⁰.

Non potendo negare del tutto le evidenti affinità dell'intreccio di Amore e Psiche con il folklore, Schlam sostiene che Apuleio avrebbe assemblato diversi motivi, di ascendenza folklorica, mitica e letteraria, in una storia originale, senza però ispirarsi ad un racconto completo preesistente:

Scattered parallels to almost every motif in the tale of Cupid and Psyche can be encountered in ancient myths and literature as well as in later folktales. These do not establish that any fairly complete narrative, either oral or written, provided the narrative basis for the Apuleian tale. Apuleius may well have composed the story out of disparate materials to serve as the centerpiece of his novel (Schlam 1992, p. 89; cfr. Schlam 1993, p. 69).

La precisazione non è ingenua. A differenza del concetto di tipo folklorico, che presuppone dei legami genetici tra le varianti, i motivi narrativi migrano, non sono legati ad un genere specifico e la loro comparsa in contesti diversi non implica l'esistenza di rapporti genetici. In altre parole, riconoscere la presenza di alcuni motivi narrativi di possibile ascendenza orale nella storia di Amore e Psiche non obbliga Schlam a dover ammettere che questa, nel suo insieme, sia ispirata ad un racconto compiuto, riconducibile ad un tipo folklorico preciso. Lo studioso afferma infatti che una pluralità di tradizioni orali può riflettersi nel testo apuleiano anche in assenza di un modello folklorico unico e definito:

⁶⁹ Il riferimento è a Swahn 1955, p. 376: «Even though Apuleius goes directly back to contemporary folk-traditions, we can never establish which motifs have been the *traditional* ones from *one single* record».

⁷⁰ Il contesto della citazione è la recensione di Goldberg ad Anderson 2000.

Just as there can be literary sources without there having been a complete literary model, so, even in the absence of a complete folktale type, there may be a diversity of oral traditions reflected in our narrative (Schlam 1981, p. 166).

Gli sforzi di Schlam per scorporare Amore e Psiche dall'elenco dei racconti folklorici del tipo che egli indica come «Monster mate» (Schlam 1993, p. 65; Schlam 1992, pp. 86-87) trovano un'ulteriore giustificazione se si ha la pazienza di scrutare attentamente le pieghe della storia della classificazione internazionale del folklore. Si è già detto che l'edizione del 1961 dell'Indice di Aarne e Thompson aveva erroneamente accorpato la storia di Amore e Psiche al sottotipo AT 425A «*The Monster (Animal) as Bridegroom (Cupid and Psyche)*» (Thompson 1961, p. 142), meno somigliante al racconto apuleiano rispetto al sottotipo AT 425B. Soltanto l'edizione di Uther del 2004 ha corretto l'errore. Dunque, a Schlam, che aveva di fronte il catalogo di Thompson del 1961, va riconosciuta un'ulteriore ragione per il suo voler scorporare il racconto apuleiano di Amore e Psiche dal gruppo dei racconti del marito animale (425A), al quale Thompson lo aveva associato – almeno secondo Hansen – per errore. Ciò ha fornito a Schlam un ulteriore appiglio per distanziare Amore e Psiche dal tipo 425, e di certo non ha giovato alla reputazione degli studi folklorici. L'errore di classificazione, comunque, cambia poco la sostanza delle argomentazioni, perché Schlam, impostando in tal modo la questione dei rapporti tra il racconto contenuto nelle *Metamorfosi*, evidenzia comunque un limite intrinseco del metodo tipologico. Confinando l'approccio folklorico alla prospettiva comparativa e limitandolo ad alcuni elementi singolarmente presi del testo apuleiano, emerge chiaramente la sfiducia dello studioso nella sua stessa rilevanza:

Dispute on whether the hypothetical source was a folktale or a myth, oral or written, has long ceased to enlighten our understanding of either the story or the culture of his time. The focus of our thinking about the Apuleian narrative should shift from where it came from to where it is going (Schlam 1992, pp. 89-90; cfr. Schlam 1993, pp. 68-69).

La direzione indicata da Schlam ha profondamente segnato l'approccio tuttora dominante negli studi classici, oscurando di fatto la questione del folklore dagli studi su Amore e Psiche. Per esempio, rifacendosi direttamente a Schlam, il GCA, una pietra miliare per gli studi apuleiani, se non in linea di principio, esclude nella pratica l'apporto del folklore, con una presa di posizione netta in favore di un approccio strettamente letterario⁷¹:

We approach the tale of Cupid and Psyche as the literary creation of one author, Apuleius, who for the purpose of this creation refashioned, transformed, and enriched material from a vast number of 'sources', Greek as well as Roman, written as well as oral traditions. The author's deliberate technique of mixing various genres, from epic, tragedy, lyric, elegy to comedy into an original new text encourages interpretations that emphasize this use of the literary legacy (GCA, p. 2).

Simili considerazioni si leggono in Moreschini (2010, p. 217):

⁷¹ Cfr. anche Graverini 2007b, p. 103.

Non escludiamo, certo, la presenza di alcuni elementi folkloristici nella novella di Amore e Psiche, ma siamo parimenti convinti che la elaborazione letteraria che Apuleio ha dato alla sua narrazione non presenti *sic et simpliciter* un racconto di folklore o una fiaba di magia rivestiti degli orpelli della sua arte ricercata, per cui consideriamo tali classificazioni di tipi narrativi favolistici come indirizzate ad altro, e non, appunto, ad Apuleio. Niente impedisce però, che, una volta accertato (e questo non lo fu mai) che la novella è “derivata” da una determinata “fonte” (religiosa, folkloristica, letteraria, filosofica, che sia), essa abbia assunto poi nelle *Metamorfosi* un significato differente. Non senza motivo, quindi, la critica più recente ha abbandonato il problema dell’origine della novella, per interessarsi di nuovo a quello del suo significato, che non deriva da un archetipo più o meno lontano nei tempi o da ambienti culturali diversi, ma dalla sua esistenza entro le *Metamorfosi* e la cultura di Apuleio (Moreschini 2010, p. 217).

Tale approccio, ancora dominante nella filologia classica, ha certamente il merito di mettere in luce la natura colta e letteraria dell’opera di Apuleio. Non a torto è stato sostenuto che gli studi che guardano al testo di Apuleio da una prospettiva folklorica tendono a considerarlo più come la testimonianza di qualcosa di più antico che come un’opera artistica e letteraria perfettamente compiuta in sé, perdendo talvolta di vista la centralità del testo. Infine, è vero anche che gli studi di folklore non sono ancora riusciti a fornire risposte certe e soddisfacenti riguardo alle possibili fonti di Apuleio. Tuttavia, è molto rischioso escludere *in toto* qualsiasi contributo proveniente dal folklore, dall’antropologia e dall’etnografia ai fini dell’approccio esegetico. Una simile prospettiva presenta evidenti limiti. Gestire la documentazione folklorica può risultare problematico per i filologi classici perché richiede di affrontare oggetti culturali diversi dalla letteratura scritta, per i quali è necessaria un’attrezzatura metodologica specifica, ma evitare programmaticamente di affrontare il problema una volta ammesso che la dimensione dell’oralità e del folklore rientra tra le fonti di Apuleio non sembra, onestamente, un’opzione ricevibile.

3.1.4 Contributi recenti dal folklore (e non solo) alla filologia apuleiana.

Gli anatemi di Fehling e le serrate critiche di Schlam non hanno impedito che negli anni successivi si innalzassero voci per riaprire la questione dei rapporti tra la storia di Amore e Psiche e la narrativa di tradizione orale. Ma bisogna riconoscere che, dopo gli interventi di questi due studiosi, le prospettive degli studi classici e degli studi di folklore hanno preso strade diverse, che oggi appaiono difficilmente conciliabili.

Graham Anderson, per esempio, ha tentato di riallacciare il filo che lega Amore e Psiche ai racconti del tipo 425 cercando degli «analoghi antichi» (Anderson 2000, p. 61) tali da confermare la diffusione di tale tipo narrativo nell’antichità. A questo scopo, egli ripropone all’attenzione

un'osservazione già avanzata da Swahn (1955, pp. 380-381) circa l'affinità di una parte del mito di Zeus e Semele con il racconto interessato:

It is generally assumed by classicists that no adequate ancient analogue has been found, other than Apuleius' famous version itself. But this is not so. Swahn recognised that at least part of the myth of Zeus and Semele is also a variant of AT Type 425... (Anderson 2000, p. 61).

Anderson riconosce che il mito di Semele coincide soltanto parzialmente con la storia di Amore e Psiche perché la morte della protagonista preclude il seguito dell'azione. La fragilità dell'argomento viene in parte sopperita dalla documentazione fornita da alcuni frammenti ittiti del II millennio a.C. che conservano narrazioni relative al dio Telpinu. Tuttavia, l'accostamento proposto da Anderson tra i miti ittiti e l'intreccio apuleiano risulta comunque non immediato e poco evidente, cosicché la proposta dello studioso è rimasta isolata, non riuscendo a fare breccia nella forma data da Schlam alla questione⁷².

Più interessante la riasserzione delle tesi dei folkloristi da parte del già ricordato William Hansen, autore di un'ampia indagine sui *folktales* con esistenza internazionale rintracciabili nella letteratura classica (2002). Una volta discusse e respinte le opinioni di Fehling (vedi *supra*), Hansen riafferma l'unitarietà di tradizione tra la favola di Amore e Psiche e il folklore, rilanciando l'ipotesi di un'ascendenza orale:

It is surely impossible to explain the correspondence in basic events and in details between Apuleius's tale and later texts of *The Disenchanted Husband* otherwise than as a consequence of their belonging to the same narrative tradition, and the simplest assumption about Apuleius's relationship to the tradition is that he drew upon it for his narrative (Hansen 2002, p. 111).

Nella sua ottica, incline ad indagare le permanenze storiche delle tradizioni popolari attraverso un approccio tipologico, le conclusioni di Schlam secondo cui somiglianza tra l'intreccio apuleiano e le varianti folkloriche successive si gioca solo ed esclusivamente sulla base di alcuni motivi narrativi condivisi lasciano evidentemente a desiderare. Forte di «una tradizione lunga più di un secolo di studi comparativi tra il racconto apuleiano e il *folktale*», Hansen relega la critica di Schlam al piano delle «occasional reserve»⁷³ degli studiosi. Evitando di discuterla apertamente, passa ad illustrare le conseguenze che derivano dall'accettare l'ipotesi della continuità.

Ammessa tale ipotesi⁷⁴, Hansen ne discende che il testo di Apuleio adombra una versione orale più antica, in cui il marito della protagonista assume di notte forma umana e di giorno forma animale, di serpente o drago – come traspare dalle parole dell'oracolo di Mileto (*Metamorfosi* 4.33) o dalle

⁷² Anderson è tornato sulla questione in un secondo contributo qualche anno più tardi: Anderson 2006, pp. 75-77.

⁷³ Hansen 2002, p. 111: «After more than a century of scholarly comparison of the Apuleian tale and the international folktale, this is the conclusion that most scholars have reached, although not without occasional reservation».

⁷⁴ Su questa linea, si può consultare il contributo di Wright 1971, precedente a Fehling e Schlam, che analizza punto per punto la storia di Amore e Psiche confrontandola con i paralleli folklorici.

insinuazioni delle sorelle di Psiche sull'identità di Cupido (*Metamorfosi* 5.17). I nomi dei protagonisti, già una coppia consolidata nella tradizione iconografica greca antica, sarebbero un'introduzione di Apuleio, che poi avrebbe assegnato gli altri ruoli caratteristici dell'intreccio sulla base della parentela mitica tra i protagonisti: di qui, Venere (madre di Cupido) nei panni della suocera che impone le prove alla fanciulla, e così via (Hansen 2002, p. 111). In aggiunta, vengono proposte delle ipotesi per motivare la scelta di Apuleio di inserire un racconto del tipo 425 come fulcro delle *Metamorfosi*: queste riguardano i possibili paralleli reciproci tra la storia di Amore e Psiche, la vicenda di Carite e il disegno complessivo delle avventure di Lucio. La trasformazione di quest'ultimo in animale e il suo ritorno alla forma umana risuonano tematicamente con l'esperienza del personaggio del marito di molti racconti folklorici del tipo 425A⁷⁵. Infine, in una tradizione di studi dominata da personalità maschili, Hansen conclude ponendo l'accento sul carattere di narrazione «al femminile» del racconto: «The slight modern evidence suggests that the folktale of *The Disenchanted Husband* may be a woman's story in the sense that women may play a more important role than men in transmitting it»⁷⁶.

Le ragioni di Hansen per evitare il confronto diretto con Schlam sono comprensibili: i suoi assunti centrali, ovvero che la storia apuleiana di Amore e Psiche costituirebbe 1) una fiaba 2) di ascendenza orale 3) ascrivibile al tipo 425A, rimangono il bersaglio perfetto delle critiche mosse da quest'ultimo all'approccio dei folkloristi. Ciononostante, Hansen, ribadendo con forza la continuità storica e l'indipendenza delle tradizioni orali (per ribattere alle tesi di Fehling) e ricorrendo anche ad alcuni dati etnografici, di fatto offre una tacita risposta anche alle obiezioni di Schlam: la somiglianza tra le testimonianze successive del tipo 425 e la storia di Amore e Psiche è perfettamente spiegabile nei termini di una tradizione comune, e ciò può illuminare il testo apuleiano di una luce diversa.

Va sottolineato che l'impostazione di Schlam, pur essendosi rivelata feconda per gli studi apuleiani, non offre nessuna spiegazione plausibile al fenomeno della somiglianza tra la storia di Amore e Psiche e i racconti popolari successivi. Di fronte all'abbondanza di documentazione disponibile, parlare di «scattered parallels» e «motifs shared» è troppo poco; sostenere addirittura che «the full scheme of the action is unparalleled» è semplicemente falso. Ripartendo da tale problema, e riasserendo l'unità di tradizione tra Apuleio e il folklore nel segno di un approccio tipologico, Hansen non fa che ristabilire un punto di vista altrettanto legittimo per rispondere a preoccupazioni diverse da quelle di

⁷⁵ Va precisato che anche Hansen, avendo pubblicato *Ariadne's Thread* nel 2002, utilizza la versione dell'indice dei tipi della fiaba di Thompson 1961, in cui la storia di Cupid and Psyche è associata al sottotipo 425A *The Monster (Animal) as Bridegroom*, come lo studioso stesso sottolinea (Hansen 2002, p. 113 n. 2).

⁷⁶ Hansen 2002, p. 112. Cfr. Hansen 2002, p. 106: «Although evidence is not abundant, it appears that female narrators are also more important than male narrators in the transmission of this folktale, in which case it is a feminine tale also in terms of repertory». Cfr. Dégh 1990.

Schlam, ma non meno degne di considerazione. L'*impasse* rimane; tuttavia, facendo coro a Pasquali, viene da aggiungere che non esistono discipline bensì problemi⁷⁷, dunque dogmatizzare le proposizioni di Schlam (o quelle dei folkloristi) le svuota del loro senso e della loro utilità.

Menzione a parte meritano i contributi pubblicati congiuntamente tra il 2013 e il 2016 dal classicista Emmanuel Plantade e dall'antropologa Nedjima Plantade. Sulla base di un nuovo *corpus* di racconti nordafricani, corroborato da un innovativo *dossier* di testimonianze etnografiche provenienti dalla medesima area, Plantade e Plantade hanno sostenuto la tesi dell'origine nordafricana del racconto di Amore e Psiche, considerando probabile che Apuleio fosse entrato in contatto con una fonte orale preesistente proprio nella sua terra d'origine.

I legami tra la narrativa orale berbera e la vicenda di Amore e Psiche sono stati per la prima volta portati all'attenzione degli studiosi da Leo Frobenius nel 1922⁷⁸. Il racconto del *Figlio di Teriel*⁷⁹ (Frobenius 1922, pp. 281-293), raccolto dall'etnologo tedesco, attirò l'attenzione del filologo Otto Weinreich (1930) che, constatata la sua affinità contenutistica e vicinanza geografica con il testo di Apuleio, si chiese se esso fosse riconducibile indirettamente al testo latino oppure se si trattasse di un'autentica testimonianza della permanenza delle antiche tradizioni della Numidia. Considerato il clima politico della Germania degli anni Trenta, sono chiari i motivi per i quali le osservazioni di Weinreich non vennero riprese. Inoltre, la variante in esame appariva isolata. Nel 1945 lo studioso francese Émile Dermenghem, sulla base della pubblicazione di altre varianti berbere provenienti dalla Cabilia e dal Marocco, risollevò la questione, affermando convintamente che Apuleio doveva essersi ispirato ad una fonte orale proveniente dalle tradizioni nordafricane, ancora vitali in pieno ventesimo secolo⁸⁰. Grazie al suo contributo, otto varianti berbere raccolte tra il 1922 e il 1928 vennero comprese nello studio di Swahn (1955, pp. 48-50), il quale, però, trovandole troppo eterogenee tra loro, non riteneva che costituissero una tradizione autonoma (Swahn 1955, p. 275).

Tra gli anni 1970 e gli anni 2000 sono state raccolte altre varianti del tipo 425 provenienti dall'Africa settentrionale, per un numero che Plantade stima come prossimo alla trentina. Nel suo studio più

⁷⁷ «Io sono convinto che almeno nelle scienze dello spirito non esistono discipline severamente delimitate, 'scomparti', *Fächer*, ma solo problemi che devono essere spesso affrontati contemporaneamente con metodi desunti dalle più varie discipline», Pasquali 1988 p. XIV.

⁷⁸ Plantade (2013, p. 541) ricorda che già nel 1920 Henri Basset, avanzando la supposizione che alcuni racconti berberi risalcano all'età romana dato che non sono attestati presso i popoli orientali giunti nella regione in epoche successive, cita in proposito il motivo di Psiche aiutata dalle formiche a separare le granaglie: vedi Basset 1920, p. 114.

«on ne retrouve pas le thème de *Psyché* chez les peuples orientaux qui sont venus s'établir en Berbérie, celui-ci existait sans doute avant l'époque romaine», Basset 1920, p. 114.

⁷⁹ Frobenius 1922, pp. 281-293, n. 33, riassunto in Braccini 2018, pp. 142-143. Cfr. Plantade-Plantade 2014, p. 176.

⁸⁰ Secondo Dermenghem, il racconto «est répété de nos jours aux enfants des campagnes et des villes d'Afrique du Nord par les aïeules à la longue mémoire, ou par des hommes illettrés, le soir, à la lueur rouge du foyer des cafés maures. Apulée le Numide en a transcrit la première version littéraire connue, à la fin du II^e siècle de notre ère», Dermenghem 1945, p. 41 (cit. in Plantade 2013 p. 542).

recente, egli si basa su un *corpus* ridotto a nove testi, selezionati tra quelli raccolti direttamente in lingua amazigh. Tra questi, vengono inclusi soltanto quelli che rispettano una somiglianza strutturale con il testo di Apuleio (Plantade 2016, p. 84). A loro avviso, la tradizione berbera è valutabile come autonoma e locale perché le varianti si somigliano tra loro più di quanto non somiglino al racconto contenuto nelle *Metamorfosi*: per esempio, in nessuna di esse la protagonista, come Psiche, nutre progetti omicidi verso il marito. Inoltre, Plantade e Plantade ritengono arduo immaginare un'influenza letteraria colta verso le tradizioni orali berbere⁸¹, sia nel periodo compreso tra il terzo e l'ottavo secolo d.C., ovvero prima dell'inizio dell'islamizzazione, sia nel periodo successivo. Infine, per meglio legittimare il confronto tra il testo di Apuleio e le fiabe «libiche», i due studiosi segnalano accortamente che queste ultime sono ricordate da un discreto numero di fonti antiche⁸².

La prospettiva filologica adottata dai due studiosi mira ad evidenziare le precise somiglianze tra i racconti folklorici berberi e il racconto di Amore e Psiche, non solo da un punto di vista strutturale ma con preciso riguardo ai motivi coinvolti, giusta le precisazioni di Schlam:

The methodology adopted by this study differs from previous folkloric approaches. First, this work is philologically oriented because it attempts to pinpoint precise similarities between folkloric tales and Cupid and Psyche. Second, the focus is on the author's homeland, namely, North Africa. Our study is based on a close scrutiny of Berber tales, focusing on key motifs in the Apuleian narrative (Plantade-Plantade 2014, p. 176).

Anche se Plantade e Plantade non chiariscono cosa intendano per «key motifs», lasciando dunque pensare che il termine vada inteso nell'accezione ad esso attribuita dalla scuola nordica, tale aspetto della loro analisi è probabilmente il più interessante, in quanto ne rappresenta la maggiore innovazione metodologica. Oltre a confrontare il racconto di Apuleio con i racconti popolari nordafricani, secondo una pratica ormai diventata di *routine* negli studi di folklore comparato, i due studiosi hanno apportato nuovi elementi all'analisi di precisi passaggi del testo di Apuleio particolarmente problematici dal punto di vista filologico, sfruttando anche la documentazione etnografica a fini comparativi.

Il caso più interessante riguarda un luogo testuale compreso nel paragrafo iniziale della storia di Amore e Psiche. Si tratta della descrizione di un enigmatico gesto compiuto dai forestieri che giungono ad ammirare la bellezza di Psiche (*Metamorfosi* 4.28):

(...) admouentes oribus suis
dexteram primore digito in erectum
pollicem residente, ut ipsam prorsus
deam Venerem <uenerabantur>
religiosis adorationibus.

(...) accostando la mano destra alla
bocca con l'indice appoggiato sul
pollice disteso, la veneravano con
atti di fervida devozione, come se si
trattasse della dea Venere in
persona.

⁸¹ Cfr. Plantade-Plantade 2014, pp. 192-193.

⁸² Plantade 2016, p. 77 ricorda Eschilo, fr. 231a1 Mette e Aristotele, *Retorica* 1393a.

Per questo passo i commentatori di Groninga, mancando paralleli per la particolare descrizione della posa delle dita, ammettono di non disporre di spiegazioni certe e ipotizzano che Apuleio abbia inventato il gesto combinando la movenza religiosa del portarsi il pugno alle labbra e uno specifico movimento delle dita impiegato come mossa di approvazione⁸³. L'interpretazione del passo è complicata dai problemi ecdotici riguardanti la variante *priore digito*, più conservativa e preferita sia dai GCA che da Plantade e Plantade⁸⁴, in luogo del congetturale *primore digito*, accolto da tutti gli editori⁸⁵. In entrambi i casi, l'espressione è stata quasi sempre tradotta come se si riferisse al dito indice anche se letteralmente, sia nell'uno sia nell'altro caso, l'espressione dovrebbe indicare piuttosto la punta delle dita. Lo spiegano i commentatori di Groninga:

It must be emphasized here that the text has practically always been translated as if *priore digito* unambiguously refer to the index finger. (...) However, there is no attested instance of *digitus primor* indicating the index finger. (...) Nor is *digitus prior* attested in that sense. (...) However, both *digitus prior* and *digitus primor* are attested meaning finger (/toe) tip (...). When we give up the idea that the index finger is meant here, and assume that the phrase refers to a gesture where the finger tip is made to rest on the outstretched thumb, without specifying which finger is meant, there is no reason to alter the ms. reading (Zimmerman et al. 2004, p. 44).

Il contributo addotto dai Plantade sulla base del materiale etnografico nordafricano sembra poter fornire (letteralmente) il *clic rivelatore*. Nedjima Plantade per prima ha documentato, sempre in Africa settentrionale ed esattamente nelle modalità in cui fu descritto da Apuleio, un particolare gesto eseguito tutt'oggi, dalle donne che si recano in pellegrinaggio alla tomba di un santo locale: dopo aver toccato la stoffa che ricopre il cenotafio, l'indice piegato intorno al pollice e il pugno chiuso viene portato con devozione alle labbra.

⁸³ Zimmerman *et al.* 2004, p. 43: «This description of the hand gesture, although suggesting minute detail, is far from clear. It seems as if Apuleius in the phrase *admoventes oribus... dexteram priore digito... residente* has combined the religious gesture attested elsewhere (see previous note) with a specific position of the fingers which may refer to a non-religious gesture of approval».

⁸⁴ Per un quadro completo delle rispettive opinioni, vedi Zimmerman *et al.* 2004, pp. 43-44; Plantade 2016, pp. 78-83.

⁸⁵ Plantade 2016, p. 78 nota 3 fa risalire la congettura a Grimal 1963, p. 36.

Gesto di devozione attestato in Cabilia: foto di Nedjima Plantade (da Plantade 2016, p. 80).



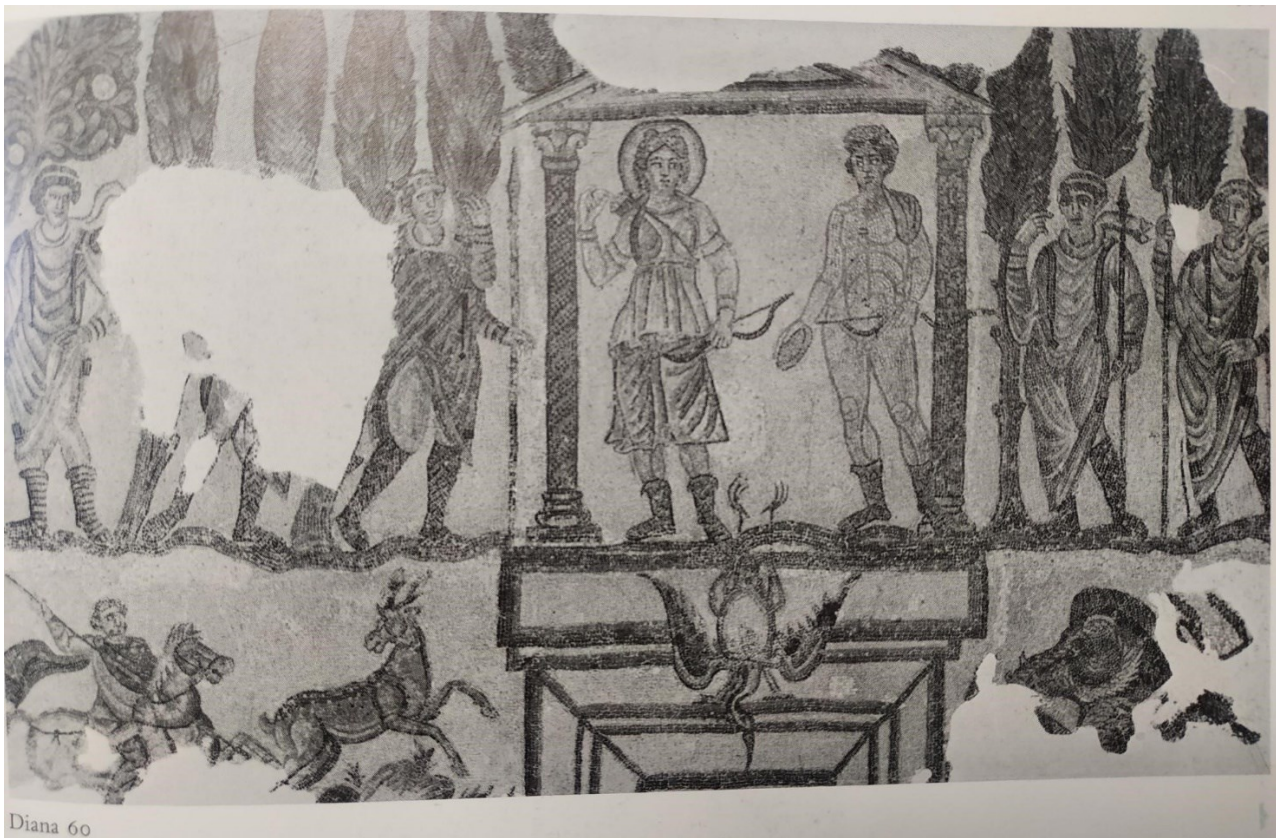
La documentazione fotografica, mostrando la punta dell'indice ripiegata sul pollice disteso e il pugno portato alle labbra, rispecchia con esattezza il senso letterale del testo tradito e l'atmosfera di venerazione che lo caratterizza. Notando che una descrizione simile ricorre anche nell'*Apologia* di Apuleio (*adorandi gratia manum labris admouere*, 56,4), Plantade e Plantade ne concludono che il gesto doveva risultare al contempo esotico ma comprensibile per il lettore latino, contribuendo così, con un «effetto di realtà», all'atmosfera fiabesca del romanzo⁸⁶. Quanto alla problematica sollevata dalla distanza cronologica tra la documentazione etnografica e il testo latino, Plantade (2016, p. 81) afferma che il gesto in questione può essere retrodatato all'epoca antica su basi iconografiche, identificandolo in alcuni mosaici realizzati all'epoca di Apuleio da degli artigiani provenienti dall'Africa Settentrionale. La documentazione adibita al confronto (LIMC 1 s.v. Amazones n°793*; LIMC 2 s.v. Artemis/Diana n°60* e n°58*) dimostra abbastanza perspicuamente la continuità del gesto.

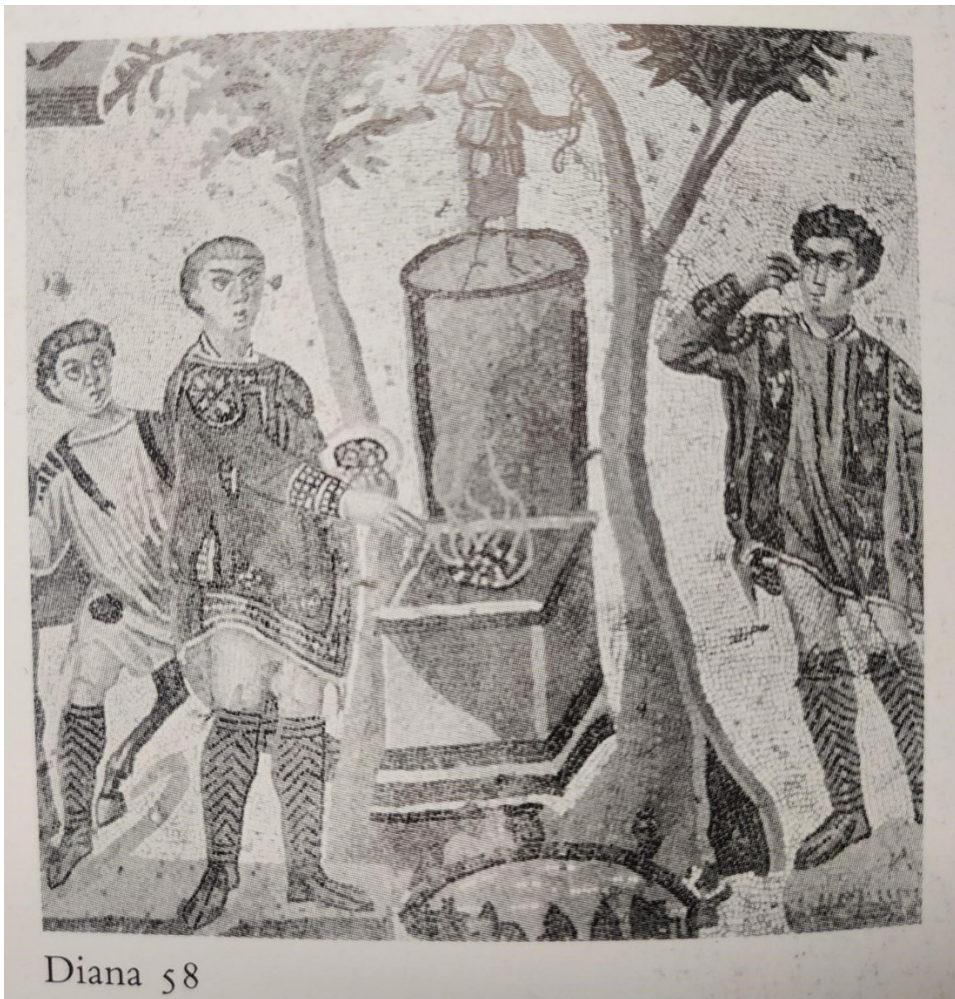
⁸⁶ «Du point de vue littéraire, la précision extrême de la description du geste apporte donc ce que R. Barthes appelle «un effet de réel», qui a pour but de transporter le lecteur dans un monde fictif, parce que culturellement hybride. En définitive, on peut affirmer que le geste des adorateurs de Psyché est, pour le lecteur romain, à la fois intelligible — il peut y retrouver une pratique pieuse qui lui est familière —, et étrange, voire exotique, dans sa précision. C'est ainsi qu'Apulée a pu introduire dans son roman, pour ainsi dire en contrebande, une touche d'amazighité que seul le lecteur initié peut déceler» (Plantade 2016, p. 83).

LIMC 1 s.v. Amazones 793. Bordure de pavement de mosaïque. Constantine, Wilaya Ouled Agla (Algeria)



LIMC 2 s.v. Artemis/Diana n°60* Museo Nazionale del Bardo, Tunisi.





Il pregio del commento di Plantade e Plantade a *Metamorfosi* 4.28 risiede soprattutto nell'indagare un passo filologicamente incerto del testo apuleiano, prendendo spunto dalla sua «stranezza»⁸⁷ e cercando di comprenderlo anche tramite il ricorso alla comparazione con materiale desunto dalla ricerca demo-etno-antropologica recente (e condotta in proprio), utilizzata come una «sonda» per formulare una spiegazione⁸⁸. Pur così circostanziato, l'argomento non si presenta isolato ed estemporaneo, bensì è inserito nel quadro di una tesi più generale, quella della continuità storica di una specifica tradizione orale all'interno di un'area geografica e culturale determinata. Il riferimento al sostrato folklorico delle culture nordafricane in sede di critica ed esegesi testuale si differenzia, dunque, e non è superfluo dirlo, da un certo approccio di antropologia comparativa «alla Frazer», contestato da Maurizio Bettini per il fatto di mettere in relazione testimonianze antiche con fenomeni

⁸⁷ Per il concetto di «stranezza», il riferimento diretto è Bettini 2014, p. 9: «Prendere le mosse dalle “stranezze” del lessico (come forse avrebbe detto Clyde Kluckhohn o Clifford Geertz) per mettere a fuoco un particolare significato e per osservare le categorie che entrano in gioco nel pensiero di un parlante latino - ma anche di un parlante greco, italiano e in quello di altri - ci appare un modo costruttivo di fare antropologia con i Romani».

⁸⁸ Per questo tipo di analisi, cfr. anche Lelli 2014.

somiglianti documentati presso altri popoli⁸⁹. Superando il livello di una generica agnizione della somiglianza tra testo latino e testimonianze folkloriche, Plantade e Plantade mostrano che la peculiarità del gesto in esame è una prerogativa specifica del contesto culturale indagato. Tenendo conto della provenienza nordafricana dell'autore, del suo interesse personale per le religioni, della sua attenzione professionale, in quanto retore, alla dimensione gestuale (l'*actio*), gli argomenti esposti sembrano offrire un contributo accettabile, se non risolutivo, all'esegesi del testo. Restringendo il campo alla dimensione letteraria, le difficoltà dal passaggio in questione sono rimaste inespugnable. Di più: escludendo la possibilità della comparazione con usanze di popoli «lontani» il gesto rituale nordafricano non sarebbe mai giunto all'attenzione degli studiosi, essendo documentato in un'area assolutamente marginale per gli studi classici e in un contesto femminile. Tenuto conto dell'osservazione di Bettini che «l'antropologia di Roma è raramente comparativa» (Bettini-Short 2014, p. 38), il caso del gesto rituale nordafricano sembra proprio uno dei rari casi in cui essa lo è.

Un altro punto importante dell'argomentazione di Plantade riguarda il divieto imposto alla protagonista di vedere il corpo del marito soprannaturale, su cui Apuleio pone particolar enfasi essendo menzionato per ben due volte nella storia di Amore e Psiche (*Metamorfosi* 5.6 e 5.19). Nel *Motif-Index* di Thompson tale divieto (C.32.1 *Tabu: looking at supernatural husband*) non viene associato ad altri tipi folklorici oltre al 425. Guardando alla sua diffusione, Plantade nota che esso si registra in soltanto cinque delle varianti greche del *corpus* di Megas (1971), mentre trova riscontro in tutte quelle berbere da lui considerate. Tale presenza sistematica induce lo studioso a considerare il tabù visivo un tratto caratteristico della documentazione nordafricana e a ritenere inoltre che Apuleio non possa averlo attinto altrove. Di contro, in nessuna delle varianti nordafricane la protagonista nutre dei propositi omicidi nei confronti del marito, come invece Psiche, che brandisce una *novacula*, 'lama tagliente' e medita di trafiggerlo. Su tali basi, Plantade (con consenso di Braccini 2018, p. 149) ritiene probabile che i progetti assassini di Psiche siano un'innovazione di Apuleio rispetto alla tradizione orale, spiegabili come una contaminazione con modelli mitici, come ad esempio la vicenda delle Danaidi.

Infine, tra i vari punti esaminati da Plantade, quello della prova di dividere i cereali cui Psiche è sottoposta da Venere merita attenzione: si tratta del motivo H1090 *Tasks requiring miraculous speed*, precisato in H1091 *Task: sorting a large amount of grain (beads, beans, peas) in one night*. La

⁸⁹ Cfr. il capitolo *Comparazione* di Maurizio Bettini in Bettini-Short 2014, pp. 23-44, in particolare il paragrafo 4 *The Golden Bough*, pp. 30-34. «Secondo Frazer, la cultura antica può essere interpretata attraverso la comparazione per il semplice motivo che in essa la componente “selvaggia” – mascherata ai nostri occhi dal livello culturale superiore degli autori che ce la tramandano – è molto più forte e presente di quanto comunemente si pensi. Ecco allora che quando la sostanza delle “credenze popolari”, sotto forma di *publica opinio* riportata da un testimone antico, ci è esplicitamente documentata, Frazer non si lascia certo sfuggire l'occasione per metterla in risonanza con le credenze dei popoli altri» Bettini-Short 2014, pp. 33-34.

protagonista del racconto apuleiano viene assistita nella prova da delle formiche (H1091.1. *Task: sorting grains: performed by helpful ants*), ugualmente presenti in alcune varianti esaminate da Plantade, il quale aggiunge delle note importanti sul ruolo di questo animale nelle mitologie nordafricane, in cui ha esattamente la funzione di insegnare agli uomini come distinguere i cereali e come mangiarli (Plantade 2016, p. 90-92).

Anche senza soffermarsi su tutti i numerosi punti sollevati dai due studiosi, l'idea di fondo consiste nel tentare di rintracciare i meccanismi di adattamento introdotti da Apuleio, che i Plantade sottolineano essere duplici: dalla dimensione orale a quella scritta, e dal contesto culturale libico a quello della Roma imperiale.

The process of adaptation that the ancient oral archetype has undergone in its written version from the second century CE seems to be dual, thus justifying the transdisciplinary study of the text. It is, in one hand, an *aemulatio* that consists of turning a simple story into a complex literary narrative (...), as current research always tend to highlight. On the other hand, one similarly discovers and *interpretation* that consists of shifting the narrative from the Lybian cultural complex to that of the imperial Roman culture, as we have endeavoured to point out (Plantade-Plantade 2014, p. 192).

Le innovazioni metodologiche introdotte dai Plantade combinando filologia e folklore dimostrano l'utilità della documentazione etnografica per l'esegesi del testo di Apuleio, evidenziando come il dibattito scientifico sulla favola di Amore e Psiche può essere ancora arricchito da contributi provenienti dalle discipline demo-etno-antropologiche, dalle quali possono venire nuovi spunti per scandagliare le complessità dell'opera apuleiana.

Nel 2018, in *Lupus in fabula*, un'indagine sui generi narrativi orali documentati in Grecia e a Roma, Tommaso Braccini è tornato ad insistere sul fatto che la narrativa orale costituiva una parte importante della «enciclopedia culturale» sia dell'autore Apuleio sia del suo pubblico. Ben conscio del rischio di trascurare questo importante assunto se si insiste a considerare l'opera dell'autore latino solamente da una prospettiva letteraria, in un «rassicurante e consueto *ménage* fatto di intertestualità, allusioni dotte, stilemi letterari» (Braccini 2018, p. 141), lo studioso si è impegnato a rispondere punto su punto alle argomentazioni di Fehling per riabilitare la legittimità dell'approccio comparativo come utile via d'accesso al testo apuleiano.

Un aspetto che merita di essere sottolineato dell'esposizione di Braccini è che, per superare una volta per tutte il pregiudizio che grava sulle attestazioni moderne del tipo ATU 425B di dipendere dal testo contenuto nelle *Metamorfosi*, egli ha diretto l'attenzione sulle varianti provenienti da zone extraeuropee, in particolare Asia e Nordafrica, per le quali l'influsso di Apuleio è assai difficile da dimostrare. Se per l'Africa settentrionale Braccini sostanzialmente ridiscute i risultati di Plantade, un'attenzione particolare viene dedicata alle varianti provenienti dalla narrativa tradizionale indiana

(pp. 136-141)⁹⁰. Le analisi condotte dallo studioso, che si rinuncia a ripercorrere qui, riconfermano che tutte le evidenze concorrono nel suggerire un quadro di circolazione tradizionale del tipo folklorico in esame. Quanto alla scelta se includere o meno la storia di Amore e Psiche all'interno del tipo 425, Braccini (benché come Hansen non discuta direttamente le opinioni contrarie di Schlam) si mostra favorevole. Sommando le spie interne al testo di Apuleio alla convergenza delle numerose testimonianze comparative, lo studioso introduce, e non guasta, un pizzico di umorismo per cercare di chiudere il cerchio e dimostrare che Amore e Psiche può benissimo essere una storia ispirata, in maniera più o meno mediata, alla tradizione orale: tra i vari argomenti, Braccini fa ricorso al cosiddetto «test dell'anatra» per ribadire la natura fiabesca della storia apuleiana: «se ha l'aspetto di un'anatra, nuota come un'anatra e starnazza come un'anatra, allora dev'essere un'anatra» (Braccini 2018, p. 135)⁹¹. Braccini conclude la propria analisi affermando che la comparazione con i paralleli folklorici può consentire di distinguere, per contrasto, le allusioni letterarie e mitologiche presenti nel testo di Apuleio:

Proprio l'analisi dei paralleli folklorici, peraltro, potrà consentire di distinguere meglio la portata delle allusioni letterarie e mitologiche che, per quanto non siano certo l'unica componente del racconto delle *Metamorfosi* come si è voluto credere, ne sono in ogni caso una parte molto importante. (...) Si tratta di un campo in cui sono già stati fatti dei tentativi (Si possono citare per esempio Wright 1971; Hoevels 1979, pp. 188-189, 206-211) e che potrebbe molto beneficiare dell'ampliamento e dell'affinamento delle conoscenze folkloriche (Braccini 2018, pp. 148-149)⁹².

Tale conclusione evidenzia come l'approccio folklorico non escluda altre vie d'accesso al testo apuleiano, ma possa arricchirle con un apporto insostituibile.

Per concludere la rassegna sugli approcci folklorici recenti ad Amore e Psiche, si porta infine l'attenzione su di un recente contributo non ascrivibile all'ambito folklorico, ma ugualmente rilevante per le questioni trattate poiché dimostra la preesistenza della storia di Amore e Psiche rispetto alle *Metamorfosi* di Apuleio e, insieme, la vasta diffusione di tale narrazione nel mondo greco-latino, non soltanto a livello letterario e colto.

Tale scossa per gli studi apuleiani proviene dall'ambito dell'iconografia e della papirologia, ossia dalle ricerche di Antonio Stramaglia, pubblicate nel 2010 in un contributo intitolato *Le Metamorfosi di Apuleio tra iconografia e papiri* (Stramaglia 2010). Superando, smentendola, l'affermazione di Schlam secondo cui le antiche raffigurazioni di Eros e Psiche sarebbero indipendenti dall'intreccio

⁹⁰ Le varianti considerate sono *La Figlia del taglialegna*, racconto pubblicato non firmato in «Asiatic Journal» nel 1842; Venkatswami 1897 e Dracott 1906, pp. 15-19.

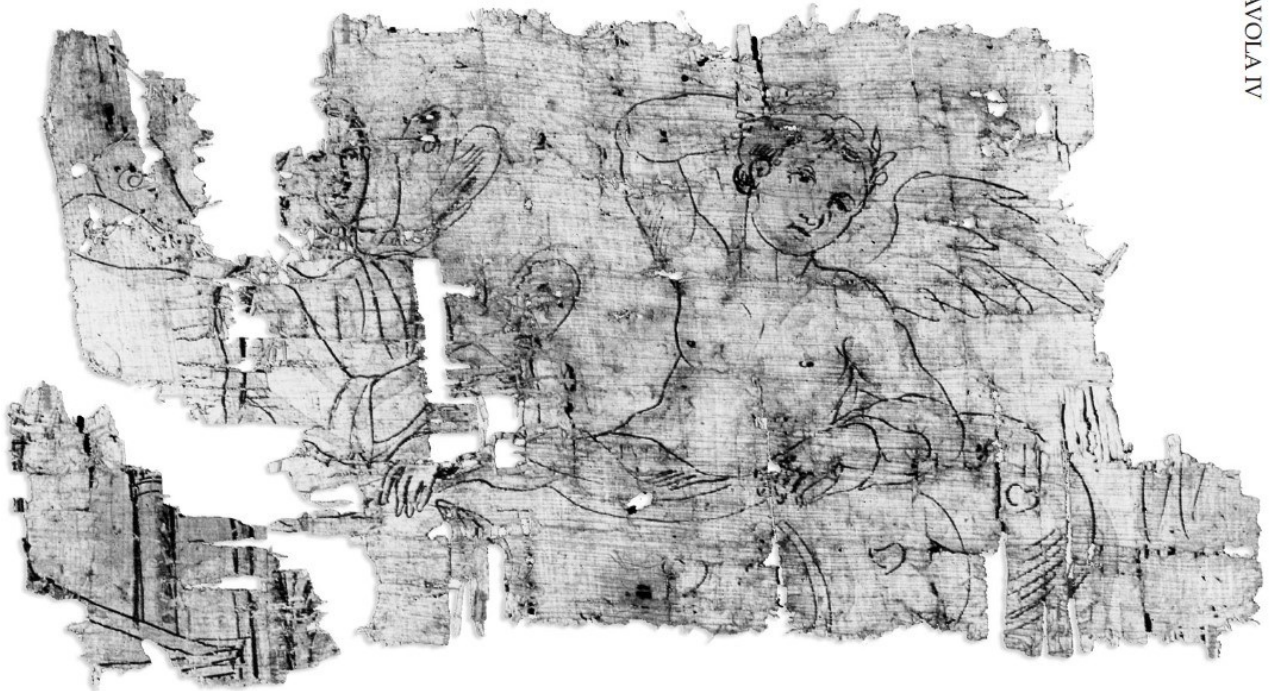
⁹¹ Che un pizzico di umorismo sia un sano antidoto contro teorie pedanti e invecchiate non è una novità negli studi di folklore: Thompson 2016, p. 404 ricorda come la satira di Gaidoz *Comme quoi Max Müller n'a jamais existé* (Gaidoz 1884-1185) abbia avuto un ruolo nel superare l'impostazione della cosiddetta scuola mitologica.

⁹² Cfr. Braccini 2018, p. 199: «Una forma di allusività poteva però riguardare, nell'antichità, anche quella letteratura che era accessibile a un uditorio non limitato ai dotti: la "letteratura orale", appunto».

narrato da Apuleio⁹³, Stramaglia ha sostenuto che diverse raffigurazioni antiche – sicuramente anteriori ad Apuleio – ritraggono scene riconducibili a specifiche sequenze della storia di Amore e Psiche così come la conosciamo dalle *Metamorfosi*.

Senza entrare nelle pieghe del paziente lavoro di indagine e ricostruzione di Stramaglia, se ne sintetizzano qui alcune tappe essenziali. Il primo reperto analizzato è un papiro illustrato molto famoso, PSI VIII 919, proveniente da Ossirinco, che misura 25x15cm. Il disegno, ad inchiostro nero, è vergato sul *recto*, mentre il *verso* è bianco. Da tempo è riconosciuto che esso raffigura Eros alato disteso a letto e, al suo fianco, Psiche con ali di farfalla. Non è chiaro cosa Psiche regga nella mano destra, ma secondo Stramaglia si tratterebbe di una torcia accesa, dettaglio che permetterebbe di ricondurre la scena al momento del racconto in cui la protagonista scopre l'identità dell'amante soprannaturale, ma inavvertitamente lo riscuote dal sonno. Stramaglia scrive: «nella versione della storia illustrata da PSI VIII 919, quindi, Psiche faceva evidentemente luce non con una lucerna, ma con una torcia, e Cupido doveva essere svegliato non da una goccia di olio, ma da una favilla ardente. Lo stesso intreccio rispetto ad Apuleio, con una discrepanza di dettaglio che, sul piano diegetico-funzionale, non è che un'invariante» (Stramaglia 2010, p. 167). La datazione del reperto, di chiara impronta ellenistica, non è così semplice, ma punta verso l'età adrianea o comunque verso un'epoca anteriore o, al più tardi, coeva alle *Metamorfosi* apuleiane, pubblicate probabilmente tra il 160 e il 170 d.C..

⁹³ Schlam 1976, p. 40: «the [ancient] representations of Eros and Psyche are essentially independent of the narrative told by Apuleius».



PSI VIII 919

Il secondo reperto è più problematico: si tratta infatti di un oggetto perduto, una lucerna di terracotta di provenienza egiziana, appartenente alla collezione von Sieglin, di cui rimane soltanto un disegno pubblicato nel 1911 da Pagenstecher⁹⁴. Nel disegno si distingue Psiche con ali di farfalla vicino a Cupido ancora dormiente, con di fronte una lucerna che ricorderebbe la celebre scena del racconto apuleiano. Stramaglia afferma che anche tale reperto sarebbe databile ad un'epoca anteriore ad Apuleio, ma si tratta evidentemente di una prova più incerta. Stramaglia lo accosta a un'altra terracotta di origine libanese, databile forse già al III secolo a.C., in cui lo studioso riconosce la fuga di Cupido dopo che Psiche ne ha svelato l'identità (simboleggiata da una maschera). La terracotta libanese raffigura in effetti un personaggio maschile proiettato in avanti mentre un personaggio femminile lo trattiene da dietro: mi sembra però che tali elementi non siano sufficienti per stabilire un collegamento sicuro con Amore e Psiche, così come l'ipotesi che la maschera sia un simbolo del disvelamento dell'identità di Cupido mi sembra bisognosa di maggiori riscontri.

⁹⁴ Rimastomi irreperibile: R. Pagenstecher, *Eros und Psyche*, SHAW 1911/9.

(a) Disegno riprodotto dalla lucerna della collezione von Sieglin e (b) Terracotta libanese: Beirut, Musée National, inv. Kh. 173 (riprodotti in Stramaglia 2010)



a. Lucerna egiziana di terracotta [disegno]
(già coll. von Sieglin, oggi dispersa)



b. Lucerna di terracotta
(Beirut, Museo Nazionale, inv. Kh. 173)

Più interessante, infine, è un quarto reperto, pure esso oggi disperso, una sardonica ascrivibile ad un tipo iconografico presente in un gruppo di gemme di fattura italica e stile ellenizzante, databili fra la seconda metà del I sec. a.C. e gli inizi del I d.C., che raffigurano una fanciulla in posizione seduta, con intorno una serie precisa di animali, piante e oggetti. Stramaglia, recuperando un'interpretazione risalente a Winkelmann, vi individua il personaggio di Psiche, anche se mancano le ali di farfalla con cui spesso è raffigurata. Quanto agli oggetti, nell'esempio esaminato sono una *hydria*, una formica, due spighe di grano e un'aquila che sorregge tra gli artigli una sorta di scettro. La chiave per decifrare questa specie di sciarada, secondo Stramaglia, starebbe proprio nel racconto delle prove a cui Venere sottopone Psiche: la selezione dei cereali con l'aiuto delle formiche e l'ascesa alla sorgente dello Stige per attingerne l'acqua con un piccolo vaso, che la giovane non riesce a portare a termine (rimanendo anzi impietrita di fronte alla cima inaccessibile e sormontata da draghi, con un atteggiamento sconcolato ben espresso dal reperto in questione) senza l'aiuto dell'aquila di Zeus, qui raffigurata con lo scettro e la benda simbolo di regalità. L'evidenza portata da tale gemma sembra molto convincente.



a. *Sardonica italica*
(già a Londra, coll. Story Maskelyne, oggi dispersa)

È stato possibile ripercorrere solo sommariamente le attente analisi di Stramaglia, ma le sue conclusioni, ovvero che «in età ancora tardo-repubblicana le gemme italiche iconizzano, con mirabile capacità di sintesi, una sequenza relativamente ampia della storia di Amore e Psiche, nella versione a noi nota attraverso Apuleio (*Met.* VI 10,1-21,2)» e che «PSI VIII 919 e le due terrecotte (di provenienza rispettivamente egiziana e libanese) a esso accostabili riverberano una sequenza precedente dello stesso racconto (*Met.* V 22-23)», mostrano in modo probante che «una storia – o, meglio, un complesso di narrazioni – su Amore e Psiche dovette circolare nell'intero bacino della *koine* greco-romana già almeno dall'età ellenistica» (Stramaglia 2010, p. 175, *passim*).

Si intuisce la portata di queste affermazioni per il mondo degli studi apuleiani. Avendo dimostrato, dati alla mano, la preesistenza della storia di Amore e Psiche rispetto alle *Metamorfosi*, vengono definitivamente a cadere quelle posizioni che vedono in essa un mero *pastiche* mitico-letterario creato a tavolino da Apuleio. Stramaglia precisa che «resta da chiedersi se, a monte o a fronte dei prodotti figurativi, vi fossero solo tradizioni orali su Amore e Psiche, oppure anche versioni letterarie, che Apuleio poté avere presenti». Pur propendendo per l'esistenza di qualche versione scritta, lo studioso ammette che dai dati disponibili è impossibile stabilirlo. Ma sembra ormai chiarito che Apuleio dovette essersi ispirato ad un patrimonio narrativo preesistente.

3.2 Il tipo ATU 425 in Romania.

Al netto dell'articolata discussione sulle potenzialità e i limiti dell'approccio tipologico, è giunto il momento di approcciare la documentazione romena relativa al tipo 425, cercando di mettere a fuoco le forme distintamente locali di questo intreccio narrativo di estensione mondiale e di comprovata antichità. Dal piano astratto dei tipi folklorici si scende così al livello, più concreto, degli ecotipi. Anche se Von Sydow, il folklorista che formulò tale concetto, non indicò quale potesse essere l'estensione di un ecotipo, il distretto culturale qui in esame corrisponde all'areale linguistico, geografico e culturale romeno.

Date le particolarità delle relazioni tra la Romania e la latinità, nonché la natura straordinariamente arcaica e conservativa del folklore romeno, sembra legittimo chiedersi se da quest'area possano venire elementi rilevanti per l'analisi del tipo folklorico ATU 425 in rapporto alla storia di Amore e Psiche. In effetti, l'Europa sudorientale ha conservato forme di narrativa tradizionale orale e altre manifestazioni mitiche e rituali in forme estremamente conservative, integre e vitali. Tuttavia, per quanto riguarda la Romania, nonostante alcune eccezioni illustri⁹⁵, l'interazione tra studi di folklore e studi classici rimane piuttosto scarsa. A fronte di una documentazione straordinariamente abbondante relativa al tipo 425, l'unico saggio finora reperito che si inserisce nel dibattito concernente i rapporti tra la storia apuleiana di Amore e Psiche e il folklore è l'incompiuto *Identificarea episodului despre Cupidon și Psyche, din romanul Metamorphoses al lui Apuleius, cu un basm autentic popular* [L'identificazione della vicenda di Amore e Psiche, nelle Metamorfosi di Apuleio, con un autentico racconto popolare] del grande folklorista romeno Petru Caraman (1898-1980), pubblicato postumo nel 2009, a cui viene dedicata qui una trattazione *ad hoc*.

La scarsa interazione tra studi classici e folklore romeno ha cause storiche e culturali complesse, in cui le differenze metodologiche tra le due discipline in questione sono soltanto uno dei numerosi fattori in gioco. Per quanto riguarda il confronto tra i testi classici e i racconti popolari romeni, va però ammesso che anche la qualità degli strumenti di ricerca ha giocato un ruolo: mancano infatti degli indici aggiornati delle tipologie e dei motivi dei racconti popolari romeni. Di conseguenza, al di là delle altre ragioni possibili, il reperimento dei dati per tale area non risulta semplice. Dal punto di vista della classificazione, le tappe fondamentali sono quelle segnate dalla tipologia di Șăineanu ([1895] 1978), dal catalogo di Schullerus ([1928] 2019a) e infine dall'indice di Uther (2004). Come si vedrà tra poco, però, tali opere da sole non sono in grado di fornire informazioni complete e aggiornate circa la presenza del tipo folklorico 425 in Romania. Soltanto l'attenzione di un altro insigne studioso, che ha effettuato ricerche specifiche sul sottotipo 425A a

⁹⁵ Si pensi ad esempio Eliade 1975; Oișteanu 2008 e altre opere degli stessi autori.

causa della grande importanza culturale e letteraria assunta dai racconti ascrivibili a questo tipo in seno alla cultura romena, ha prodotto un significativo avanzamento delle conoscenze. Il riferimento è alle indagini condotte da Ovidiu Bîrlea (1967a) sui paralleli folklorici del racconto *Povestea Porcului* [*La storia del maiale*] di Ion Creangă: classico indiscusso della letteratura romena, Creangă è dei giganti del diciannovesimo secolo accanto a Mihai Eminescu. Il suo *Povestea Porcului* è un testo di grande valore letterario, pubblicato nel 1876 e ispirato ai racconti del sottotipo 425A. Le ricerche di Bîrlea, come si vedrà, hanno più che raddoppiato il numero di varianti romene note di tale sottotipo folklorico. Per il periodo successivo al 1967, non risulta che siano stati effettuati altri censimenti relativamente al tipo 425 in Romania.

Dopo aver esaminato le mappature esistenti delle varianti romene del tipo 425, si fornisce (in appendice al capitolo) una selezione di testi tradotti, intesi a offrire anche a chi non conosce il romeno qualche saggio esemplificativo dell'ampia documentazione esaminata. Infine, viene dedicata una trattazione distinta allo studio di Caraman, finora mai entrato nel dibattito scientifico.

3.2.1 Cataloghi di fiabe romene.

La definizione di un *corpus* inizia dall'identificazione dell'oggetto di ricerca, qui costituito da *basme* romene del tipo 425. Tuttavia, quello che dovrebbe essere il primo e più ovvio riferimento, ossia l'indice dei tipi di Aarne, Thompson e Uther, in questo caso è di scarso aiuto nel risolvere il problema.

In Uther (2004, pp. 247-248) non è chiaro che cosa esattamente distingua e caratterizzi il tipo 425 (425 non seguito da lettere, per intenderci) rispetto ai suoi sottotipi, perché nessuna descrizione o precisazione accompagna l'elenco dei paesi e delle rispettive varianti. Dato però che la Romania non compare nell'elenco relativo al tipo 425, il problema per ora può essere lasciato da parte. Attestazioni romene sono indicate per i sottotipi ATU 425 A, B, C ed E. Per i restanti sottotipi, non si trovano menzioni relative alla Romania. I riferimenti, ove presenti, sono molto datati e in certi casi si sovrappongono:

- ATU 425A: Schullerus 1928.
- ATU 425B: Kremnitz 1882, No. 5.
- ATU 425C: Schullerus 1928.
- ATU 425E: Schullerus 1928, No. 425A.

Come si vede, Uther (2004, pp. 247-248) si basa sostanzialmente sui dati già registrati da Schullerus nel 1928. L'unica aggiunta introdotta è «Kremnitz 1882, No. 5». Si tratta però della traduzione

tedesca del racconto *Porcul cel fermecat* di Petre Ispirescu⁹⁶, pubblicato per la prima volta nella rivista «Columna lui Traian» nel 1876 e già registrato nell'indice di Schullerus alla voce 425A (Schullerus 1928, p. 41). Non si capisce perché la traduzione di Kremnitz, che non introduce variazioni contenutistiche significative rispetto al testo di partenza, venga classificata in un sottotipo diverso.

Un'altra osservazione riguarda il fatto che le voci ATU 425 A, C ed E rimandano ugualmente a Schullerus 1928 senza ulteriori precisazioni. Se ne deduce che l'edizione di Uther (2004) non ha provveduto ad una verifica effettiva delle varianti romene al fine di aggiornarne la collocazione nei rispettivi sottotipi. È evidente, dunque, che la mappatura delle varianti romene di ATU 425 non può che ripartire da Schullerus, evidenziando una stagnazione della ricerca folklorica ormai prossima ai cento anni.

Nessuna informazione è fornita da Uther circa gli eccellenti studi di Ovidiu Bîrlea, il più importante folklorista romeno della propria generazione, il quale nel 1967 ha aggiornato la lista delle varianti di questo sottotipo folklorico attestate in Romania. L'intento di Bîrlea non consisteva nel creare o aggiornare una voce dell'Aarne e Thompson; bensì nell'approfondire il retroterra folklorico del racconto di Ion Creangă *Povestea Porcului*, che è strettamente imparentato con i racconti del tipo 425A e possiede un'importanza speciale per la letteratura romena. Nei fatti, la lista di Bîrlea aggiorna quella di Schullerus. Ed è un peccato che essa non sia entrata nell'indice di Uther, che pure in alcuni casi cita la *Antologie de proză populară epică* di Bîrlea, la quale contiene un racconto del tipo 425A⁹⁷. Ma tant'è. Uther 2004 rimanda a Schullerus 1928. Si procede in questo ordine.

3.2.2 Da Schullerus a Bîrlea, passando per Șăineanu.

Il catalogo di Schullerus (1928, pp. 41-42) registra 29 varianti del tipo 425A *Das Ungenheuer (Tier) als Bräutigam. (Amor und Psyche)* [Il mostro (animale) come sposo. (Amore e Psiche)] e nessuna variante per il tipo 425B, che risulta completamente assente dal catalogo. Inoltre, viene ricordata una (sola) variante per il sottotipo 425C e una (sola) variante per il sottotipo 425I*, che non saranno prese in considerazione qui.

⁹⁶ Il testo è disponibile online al seguente indirizzo: <http://www.zeno.org/M%C3%A4rchen/M/Rum%C3%A4nien/Mite+Kremnitz%3A+Rum%C3%A4nische+M%C3%A4rchen/5.+Das+verwunschene+Schwein> consultato il 22.01.2022. Anche se assente dalla traduzione inglese dell'antologia di Kremnitz (1885), il testo ha raggiunto il mondo anglofono essendo incluso in Lang 1890.

⁹⁷ Si tratta di *Cu Hat-Print*, Bîrlea 1967a, vol. II, pp. 51-68. Vedi *infra*.

Trattandosi di uno studio datato, non stupisce che il sottotipo 425A venga identificato con *Amore e Psiche*, etichetta in uso nella folkloristica dell'epoca. Si nota subito che tale sottotipo presenta la diffusione maggiore in Romania. Ai fini della presente analisi, la totale mancanza di attestazioni del sottotipo 425B suscita interrogativi. Sorge spontanea la domanda se in Romania vi siano varianti del sottotipo 425B non classificate, oppure se davvero non ve ne siano: soprattutto dopo aver letto la variante *Rîndunica*, apparsa nella rivista «Tribuna» nel 1889, ben ascrivibile nel tipo 425B.

La didascalia che Schullerus premette all'elenco delle varianti del sottotipo 425A *Il mostro (animale) come sposo* fornisce già una prima riposta. Essa indica che generalmente la sposa brucia la pelle di animale tolta dal marito durante la notte, quando questi riprende forma umana. In seguito, il marito maledice la moglie, che non potrà partorire finché lui non le cingerà il grembo col proprio braccio:

La ragazza (donna) alla ricerca dello sposo perduto. (Caratteristico della stragrande maggioranza delle versioni romene: dopo che la pelle dell'animale è stata bruciata, il marito maledice il corpo benedetto della moglie. Mette uno (o più) anelli (cerchi) attorno al suo corpo perché la sposa non sia in grado di partorire fino a quando il marito non le cingerà il corpo con il braccio. Quando, alla fine, il cerchio salta viene alla luce un bambino dai capelli dorati). Vedi Șăineanu 108; 230 (Schullerus 1928, p. 41)⁹⁸.

Tale breve nota informativa conferma che la classificazione delle varianti all'interno del sottotipo 425A *The animal as bridegroom*, almeno ad uno sguardo generale, è conforme a quella odierna. Date le somiglianze strutturali tra i sottotipi 425A e 425B, si potrà sempre considerare caso per caso se alcune varianti siano ascrivibili eventualmente a quest'ultimo, ma è chiaro che l'ecotipo romeno è decisamente spostato più verso il sottotipo 425A che verso il 425B (ciò non significa che non possano esserci elementi rilevanti per il confronto con *Amore e Psiche*).

Schullerus sceglie come criterio per un'ulteriore suddivisione del tipo 425A le sembianze assunte dallo sposo animale o mostruoso: al primo posto c'è il marito come maiale (12 attestazioni); al secondo, la forma di serpente (8); seguono la forma di pesce (1); riccio (1); corvo (1); pezzo di carne (1); zucca (2); il marito invisibile (2); il marito rapito da un mostro in una nuvola (1). Dato che il catalogo di Schullerus non è facile da reperire, si riportano qui i dati in esso contenuti, provvedendo per quanto possibile a tradurre le didascalie e a sciogliere le abbreviazioni bibliografiche:

⁹⁸ «Das Mädchen (Frau) sucht den verschwundenen Brautigam. (Kennzeichnend für die grosse Mehrzahl der rumanischen Fassungen ist: nachdem die Tierhaut verbrannt worden ist, verflucht der Gatte den gesegneten Leib der Gattin. Er legt einen Ring (Ringe) um ihren Leib. Sie soll nicht gebären können, bis er nicht wieder seinen Arm um ihren Leib schlingt. Dar geschlecht, der Reif springt und sie gebiert den Knaben mit den goldenen Haaren). Vgl. Șăineanu 108; 230».

- a. Der Gatte erscheint als Schwein (Erlangt durch Erfüllung gestellter Aufgaben die Hand der Königstochter. Das Fell wird verbrannt).

Il marito appare come un maiale (ottiene la mano della figlia del re completando i compiti. La pelle viene bruciata).

-
1. Pop-Reteganul, *Povești din popor, adunate de I. P.-R. Înveșător în pensiune*. Sibiu 1895, 8:0 216S. (20 Nr.). [12] 131
-
2. Șezătoarea, *Revistă pentru literatură și tradițiuni populare*. Director Arthur Gorovei. Falticeni. Anul I-XXXV (1927), Vol. I-XXIII (Wo nicht anders bemerkt, ist nach Vol. zitiert / *Se non diversamente indicato, è citato dal vol.*) 1, 107
-
3. Ion Creangă, *Revista de limbă, literatură și artă populară*. Red. Tudor Pamfile. Bârlad 1908 ff. 5, 144
-
4. D. N. Popescu, *Basmе multe și mărunte*, o. O. u. J. 8:0 64 S. [I] 1
-
5. Pauline Schullerus, *Rumanische Volksmarchen aus dem mittleren Harbachtale, gesammelt, übersetzt und eingeleitet*. Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde. Bd. 33 S. 302-692 (126+11Nr.). [104] 612
-
6. I. Hitlea, *Basmе noi*, o. O. u. J. kl. 8:0 96 S. [3] 17 Schluss fehlt
-
7. Tudor Pamfile, *Feți-frumoși de odinioară. Povești*. Buc. O. J. (Bibl. p. toți Nr. 587) 8:0 130 S. (9 Nr.) [4] 38
-
8. Tudor Pamfile, *Sărbătorile la Români*, Buc. Acad. Rom. Crăciunul 1914 8:0 249 S. – Sărbătorile de toamnă și postul crăciunului. 8:0 216 S. – Sărbătorile la vară. 8:0 234 S. [toamnă 69]
-
9. (Schwein erzwingt die Heirat durch Ansturm grosser Schweinemassen *Il maiale forza il matrimonio precipitando un gran numero di maiali*) J.C. Hintz, *Romanische Marchen*. 5 Hefte. Mskript ind der Rum. Akademie der Wissenschaften in Bukarest. (1 1882. Aus den Sammlungen von Schott, Obert abgescr., aus Sbiera, Ispirescu usw. übersetzt). Ein Heft als Original bezeichnet. [12]
-
10. (Gatte erzwingt als Taube) Petre Ispirescu, *Legende sau basmele Românilor adunate din gura poporului de P.I. culegător-tipograf*. Buc. 1892 H. Steinberg. 8:0 400 S. (37Nr) Zuerst 1872 erschienen. Verschiedene Ausgaben. [5] 49 Porcul cel fermecat
-
11. Sextil Pușcariu, *Studii istroromâne*. (Analele academiei Rom. Seria II. Tom. XXVIII 1905-1906 Memoriile secțiunii literare S. 117-182 (31 Nr.)) [30] 173
-
12. (Das Fell wird nicht verbrannt, sondern der rechte Fuss mit einem Leinenfaden gebunden). N. Iorga, *Contes roumains transposés en français*, Paris, Gamber éditeur, o. J. (1924) 8 :0 II u. 135 S. (11 Nr. Nach mundlicher Erzählung) 119.

- b. Der Gatte als Schlange

Il marito serpente

-
1. Dumitru Stăncescu, *Basmе culese din gura poporului*, cu o prefață de d. Ionescu-Gion, Buc. 1892 Jg. Haimann. 8:0 XX u. 363 S. (25 Nr.) [22] 309 Șarpele Moșului
-
2. Ion Creangă, *Revista de limbă, literature și artă populară*, Red. Tudor Pamfile, Bârlad 1908 ff.) 1, 102; 3, 4 (Nur sie kann die Blutflecken auf seinem Hemd auswaschen).
-
3. D. Furtuna, *Izvodiri din bătrâni, povești din poporul Satelor*. Valeni de Munte 1912 8:0 158 S. (12 Nr.) [3] 30.
-
4. Franz Obert, *Rumanische Marchen und Sagen aus Siebenburgen*. Archiv d. Ver. F. siebenb. Landeskunde 42. Bd.S 381-494 (85 Nr. S. 495-501). Anmerkungen von Adolf Schullerus. [26] 430
-
5. *Convorbiri literare*. 1867 ff. (Jassy, Bukarest) 16, 205 (ohne Fluch).
-
6. Var. 6. (Schluss fehlt. Gatte siecht nach Verbrennung des Felles). N. D. Popescu, *Carte de Basmе. Culegere de basme și Legende Populare*, adunate de... Buc. 1892 H. Steinberg Vol. I, ediția II :a 8 :0 131 S (4 Nr.) Vol 2 8:0 134 S (4 Nr.) Vol III 8:0 159 S (6 Nr.) Vol IV 8:0 159 S. (6Nr.) IV 78 (Șarpele Unchiașului)
-
- Calendarul.... Verschiedene Ausgaben und Jahrgänge. Im nachfolgenden Verzeichnis einzeld angeführt.
-
7. (7. Calend. b. 1882, 56)

8. Ion al lui G. Sbiera, *Povești populare romînesci. Din popor luate și poporului date*. Editura proprie. Cernăuți 1886 [3] 34. (In Einzelheiten abweichend).

c. Der Gatte als Fisch. (Sohn der Sonne) Sie giesst das wasser aus dem Krug aus.

Il marito come pesce (figlio del Sole)

1. Ghiluşul, *Revistă folcloristică*. Editor St. Tuţescu, Balota-Doljiu 1912 ff. 1. 5. (Tudor Pamfile, *Cerul și podoabele lui după credințele poporului român*. Buc. 1915 Acad. Rom. 8:0 201 S. 20).

d. Der Gatte als Igel. (Kaiser verirrt. Igel führt ihn nach Hause. Kaiser verspricht ihm schriftlich die Hand der Tochter). *Il marito come riccio*

1. Ioan Bota, *Povești bătrânești, adunate de pe sate și iar sătenilor date*. Vol. 1, Orăștie 1923 8:0 96 S. (14 Nr.) 35.

e. Gatte als Rabe.

Il marito come corvo

1. Per. Papahagi, *Basme aromâne și glosar*, Buc. 1905 Acad. Rom. 8:0 XXVII u. 748 S. (139 Nr.) [134] 472 (Kaisertochter hat ihn freiwillig erwählt).

f. Der Gatte als Däumling. (Gattin verrät, dass er in der Nacht ein voll ausgewachsener schöner Jüngling ist).

Il marito come pezzettino di carne

1. Dumitru Stăncescu, *Basme culese din gura poporului, cu o prefață de d. Ionescu-Gion*, Buc. 1892. Jg. Haimann 8:0 XXu. 363 S. (25 Nr.) [4] 85 Fratele Bucățică

g. Der Gatte als Kürbis.

Il marito come zucca

1. Arthur und Albert Schott, *Walachische Marchen, ...* 1845 [23] Trandafirul

2. Ion Creangă, *Revista de limbă, literatură și artă populară*, Red. Tudor Pamfile, Bârlad 1908 ff.) 13, 161. (Ohne Schluss).

h. Der unsichtbare Gatte (Sonne). Ein Wachstropfen fällt vom Licht auf sein Gesicht).

Il marito invisibile (il Sole)

1. Sămănătorul, *Revistă literară săptămânală*. Director A. Vlahuță și c. Cosbuc 1901 ff. 8, 255.

2. Franz Obert, *Rumanische Marchen und Sagen aus Siebenburgen*. Archiv d. Ver. F. siebenb. Landeskunde 42. Bd.S 381-494 (85 Nr. S. 495-501). Anmerkungen von Adolf Schullerus [67] 475.

i. Der Gatte von einem Ungetüm in einer Wolke geraubt.

Il marito è rapito da un mostro in una nuvola

1. Pericle Papahagi, *Basme aromâne și glosar*, București 1905, Acad. Rom. [128] 437

Il rimando di Schullerus a Șăineanu in chiusura alla citazione (citato nell'edizione 1895: ora Șăineanu 1978, pp. 165-180) è pertinente perché già nel 1895 quest'ultimo aveva identificato 13 varianti romene che condividono tale intreccio, presentandole in forma di riassunto e associandole alla storia di Amore e Psiche. Șăineanu raggruppa le varianti secondo la regione di provenienza: Muntenia, Ardeal, Moldova, Bucovina e Banat. La variante che Șăineanu considerava come la più rappresentativa del tipo è *Șarpele moșului* di Stăncescu. Si riporta qui la lista delle varianti compendiate in *Basmele Române* (1978, pp. 165-180), indicando nella colonna di destra le corrispondenze con Schullerus, dove individuate.

	Basmul-tip:	
1.	<i>Șarpele moșului</i> , Stăncescu n. 22;	(vedi Schullerus b1).
	Muntenia:	
2.	<i>Șarpele unchiașului</i> de N.D. Popescu; Popescu IV, 3;	(vedi Schullerus b6).
3.	<i>Porcul cel fermecat</i> de Ispirescu; Ispirescu n. 5;	(vedi Schullerus a10).
4.	<i>Făt-Frumos și fata negustorului</i> de Ispirescu;	
5.	<i>Dovleacul cel năzdrăvan</i> de Ispirescu;	
6.	<i>Fratele Bucățică</i> de Stăncescu; Stăncescu n. 4;	(vedi Schullerus f1).
	Ardeal:	
7.	<i>Șarpele</i> de Obert; Ausland din 1857;	(vedi Schullerus b4).
8.	<i>Uitatul</i> de Pitiș; Convorbiri din 1891;	
9.	<i>Feciorul moșului</i> de Oreste; Tribuna din 1890;	
	Moldova:	
10.	<i>Povestea Porcului</i> , Creangă n. 4;	(vedi Schullerus a3 o b2).
	Bucovina:	
11.	<i>Petrea Făt-Frumos și zînele</i> , Sbiera n. 4;	(vedi Schullerus b8)
	Banat:	
12.	<i>Trandafiru</i> de Schott n. 23;	(vedi Schullerus g1);
13.	<i>Psyche</i> , dr. At. M. Marienescu, în <i>Federațiunea</i> din 1872 [an. V, no. 64 (664)].	

Pur ripartendo da Șăineanu, Schullerus non sembra includere nel proprio elenco di varianti del tipo 425A i testi numero 4 e 5 (due testi inediti di Ispirescu che Șăineanu era in grado di riassumere, poi perduti); 8 e 9 (almeno mi sembra, ma non è chiara la ragione); e 13.

Quest'ultimo testo, ossia la variante *Psyche* di Atanasie Marienescu, pubblicata su *Federațiunea* nel 1872, viene incluso da Șăineanu nella lista delle varianti romene di Amore e Psiche; però, a differenza di tutti gli altri testi, esso non viene riassunto. È possibile che si tratti di una dimenticanza; oppure, che Șăineanu abbia giudicato il testo come non autentico. Esso effettivamente si presenta come un riassunto o un volgarizzamento della storia apuleiana di Amore e Psiche, ripresa in tutti i dettagli, compresi i nomi dei personaggi, e non ha l'apparenza di un racconto popolare. Le ragioni dell'esclusione non sembrano essere specificate da Șăineanu. Anche se potrebbe essere molto interessante studiare la *Psyche* di Marienescu dal punto di vista della presenza della cultura classica nei quotidiani romeni di fine dell'Ottocento, non lo si farà qui.

Schullerus, dunque, amplia considerevolmente la lista di Șăineanu, portandola tra 13 a 29 unità, escludendo però alcuni testi. Un altro problema potenzialmente interessante per la classificazione folklorica è quello che riguarda la traduzione. Almeno in un caso, Schullerus recepisce come varianti differenti una traduzione e il suo testo di partenza: è il caso del racconto *Le prince à tête de cochon*, nei *Contes roumains transposés en français* di Nicolae Iorga⁹⁹, che traduce *Porcul cel Fermecat* di Petre Ispirescu. Nel catalogo di Schullerus, i due racconti hanno, rispettivamente, i posti «a12» e

⁹⁹ Iorga [non datato], pp. 119-126.

«a10» all'interno del sottotipo 425A. La traduzione di Iorga non è perfettamente letterale, ma sul fatto di conferirle lo *status* di variante si potrebbe discutere. Tanto più perché nella lista di Schullerus non compare la traduzione tedesca del medesimo racconto, pubblicata da Mite Kremnitz già nel 1882 (quella ricordata da Uther 2004 per il tipo 425B). Indicare le traduzioni delle varianti, specie se significative, è un'informazione molto utile. Censirle come varianti vere e proprie può risultare depistante. Inoltre, lo si sarà notato, la variante *Rîndunica*, apparsa sulla rivista «Tribuna» nel 1889, non compare né nella lista di Schullerus, né in quella di Șăineanu. Entrambe si rivelano non esaustive, non solo perché datate, ma anche in rapporto al periodo di loro competenza.

Ovidiu Bîrlea fornisce un elenco delle varianti del tipo 425 nel quadro del suo studio su *Povestea Porcului* all'interno dell'importante saggio *Poveștile lui Creangă* (Bîrlea 1967a, pp. 48-57). Tale lista, che, come si è detto, non è pensata per essere una voce di un indice tipologico come l'Aarne-Thompson, risulta essere la più completa e aggiornata oggi esistente per la presenza del racconto che ci interessa in Romania, inglobando e integrando le informazioni raccolte da Șăineanu e da Schullerus in un unico elenco aggiornato, comprensivo delle varianti pubblicate e di molte rimaste inedite.

Le varianti pubblicate risultano essere 52 (più, ovviamente, *Povestea Porcului* di Ion Creangă, che non compare in lista perché ne costituisce il punto di partenza). A queste si affiancano le varianti non pubblicate, in numero di 19, per la maggior parte registrazioni fonografiche conservate presso l'Archivio dell'Istituto di Folklore di Bucarest. Si riporta di seguito l'elenco completo.

Varianti del racconto di Ion Creangă Povestea Porcului identificate da Ovidiu Bîrlea 1967a, pp. 48-51

I. Variante publicate:

1. Trandafir, în A. A. Schott : Walachische Märchen, 239-246.
2. Der unsichtbare Mann, în Fr. Obert : Rumänische Märchen und Sagen 99-101.
3. Von der Schlange die ein Weib gebar, în Fr. Obert : Rum. Märchen und Sagen, 54-5.
4. Petrea Făt-Frumos zînele, în G. Sbiera : Povești populare românești, 34-48 (Horodnicul de jos-Rădăuți).
5. Psyche, de At. Marienescu, în Federațiunea, 1872, nr. 64 (Cluj, Turda).
6. Porcul cel fermecat, în P. Ispirescu, Legendele sau basmele românilor (București, de la mama sa, între 1838-1847), 49-61 și trad. de M. Kremnitz în Rumänische Märchen, 48-66 și de N. Iorga : Contes roumains, 119-126.
7. Istoria șarpelui, în Calendarul basmelor și al cînturilor populare pe anul 1876, 30-33.
8. Șarpele unchiașului, în N. D. Popescu : Calendarul basmelor și al legende-lor popz4lare pe anul 1882, 56-65 și în Carte de basme, IV, 78-102.
9. Crăișorul șerpilor, de I. Mera, în Convorbiri Literare, XVI, (1882-3), reprodus în Timpul, VII(1882), 196-200; în Independența română, IX (1882), 568; în Gazeta poporului, V (1890), 19-22, apoi în volumul Din lumea basmelor, 5-43.
10. Rîndunică, în Gazeta Transilvaniei, LII (1889), nr. 270 (I.P.R.)
11. Sarpele ginerele împăratului, în Barbu Constantinescu : Probe de limba și lit. țigănilor din România, 61-65 (Budești-Oltenița).
12. Ginuele dracului, în Tribuna, VI (1889), 249-252.
13. Uitatul, de G. I. Pitiș, în Convorbiri Literave, XXV (1891), 267-273.
14. Feciorul moșului, de Oreste, în Tribuna, VII (1890), 280--283.
15. Sf. Dumitru, de Al. Antemireanu, în Conv. Lit., XXX (1896), 973-981, și în volumul Păpușică, păpușică, 65-78.

16. Făt-Frumos și fata negustorului, de P. Ispirescu (inedit, la Săineanu, lucr. cit., 246-248).
 17. Dovleacul cel năzdrăvan, de P. Ispirescu (inedit, la Șăineanu, lucr. cit., 248-9).
 18. Ginu Costanginu, de G. Catană, în Gazeta Transilvaniei, LVI (1893), nr. 69 (eilnic-Reșita), reprod. în vol. Poveștile Bănatului, I (116---127).
 19. Împăratul șerpilor și fata împăratului Roșu, de N. Mateescu-Dabija, în Pagini Literare, I (1889), nr. 22.
 20. Fratele Bucătică, în D. Stăncescu : Basme, 67-82.
 21. Șarpele moșului, în D. Stăncescu : Basme, 309-323 (Boțești-Găești).
 22. Mînea Viteazul, în D. Stăncescu : Glume și povești, 155-168 (Preazna Nouă-Lehliu).
 23. Feciorul moșneagului și fata împăratului, de R. Mariuescu, în Șezătoarea, II (1893), nr. 5-6, p. 107-116 (Heciu-Pășcani).
 24. Porcul fermecat, în D. N. Popescu : Basme multe și mărunte, 1-15.
 25. Gînerile dracului, în I. T. Mera : Din lumea basmelor, 215-241.
 26. Mănăstirea Caracatesa care în virf crește și în 14 se-implețește, de Mateescu Movilă, în Revista școlărilor, București, I (1897-8), 100-103.
 27. Ion Porc Împărat, în I. P. Reteganul: Povești din popor, 131-151 (Blaj-Mediaș).
 28. Die drei Sterne, în P. Schullerus, Rumänischen Märchen, 612-616 (Marpod-Agnita).
 29. Corbul cilibi, în Basme aromâne, 472-5 (Avela-Epir).
 30. Povestea cu umbrele, de N. Mateescu, în Neamul românesc literar, I (1908-9), 552-5 (Călieni-Galați)
 31. Soarele însurat, în E.N. Voronca : Datinele și credințele, 601-3 (Stănești).
 32. (f. titlu), în E.N. Voronca: Datinele și credințele, 603-4 (Botoșani-Botoșani).
 33. Povești despre vînt, în E. N. Voronca : Datinele și credințele, 406-7 (Hîrlău-Hîrlău).
 34. În rai, în E. N. Voronca : Datinele și credințele, 408 (Siret-Rădăuți).
 35. Dragostea Hulubii, în E. N. Voronca : Datinele și credințele, 446-448 (Stănești).
 36. Povesti, în E. N. Voronca : Datinele și credințele, 812-814 (Botoșani-Botoșani).
 37. Povestea soarelui, de T. Popovici, în Sămănătorul, VIII (1909), 255-9, 298-303 (Zorleni-Bîrlad).
 38. Sf. Dumitru, în T. Pamfile : Sărb. de toamnă, 69-70, reprod. din C. R. Codin-D. Mihalache : Sărb. poporului, 86-7.
 39. Soarele și luna, de E. Voronca, în Ghilușul, I (1913), nr. '2., p. 3-5 (Botoșani-Botoșani), reprod. în T. Pamfile : Cerul și podoabele lui, 20-22.
 40. Balturul fermecat, de T. Popovici, în Ion Creangă, I (1908), nr. 4, 102-110, 132-140 (Bogdănești-Bîrlad).
 41. Făt-Frumos-Graur, în D. Furtună : Izvodiri din bătrîni, 30-45 (Mănăstireni-Botoșani).
 42. Povestea porcului năzdrăvan, de T. Pamfile, în Viața Literară, I (1906); nr. 13, p. 6-8 (Țepu-Tecuci), apoi în volumul : Feți frumoși de odinioară, 38-54.
 43. Petre Făt-Frumos, în N. Dumitrașcu : Busuioc, 95— 108 (Calopăr-Craiova).
 44. Floarea soarelui, în Comoara satelor, I (1923), nr. 2, p. 30.
 45. Ioan Șerpe Frunză verde, în I. Bota : Povești bătrînești, 35-45.
 46. Fecior de împărat fermecat, în St. Reteganul: Povești și snoave, 26-31, reprod. în St. Reteganul : Dornnișoara broască, 26-31.
 47. Legenda florii soarelui, în Lumea în Lumea copiilor, V (1926), nr. 211, p. 8-12.
 48. Balaurul fermecat, în Luminița, Brăila, II (1935-6), nr. 7, p. 20-24 (Viziru-Brăila).
 49. Povestea șarpelui, în I. C. Cazan, Lit. pop. Drăguș, 24.
 50. Povestea șarpelui, în I. C. Cazan, 'Lit. pop. Drăguș, 23.
 51. Ruda fermecată și fiul de împărat, în I. Hiltia : Basme Noi, 17-32.
 52. Cu Hat prinț în O. Bîrlea : Antologie , II, p. 51 (Fundu Moldovei-Cîmpulung).
- II. Variante nepublicate:*
53. Împăratul cu trei fete, în A.I.F., mg. 1249a (Cîndesti-Muscel).
 54. Cu purcelu, în A.I.F., i. 14062 (Turț-Oas).
 55. Țeastă uscată, în C. Mogos : Din basmele Bărganului, ms. B. Ac. R.S.R., p. 31-36.
 56. Cu fata de la șezătoare, în A.I.F., i. 14164 (mg. 330) (Racsa-Oaș).
 57. Cu porcul fermecat, în A.I.F., mg. 1332 a (Albesti-Muscel).
 58. Povestea porcului, în A.I.F., mg. 1243a (Albesti-Muscel).
 59. Cu mînăstirea de tămîie, în A.I.F., mg. 1296 (Bughea de Sus-Muscel).
 60. Porc împărat, în A.I.F., i. 13240 (Fundu Moldovei-Cîmpulung).

61. Doi feți logofeți cu părul de aur creț, în A.I.F., ms. 4752, III, p. 93.
62. Cu Varum și Ciolan, în A.I.F., mg. 840 (Fundu Moldovei-Cîmpulung).
63. Povestea cu împ. șerpilor și fata împ. Roșu, în A.I.F., i. 10665 (Putna?).
64. Împăratul Verde, în A.I.F., i. 11130 (Cerbăl-Hunedoara).
65. Șarpele fernecat, în A.I.F., i. 10651 (Ferești-Vaslui).
66. Psyche, în A.I.F., mg. 1893a (Cresuia-Beiuș).
67. Povestea cu ariciul, în A.I.F., mg. 2254b (Rozavlea-Vișeu).
68. Savin împăratul șerpilor, în A.I.F., mg. 2547gg (Godeanu-T. Severin).
69. Cu purcelu, în A.I.F., mg. 2793c-2794a (Bobolești (Pipirig)-Tg. Neamț).
70. Cu fata de împărat, A.I.F., mg. 2815c (Mălini-Fălticeni).
71. Cu doi bătrâni, A.I.F., mg. 2928 II-lia (Vălișoara-Aiud).

Tale elenco di varianti romene di *Povestea Porcului* di Ion Creangă, strettamente legato al sottotipo 425A, aggiornato al 1967, resta il più completo tra quelli disponibili e costituisce il punto di partenza per le analisi e le ricerche successive.

3.2.3 Alcuni commenti sui dati di Bîrlea.

I dati raccolti da Ovidiu Bîrlea testimoniano la ricchezza e la vitalità del folklore romeno, ancora un terreno fertile per la narrativa orale tradizionale in pieno Ventesimo secolo. Nonostante non sia stata presa in considerazione da Uther (2004), la lista di Bîrlea delle varianti folkloriche di *Povestea Porcului* fornisce la panoramica più completa ed aggiornata oggi disponibile relativa al sottotipo 425A in Romania. Emerge che, nel paese, già sul finire degli anni 1970 il numero delle varianti conosciute relative al tipo folklorico 425 superava la settantina. Una simile abbondanza mostra senza ombra di dubbio che si tratta di un tipo estremamente diffuso. Anche se – e Bîrlea lo sapeva – un certo numero di queste varianti, sottoposte ad un esame più preciso, potrebbero non risultare classificabili all'interno del tipo 425A *The Animal as Bridegroom*, si tratta comunque di «una dintre cele mai răspândite povești de la noi» (Bîrlea 1967a, p. 48), una delle storie più comuni in Romania, attestata in tutte le province. Inoltre, sul modello di Schullerus, anche Bîrlea offre delle informazioni riguardo alle sembianze (animali o di creatura soprannaturale) assunte dal protagonista maschile:

Le varianti citate non presentano il medesimo schema epico, appartenendo a diversi sottotipi. Nella maggior parte - 23 varianti - il marito appare nascosto in una pelle di serpente (3, 7, 8, 9, 11, 14, 18, 19, 21, 22, 35, 36, 40, 41, 48, 49, 50, 56, 62, 63, 64, 65 e 68); in un numero minore di varianti, il marito appare in pelle di maiale come in Creangă: 6, 23, 24, 27, 28, 38, 42, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 66, 69, 70 e 71. In altre 4 varianti il marito è un riccio (12, 25, 45, 67), più raramente una zucca (var. 1 e 17), in una variante un bambino con la testa secca (55), un pezzo di carne (20), una testa di cavallo (43), un cucciolo di cane (26), un drago (13), un corvo (29), un pesce (in realtà il sole travestito da pesce; 39), il sole (44), il vento (34). In altre 10 varianti, il marito è invisibile, intravisto di notte al lume di candela come nel romanzo di Apuleio, e la sua identità può essere

diversa: un bel ragazzo (1, 2, 16, 52), il re delle fate (5), il sole (10 e 47), il vento personificato (33), un'ombra indefinita (30), o San Dumitru (15) (Bîrlea 1967a p. 51-52)¹⁰⁰.

Questi dati suscitano diverse considerazioni. Certamente, essi possono essere utilizzati in rapporto allo scopo per cui Bîrlea li ha raccolti (ovvero il confronto con *Povestea Porcului* di Creangă). Ma essi possono servire anche ad altri scopi.

Ai fini della presente analisi sui rapporti tra Amore e Psiche e il tipo folklorico 425, sarebbe importante analizzarli più dettagliatamente per verificare, alla luce dei criteri odierni, se e quanti tra i racconti individuati siano effettivamente classificabili come varianti del tipo 425, e in quali dei suoi sottotipi. Un primo esame della documentazione mostra che la maggioranza dei racconti possono essere catalogati con sicurezza all'interno del sottotipo 425A; altri (un'esigua minoranza) apparentemente no; mentre altri ancora presentano intrecci riconducibili a più di un tipo folklorico oltre al tipo 425A, ovvero sono «amalgamanti». Un accurato lavoro di classificazione alla luce dei criteri odierni non è ancora stato effettuato, ma sarebbe di grande utilità. Finora, *Rîndunica*, il testo numero 10, risulta quello più chiaramente ascrivibile al sottotipo 425B, perché lo sposo soprannaturale, che tra l'altro non ha sembianze animali, è il figlio di una creatura soprannaturale che invia l'eroina a recuperare un oggetto magico che si trova presso una seconda strega.

Oltre alla necessità di una riclassificazione in base ai criteri più recenti, si evidenzia che i dati di Bîrlea dovrebbero comunque essere aggiornati e integrati. Anche se costituiscono un avanzamento molto significativo rispetto a Schullerus, nei decenni trascorsi dal 1967 ad oggi sono state condotte campagne etnografiche e sono state pubblicate molte nuove raccolte di folklore secondo criteri metodologicamente aggiornati. Tali dati andrebbero prodotti e inclusi in un elenco aggiornato. Le nuove raccolte in alcuni casi (non sempre) indicano i tipi folklorici trattati, per cui è più facile riconoscere le varianti in base al tipo. Ad esempio, la raccolta *Basme Fantastice din Moldova* di Ion e Silvia Ciubotaru (Ciubotaru-Ciubotaru 2018) riporta ben tre racconti del tipo 425 l'uno di seguito all'altro, tutti riconoscibili come esempi del sottotipo 425A: *Povestea Cățălului* (pp. 412-415), *Povestea Porcului* (pp. 416-419) e *Povestea Porcului* (pp. 420-422). Per quanto riguarda le varianti non pubblicate, inoltre, l'elenco di Bîrlea è ristretto all'Archivio di Folklore di Bucarest. Chiunque abbia visitato tale archivio sa però che la mole di materiali in esso custoditi è immensa, e che altri

¹⁰⁰ « Variantele citate nu au aceeași schemă epică, aparținând la mai multe subtipuri. În cele mai multe – 23 variante – soțul e ascuns în piele de șarpe (3, 7, 8, 9, 11, 14, 18, 19, 21, 22, 35, 36, 40, 41, 48, 49, 50, 56, 62, 63, 64, 65 și 68); în piele de porc ca la Creangă apare soțul în mai puține variante: 6, 23, 24, 27, 28, 38, 42, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 66, 69, 70 și 71. În alte 4 variante soțul e arici (12, 25, 45, 67), mai rar dovleac (var. 1 și 17), apoi în câte o variantă copil cu țeasta uscată (55), bucată de carne (20), căpățâna de cal (43), cățel (26), balaur (13), corb (29), pește (de fapt soarele camuflat în pește; 39), soarele (44), vântul (34). În alte 10 variante, soțul e invizibil, zărit noaptea la lumânare ca în romanul lui Apuleius, a cărui identitate e diferită: flăcău frumos (1, 2, 16, 52), împăratul zânelor (5), soarele (10 și 47), vântul ce devine om (33), o umbră nedefinită (30), sau Sf. Dumitru (15) (Bîrlea 1967 p. 51-52)».

istituti di folklore esistono in Romania, ciascuno con «armadi pieni di nastri»¹⁰¹ che avrebbero bisogno di cure adeguate. Insomma, la mancanza di un indice tipologico aggiornato delle fiabe romene continua a farsi sentire. Anche se la completa esaustività rimane come aspirazione, essa comunque non è raggiungibile. Conviene dunque lavorare con quello che si ha, che comunque non è poco.

3.2.4 Il corpus analizzato.

Prendendo a riferimento l'elenco di varianti pubblicate di Ovidiu Bîrlea (1967a, pp. 48-51), si dispone di materiale abbondante, che documenta ampiamente la presenza in Romania del tipo 425A dal 1845 (data di pubblicazione della prima attestazione *Trandafirul*, in lingua tedesca, nella raccolta dei fratelli Schott) fino al 1967 (data dello studio di Bîrlea).

Ai fini della presente analisi, le 53 varianti pubblicate elencate da Bîrlea sono state rintracciate ed esaminate tutte¹⁰². L'analisi delle varianti ha confermato quanto già ipotizzato a partire dall'esame del catalogo di Schullerus, ossia che il sottotipo 425A risulta nettamente dominante. Solo alcuni casi sporadici, come il racconto di *Rîndunica*, si prestano ad essere classificati nel sottotipo 425B, più vicino alla storia apuleiana di Amore e Psiche. A partire da tale constatazione, l'obiettivo è diventato soprattutto quello di dare un'idea delle caratteristiche assunte dal sottotipo 425A in Romania, mettendo in luce le sue occorrenze più significative e la loro importanza per la cultura romena¹⁰³.

Una volta raccolti i materiali elencati da Bîrlea, si è posto il problema di come metterli a frutto e renderli disponibili. Data la mole di testi e la loro estensione, non esigua, l'ipotesi di un'edizione completa è apparsa del tutto incompatibile con i tempi imposti dalla consegna della tesi di dottorato. Alcuni documenti, specie i più datati, avrebbero richiesto normalizzazioni ortografiche e cure filologiche adeguate; altri, stavolta i più recenti, già trascritti con metodi filologicamente aggiornati, avrebbero consentito di optare per un'edizione anastatica; altri ancora, scritti in tedesco, o in dialetti non sempre comprensibili ai Romeni stessi come l'aromeno, avrebbero consigliato di fornire delle traduzioni in lingua romena standard. Infine, una traduzione italiana avrebbe garantito una maggiore comunicabilità dei testi anche al di fuori della Romania, o della cerchia degli specialisti di romeno.

¹⁰¹ Cfr. Hedeşan 2015, p. 8: «un dulap îndesat cu benzi». Hedeşan parla di migliaia di chilometri di nastro («mii de kilometri de bandă», *ibid.*) conservati nell'Archivio di Timișoara.

¹⁰² Esprimo qui un ringraziamento alle bibliotecarie della Biblioteca Academiei Române di Bucarest per l'assistenza che ho ricevuto nel reperire i materiali.

¹⁰³ Su tale sbilanciamento della documentazione romena relativa al tipo 425 verso il sottotipo A è necessario continuare ad approfondire le analisi. A titolo comparativo, si può menzionare il fatto che anche in Italia uno c'è uno sbilanciamento significativo tra il tipo 425A, che è più attestato, e il 425B che lo è meno, anche se in proporzioni molto diverse da quelle romene. L'Indice di Aprile 2000, vol. I**, pp. 768-755 conta 109 occorrenze per il tipo 425A, 46 per il 425B e 74 per il 425C; seguono altri sottotipi. Dunque, la grande scarsità di attestazioni del tipo 425B in Romania si fa notare. Sicuramente ciò dipende dal fatto che i dati di Bîrlea sono orientati alla ricerca dei paralleli di *Povestea Porcului* di Creanga, legato al sottotipo 425A, e non al tipo 425 nelle sue manifestazioni.

Non essendo, almeno per ora, praticabile l'ipotesi di un'edizione, rimane l'anelito che lo possa diventare in futuro. La folkloristica romena possiede un'illustre tradizione di opere monografiche (va detto: incentrate più su *balade* che su *basme*) complete di *corpora* critici di varianti: si pensi a quella di Adrian Fochi 1964 su *Miorița*, a quella di Iordan Datcu e Viorica Săvulescu su *Toma Alimoș* (Datcu-Săvulescu 1989) o a quelle su *Mastro Manole* (Taloș 1997) e su *Cununia fraților și nunta soarelui* [*Lo sposalizio dei fratelli e le nozze del sole*] (Taloș 2004) di Ion Taloș. Si tratta di lavori essenziali per il folklore letterario, per le discipline storico-filologiche e per gli studi demo-etno-antropologici, che permettono di comprendere meglio tali oggetti culturali così sfuggenti perché, per natura, immateriali. Ci si chiede dunque se uno studio monografico sulle varianti romene del tipo folklorico 425, così presente e diffuso in Romania, connesso per un lato alla storia apuleiana di Amore e Psiche e per l'altro a *Povestea Porcului* di Ion Creangă, possa un giorno colmare un vuoto all'interno della cultura romena.

Al presente, si è adottata una soluzione pratica, che comporta necessariamente una selezione. Non si intende creare una voce aggiornata dell'indice di Aarne, Thompson e Uther, anche se sarebbe utile farlo. E neppure indagare i paralleli testuali di *Povestea Porcului*, come era scopo di Bîrlea. L'obiettivo di questa sezione, infine, non è neppure quello di elaborare dati in senso statistico. Qui si intendono illustrare i caratteri dell'«ecotipo» romeno corrispondente ad un tipo folklorico di diffusione mondiale, il 425, connesso anche alla storia apuleiana di Amore e Psiche, senza volere impostare confronti testuali diretti con esso. L'intento è di far emergere un'immagine meno astratta di quella del tipo folklorico e più calata nel contesto indigeno, adatta a mettere in luce la rilevanza le caratteristiche locali di tale tradizione per la cultura stessa di appartenenza, possibilmente in un modo che sia leggibile a diversi livelli.

Rispetto a tale obiettivo, per presentare in sintesi il vasto *corpus* analizzato lasciando il più possibile la parola ai documenti, il pensiero è andato all'opera di Șăineanu, la cui utilità pratica sta anche nell'aver presentato le fiabe in forma di riassunto. Dato che i riassunti sono effettivamente una forma efficace ed economica di esporre i dati, si è ritenuto opportuno riportare qui, in traduzione italiana e per esteso, i dodici riassunti di Șăineanu delle varianti da lui associate nel tipo *Amore e Psiche*. Oltre a cedere la parola allo studioso romeno, offrendo *en passant* un saggio diretto delle sue prassi di folklorista e filologo, tale campione ha come *terminus ante quem* il 1895 (data di pubblicazione di *Basmele Române*), dunque comprende alcune delle attestazioni più antiche del tipo 425 in Romania. Ovviamente, «“più antico” non significa né “più autentico” (...) né “originario”», come chiarisce Carlo Ginzburg (2017, p. 243). Dopo la presentazione dei dodici riassunti vengono espresse alcune considerazioni.

Tale soluzione presenta anche degli svantaggi. Come si sa, presentare i testi in traduzione e in forma di riassunto annulla gran parte delle caratteristiche linguistico-stilistiche. Inoltre, limitare la selezione ai testi anteriori al 1895 non offre un'idea dell'«ecotipo» romeno del tipo 425 in tempi più recenti, in cui risulta comunque documentato.

Per ovviare a ciò, si presentano almeno alcuni testi particolarmente notevoli in traduzione integrale. Due, letterariamente rilevanti, esistono già in edizioni italiane pubblicate: si tratta di Petre Ispirescu, *Porcul cel Fermecat*, nella recentissima traduzione di Silvia Storti e Alina Monica Turlea (Ispirescu 2022, pp. 263-275), e Ion Creangă, *Povestea Porcului*, nella traduzione di Anna Colombo, più datata perché risalente al 1955 (Creangă 1983, pp. 46-64). Pur riconoscendo il valore della traduzione di Anna Colombo, essendo ormai datata si è preferito operarne una di nuova, che fosse più attuale. Il terzo è *Cu Hat-Print*, registrata e trascritta da Ovidiu Bîrlea nel 1955 (Bîrlea 1967a, vol. II, pp. 51-68), qui tradotta *ad hoc*. Queste tre varianti complete, rilevanti per ragioni diverse, saranno discusse nei brevi commenti di accompagnamento. Si noterà che le varianti di Ispirescu e Creangă rientrano anche tra i testi riassunti da Șăineanu: si ritiene, tuttavia, che la loro presenza sia irrinunciabile in un'indagine sul tipo 425 in Romania, e che la sovrapposizione con i riassunti di Șăineanu non crei un difetto, rendendo invece possibile a chi legge di verificare da sé che i riassunti del grande filologo risultano fededegni. La traduzione di *Cu Hat-Print*, invece, offre un esempio del protocollo di raccolta, registrazione e trascrizione di racconti orali tradizionali secondo criteri più moderni praticato da Ovidiu Bîrlea, uno degli studiosi che ha portato la grande scuola folkloristica romena a toccare i propri vertici.

Tale selezione, pur ristretta a pochi casi significativi, permette già di farsi un'idea riguardo alla presenza di ATU 425 nella tradizione romena. Il lavoro di lettura, analisi e interpretazione delle occorrenze, è limitato ai casi individuati, che fanno emergere, almeno in maniera illustrativa, le caratteristiche principali del tipo 425 in Romania, decisamente orientato verso il sottotipo 425A *The Animal as Bridegroom*.

3.2.5 I dodici riassunti di Șăineanu.

Si presentano di seguito i riassunti di Lazăr Șăineanu di dodici attestazioni romene del tipo *Amore e Psiche* (Șăineanu 1978, pp. 172-180).

Basmul-tip. *Șarpele moșului*, di Stăncescu

Un vecchio che desiderava adottare un bambino trovò un serpente (dalla testa umana) e lo affidò a sua moglie perché lo crescesse. Avvenne che a quindici anni il serpente prese a parlare e disse ai vecchi che era stato stregato affinché non parlasse fino a quella età, e che nel giro di nove anni, cambiata nove volte la pelle, sarebbe divenuto uomo.

Poi mandò il vecchio a chiedere la mano della figlia del re, il quale a sua volta lo incaricò di costruire un ponte di ferro dal palazzo alla capanna del vecchio, poi uno d'argento e uno d'oro, che costruì servendosi di un bastone e di una spada magici. Il re gli ordinò di erigere un paio di case in cielo, che cambiassero a seconda del sole. Fece anche queste e allora il re gli diede sua figlia in sposa.

La principessa di notte si accorse che il serpente si spogliava della pelle e diventava uomo. Dopo un anno, su consiglio dei suoi genitori, bruciò la pelle. Lui la maledisse: «Vagherai per tutto il mondo col berretto in capo, coi vestiti sul corpo e le scarpe ai piedi tutti di ferro; e intorno al grembo, dove inizia a formarsi il bambino, sarai avvolta con cerchi di ferro e finché non si romperanno i cerchi non potrai partorire, e finché i capelli non ti usciranno dal berretto di ferro, finché i vestiti non saranno ridotti a brandelli e finché le scarpe non saranno consumate, non lo lascerai andare». E morì.

Lei si procurò gli indumenti di ferro e partì. Incontrò Santa Lunedì, che le diede una chiozza d'oro con pulcini pure d'oro e le consigliò, quando avesse trovato il marito che dormiva, di girargli intorno tre volte dicendo: «Ti ho cercato senza sosta e ora ti trovo addormentato» e si sarebbe rotto un cerchio. Fece come aveva imparato e tornò dai genitori. Preso il dono, si rimise in cammino e giunse da Santa Venerdì, che le diede un maialino d'oro, da donare alla fata con cui viveva suo marito, perché la lasciasse entrare a vederlo. Girando intorno tre volte, ruppe il secondo cerchio, poi tornò dai genitori. Prendendo di nuovo il dono, partì per la terza volta, da Santa Sabato, che le diede due colombi d'oro. Lei fece lo stesso e si ruppe il terzo cerchio. Poi tornarono indietro, prendendo alla fata anche i doni delle sante.

a. Prima variante della Muntenia: *Șarpele unchiașului* di N.D. Popescu

Un vecchio adottò un serpentello che, una volta cresciuto, lo inviò a chiedere la mano della principessa, dandole un anello d'oro con una pietra di diamante su cui era inciso un sigillo con l'immagine di un serpente alato (era l'anello del re dei serpenti, che poteva compiere miracoli).

Il re, vedendo l'anello, rispose al vecchio che se suo figlio fosse voluto diventare suo genero, entro il mattino avrebbe dovuto fare un palazzo d'oro lastricato di rubini e circondarlo di un muro di marmo con giardino di fiori e alberi sempre in boccio; il serpente lo fece subito. Allora il re gli ordinò di fare anche una chiesa dentro una singola pietra di diaspro con torri di balascio e pavimento di turchese.

Dopo aver fatto tutto ciò il serpente, nelle sembianze di un bel giovane, si sposò con la principessa. Il serpente stava accanto a sua moglie tutta la settimana, ma il venerdì non appariva fino a sera. La regina chiedendo di svelarle l'arcano scoprì che lui non era un uomo, bensì il re dei serpenti e che trascorrevano un giorno alla settimana in una grotta sotto il palazzo.

Lei gli chiese allora di mostrarsi come serpente, ma tale visione la trasformò subito in un blocco di pietra. La principessa allora ordinò di uccidere quella pelle di serpente e le diede fuoco. «Ah! Cara moglie, mi hai mangiato la vita arrosto! Non ti sei accontentata di avermi com'ero e ora non mi avrai per niente! Ma sappi che tra nove giorni mi seppellirai». E così fu: cadde dal letto e al mattino del nono giorno morì.

b. Seconda variante della Muntenia, *Porcul cel fermecat* di Ispirescu

Un re aveva tre figlie e, dovendo andare in guerra, diede loro il permesso di entrare in tutte le stanze: «solo nella camera lì in fondo non entrate, perché fareste una brutta fine». Ma, non resistendo alla curiosità, entrarono e trovarono un grande libro aperto, in cui lessero: «La figlia maggiore di questo re sposerà un principe d'Oriente... La figlia di mezzo sposerà un principe d'Occidente... La figlia più piccola andrà in sposa a un porco». La minore iniziò allora a deprimersi e il re, quando fu di ritorno, ne intuì la causa, ma non poteva farci nulla. Poco tempo dopo, le due ragazze più grandi si sposarono con due principi.

Un giorno il re incontrò un porco, che veniva a chiedere in moglie la sua figlia più piccola. Ma la prima notte di nozze la principessa sentì che vicino a lei c'era un uomo, non un porco. «Il porco alla sera si spoglia della pelle di porco senza che la ragazza se ne accorga e al mattino se la rimette prima del suo risveglio». Infatti era un porco incantato.

Un giorno una strega, vedendola triste, le disse un rimedio che avrebbe spezzato l'incantesimo: doveva prendere un filo e legarlo stretto al piede sinistro del marito mentre questi dormiva e al mattino sarebbe rimasto uomo. Ma quando fece per stringere il nodo, il filo si spezzò: «Disgraziata, cosa hai fatto? Ancora tre giorni e sarei stato libero da questa sporca maledizione; adesso chissà per quanto tempo ancora dovrò portarmi questa schifosa pelle di animale. E tu potrai rivedermi solo quando avrai consumato tre paia di scarpe di ferro e un bastone d'acciaio per cercarmi, perché io me vado». E ciò detto divenne invisibile.

La povera donna si fece tre paia di scarpe di ferro e un bastone d'acciaio e partì alla ricerca del marito. Dopo molto vagare giunse da Santa Luna. La mamma di Santa Luna, non sapendo darle informazioni, la mandò da Santa Sole con una gallina arrosto e il consiglio di non perderne neanche un ossicino. Dopo lunghissime vicissitudini giunse al palazzo del Sole. La mamma del sole ebbe pietà di lei e le consigliò di domandare al figlio notizie su suo marito: «la nascose in cantina, che non la sentisse il Sole quando tornava a casa, perché tornava arrabbiato ogni sera». Il secondo giorno la principessa venne quasi scoperta, perché il sole aveva sentito odore di esseri umani. Ma la madre lo ammansì con parole buone, dicendogli che gli sembrava soltanto. La principessa prese coraggio, vedendo con quanta bontà veniva accolta, e disse: «Caro fratello, ma come può essere che il Sole sia arrabbiato, lui che è tanto bello e che fa così tanto del bene agli uomini?». La mamma del sole rispose che «al mattino lui sta alla porta del paradiso, dunque è felice e tutta la gente ride. A mezzogiorno è disgustato perché vede tutte le ingiustizie degli uomini e per questo arde di tanta calura; ma di sera è triste e arrabbiato, perché sta alle soglie dell'inferno; e questo è il suo viaggio abituale, con cui poi arriva a casa». Datale anche lei una gallina arrosto, la mandò dal Vento. Dopo molte traversie giunse ad un «precipizio, in una valle su di un monte, così grande che avrebbero potuto precipitarvi sette città: e lì dimorava il Vento». La mamma del Vento la accolse di buon grado e la nascose, perché il Vento non si accorgesse di lei. Il secondo giorno, dandole anche lei una gallina, le disse che suo marito viveva distante, in un bosco fitto e tenebroso. Lei avrebbe trovato una casetta solitaria senza porte né finestre. Lei si fece una scala con gli ossicini delle tre galline e, poiché le mancava un piolo perché ne aveva perso uno, dovette tagliarsi il dito mignolo per completare la scala ed entrare. Quando arrivò suo marito e vide la scala d'ossa con in cima il ditino, credette che fosse un incantesimo e diventò un colombello, per non farsi irretire. Ma, riconosciuta la moglie, riprese immediatamente sembianze umane e tornarono dai genitori.

c. Terza variante della Muntenia, *Făt-Frumos și fata negustorului* di Ispirescu

Un mercante, che era in procinto di partire verso un'isola incantata per commerciare mercanzie meravigliose, chiese alle sue tre figlie che cosa avrebbero desiderato al suo ritorno. La prima chiese ricchi abiti di stoffe pregiate, lucenti come il cielo stellato; la seconda un chilo abbondante di seta di tutti i colori, per farne un tappeto; la terza un coltello tutto verde. Il mercante, dopo aver caricato la nave di mercanzie, fece rotta verso casa ma, ricordatosi del coltello verde, gli sfuggì un lungo sospiro. Allora si aprì la porta della nave e subito un negro gli si presentò e gli chiese perché l'avesse chiamato, spiegando che chiunque sospirasse sul mare lo chiamava, e lo minacciò che lo avrebbe gettato in mare se non gli avesse detto il motivo della sua tristezza. Quando il

negro lo seppe, andò dal suo padrone: era infatti servo di un principe, che regnava sull'isola incantata, il magico Fat-Frumos. Il principe diede al mercante il coltello verde e disse che il suo servo avrebbe bendato gli occhi di sua figlia con un fazzoletto e l'avrebbe condotta lì.

Al ritorno, il mercante cercò di opporsi con l'aiuto delle guardie del podestà, ma il negro scomparve con la fanciulla. La condusse in un palazzo e la mise in una camera tutta ornata di filo d'oro, rimanendo di guardia e soddisfacendo tutte le sue richieste. Dopo aver mangiato e dopo bevuto bevande rinfrescanti, fu presa da un sonno come di morte. Il negro la adagiò sul letto e scomparve. Il mattino seguente, al risveglio, la fanciulla credette di aver sognato che nella notte qualcuno fosse venuto da lei, ma non riusciva a ricordarsi di più. Così oggi, così domani, finché un giorno, desiderando sapere, si mise a piangere e disse al negro che le era venuta nostalgia di casa. Allora il principe ordinò al negro di riportarla dai suoi genitori per tre giorni soltanto. Una volta a casa, raccontò tutto a sua madre che le consigliò di fingere soltanto di bere le bevande con i sonniferi e di stare a vedere cosa sarebbe avvenuto.

Tornata a casa, fece come le aveva detto la madre. Si accorse che qualcuno veniva nel suo letto, la accarezzò e poi si addormentò beato di piacere. Tastando il capo, si accorse di una specie di chiave sulla sommità del capo. La prese e, toccando ancora, trovò una specie di serratura all'ombelico e, quando vi guardò attraverso, vide un borgo grande e bello, dove tutti lavoravano per il bambino che doveva nascere. Poi, volendo chiuderla, non si accorse che un lembo del vestito era rimasto chiuso dentro. Preso un lume per vederlo in faccia, vide un gran bell'uomo, con un bel viso pieno di grazia. Per la paura di svegliarlo iniziò a tremarle la mano e, quando il lume era sul punto di spegnersi, cadde una goccia e subito lui si svegliò. Volendo andarsene, vide che trascinava con sé anche il vestito di lei. Allora fu tutto avvolto dalle fiamme e ordinò al negro di ucciderla e di portargli come prova i suoi occhi su un tagliere. La fanciulla cadde in ginocchio, ma non riuscì ad impietosire l'animo di Fat-Frumos. Il negro ebbe pietà di lei e la risparmiò, prese gli occhi di un cagnolino al posto dei suoi, e la fanciulla promise solennemente di non farsi più vedere.

Dopo aver vagato molto tempo, giunse ad un palazzo dove una delle serve le permise di trovare riparo nella sua casuccia. Di lì a poco arrivò anche il fratello della padrona, con molti altri soldati. Vedendolo triste, la sorella gli ne chiese ragione e lui le raccontò tutta la storia, dispiaciuto di essersi alterato così e scoppiò a piangere, pieno di passione. La figlia del mercante, vedendo Fat-Frumos e credendo che fosse venuto a cercarla, perché aveva scoperto che non l'aveva uccisa, se ne uscì cautamente e si rimise in cammino; dopo un lungo vagare arrivò ad un altro palazzo, dove la padrona la ricevette con fatica, poiché anche lei aspettava il fratello con molti uomini; era proprio Fat-Frumos! La ragazza, quando lo vide, scappò di nuovo e giunse al palazzo dove dimorava la sorella più piccola di Fat-Frumos. Lì venne accolta e proprio allora arrivò il fratello della padrona. Mentre parlavano, raccontandosi tutto, la figlia del mercante diede alla luce un bambino d'oro, la chiave sulla sommità del capo, la serratura sull'ombelico, il sole in petto, la luna sulle spalle e su ciascuna spalla una stella diana. Così i giovani sposi si riconobbero e fecero pace.

d. Quarta variante della *Muntenia*, *Dovleacul cel năzdrăvan* di Ispirescu

Due vecchietti, non avendo figli, se ne andarono per la strada per adottare quel che avrebbero trovato. Il vecchio trovò un seme di zucca che, interrato, germogliò e divenne una bella zucca. L'autunno, dopo esser maturata, la zucca disse al vecchio di portarla a casa a stare con loro. Dopo un po' la zucca disse che era giunta l'ora delle nozze e mandò il vecchietto dal re a chiedere la mano di sua figlia. Il re gliela promise, a patto che fosse in grado di fare tre ponti, uno di rame, uno d'argento e uno d'oro.

Dopo che la zucca ebbe completato i ponti, sposò la principessa. Di notte, lo sposo usciva dalla zucca e diventava un bellissimo giovane. La sposa, su consiglio del vecchio, gettò la zucca nel forno. Allora il marito disse irosamente: «Mi restavano ancora soltanto tre giorni da tribolare in quella zucca mezza marcia e me ne sarei liberato, sarei rimasto uomo; sappi che finché non poserò la mia mano su di te, non darai alla luce il bambino, Non ci vedremo più, a meno che tu non venga fino al Campo Bello, al Monastero dentro un osso». E partì.

La sciagurata si procurò un bastone d'acciaio e un paio di scarpe di ferro e andò a cercarlo. Incontrò Santa Mercoledì, Santa Venerdì e Santa Domenica e ricevette un dono da ciascuna: una conocchia d'oro che filava da sola, una chiocchia con i pulcini d'oro e un tavolo d'oro che apparecchiava da solo. L'allodola di Santa Domenica la condusse fino al luogo che cercava, poi attraversò un campo infuocato.

Poi si sedette presso il pozzo di fronte al palazzo dove dimorava suo marito, che si era sposato con un'altra principessa. Costei, vedendo le preziose mercanzie che la straniera aveva con sé, per ottenerle le permise di parlare e di dormire con suo marito. Con molta fatica, la terza notte lo sposo poté sentire i pianti e i lamenti della sua sposa.

e. Quinta variante della Muntenia, *Fratele Bucățică* de Stăncescu

Un falegname e un muratore si impegnarono per contratto e con giuramento d'onore a far sposare i figli che sarebbero nati: la moglie del falegname diede alla luce una fanciulla, ma la moglie del muratore soltanto un pezzetto di carne, che stava tutto il giorno accanto al fuoco nella manica di un cappotto di pelle. Ma Pezzetto di Carne era un essere fatato, sapeva già parlare e aveva la preveggenza.

Quando fu il tempo delle nozze, il falegname non voleva concedere sua figlia, ma il re lo obbligò: di notte diventava un giovane di bell'aspetto, di giorno era solo Pezzetto. Ed egli chiese alla sua sposa di non dire nulla a nessuno, neppure a sua madre, perché era sotto il potere di un incantesimo e non mancava che un mese perché tornasse completamente uomo; ma se qualcuno l'avesse saputo, lui sarebbe stato perduto. Ma la sposa confidò il segreto a sua madre e Pezzetto fu rovinato: «Ahimé, moglie, tu hai parlato con tua madre. Mi hai perduto! Ah, prendi questa borsa di danari, che per quanti tu ne prenda non finiranno mai, e vai».

Due mendicanti, un cieco e uno zoppo, giunsero ad un palazzo incantato in cui venivano undici colombi i quali, fermatisi, divennero undici bei giovani: erano i fratelli di Bucatica, che arrivò subito dopo e mormorò: «Quanta nostalgia della mia sposa!».

Un bel giorno la sposa, con i soldi che aveva ricevuto, andò al bagno pubblico. Chi si lavava, riceveva i vestiti e doveva raccontare una storia. Arrivarono anche i mendicanti al bagno della Signora Compassionevole. La sposa sentì quel che era successo, andò anche lei in quel palazzo e ritrovò il marito.

f. Prima variante della Transilvania, *Șarpele* di Obert

Un uomo e una donna non avevano figli. La donna rimase incinta di un fiore e diede alla luce un serpente, lo allattò e lo crebbe. Dopo dieci anni, il serpente mandò suo padre a chiedere la mano della figlia del re, che promise di concedergliela se avesse costruito un ponte di rame dalla capanna fino al palazzo. Il serpente soffiò una volta con la lingua e il ponte fu pronto. Allora si celebrarono le nozze.

Di notte il serpente si spogliava della pelle e diventava un bellissimo principe. La moglie bruciò la pelle, ma il serpente le disse: «Ti maledico, non potrai partorire finché non ti toccherò». E subito capì di essere incinta, ma attorno al grembo le si formarono sette cerchi di ferro.

Lui partì ed entrò al servizio di un re come guardiano di vacche. Infrangendo il divieto del re, un giorno portò le vitelle a pascolare nel boschetto di uno stregone. Lo stregone arrivò da lui con furia, ma lui lo gettò a terra e gli rubò tutti i tesori. Poi li mostrò al re e sposò sua figlia.

Erano da poco trascorse le nozze quando arrivò la figlia del re, che aveva cercato suo marito per vent'anni, lo riconobbe e di notte penetrò di soppiatto sotto la sua camera da letto, dove disse piangendo: «Vieni, vieni a toccarmi!». L'uomo, sentendola, scese dalla finestra e la toccò. Allora i cerchi si spaccarono e venne alla luce un bambino già ragazzo. Appena nacque, gettò a terra suo padre e l'uccise.

g. Seconda variante della Transilvania, *Uitatul di Pitiș*

Un re andò in guerra e prese commiato dalle sue tre figlie. Ciascuna gli chiese di portarle un dono: la maggiore desiderava degli orecchini, quella di mezzo un anello, mentre la più piccola chiese che le portasse un bel fiore, «così bello che né in cielo né in terra ve ne fosse l'uguale».

Il re stava quasi per dimenticarsi della promessa quando, tornando verso casa con l'esercito, vide un palazzo con un meraviglioso giardino e volle cogliere un fiore. Allora comparve un drago e non lo lasciò andare finché non promise di dargli «ciò che aveva dimenticato», ovvero la figlia più piccola. Costei allora dovette sposarsi con il drago e andò a vivere con lui. Il fiore era sempre in boccio e un giorno, mondando la sua sommità di alcune impurità, si trasformò in un giovane bello e prode (e intanto ogni volta il fiore nel vaso moriva) ma poi si trasformava di nuovo un drago.

La fanciulla raccontò alla madre che il drago di notte si toglieva nove pelli e diventava bello e prode. Lei allora le consigliò di gettare le pelli nel fuoco. Il drago, al risveglio, gridò: «Ecco, adesso sono fritto, mi mancavano tre giorni per tornare uomo! Me ne vado e ti maledico: che un cerchio di ferro ti stringa il grembo, così, finché non lo toccherò io e il cerchio non si romperà, il bimbo non verrà alla luce».

La principessa partì con scarpe di ferro e un bastone d'acciaio, poi incontrò Santa Lunedì, Santa Mercoledì e Santa Domenica che le diedero tre doni. Le dissero anche che suo marito stava bene ed era sempre un re, ma aveva preso un'altra moglie. Poi le dissero: «vai avanti e troverai un fiume, non attraversare il ponte ma tira fuori ogni giorno uno dei doni. La regina ti vedrà e vorrà comprarli, ma tu invece dei soldi chiedi di poter dormire con il re».

Giunta laggiù, iniziò a tirare fuori ciò che aveva ricevuto: il primo giorno tirò fuori fuso e arcolaiò d'oro, che tessevano da soli. La regina desiderò di averli e acconsentì alla sua richiesta, ma il marito dormiva e non sentì le sue preghiere. Il secondo giro tirò fuori due mele d'oro, ma di nuovo il re non la sentì. Il terzo giorno tirò fuori una chiocchia con dodici pulcini d'oro. Stavolta il re sentì le sue preghiere, la toccò, il cerchio si spezzò e il bimbo venne alla luce.

h. Terza variante della Transilvania, *Feciorul moșului de Oreste*

Un vecchio crebbe un serpente come se fosse il proprio figlio e questo un giorno lo mandò a chiedere la mano della figlia del re. Dopo le nozze, di notte era uomo e di giorno serpente. Essendogli stata bruciata la pelle, il marito scomparve e maledisse la moglie affinché non partorisce finché non lo avesse ritrovato. Partita alla sua ricerca, la sposa ricevette da Santa Mercoledì una camicia tessuta di tela di ragno, da Santa Venerdì dei sottili fusi d'oro, da Santa Domenica una conocchia di fili di tela di ragno. Giunse con questi doni dalla Madre del Bosco, che aveva stregato suo marito in forma di serpente e che lo alloggiava ancora nella propria dimora. La camicia di tela di ragno, incantata da Santa Mercoledì, la protesse quando la strega volle succhiarle il sangue e, grazie ai doni che aveva ricevuto, ottenne il permesso di coricarsi con il servo, che la riconobbe e con cui poté far pace.

i. Variante della Moldavia, *Povestea Porcului, di Creangă*

Un vecchio, desiderando avere almeno un figlio, partì con l'intento di prendere quel che gli sarebbe capitato e si imbatté in un maiale; e lo adottò. Dopo un certo tempo il vecchio raccontò a sua moglie che il re del luogo aveva promesso di dare in sposa la propria figlia a chi sarebbe stato in grado di costruire, dalla propria dimora fino al palazzo, un ponte tutto d'oro e tempestato di pietre preziose. Il maiale ascoltò e disse al vecchio meravigliato che si incaricava lui di farlo. Dunque, il vecchio andò a chiedere la mano della principessa e l'ottenne. «Il porcello se ne stava tutto il giorno a grufolare intorno a casa come al solito; ma alla sera, all'ora di coricarsi, si levava la pelle di porco e diventava un bellissimo principe».

La mamma della sposa suggerì di bruciare la pelle. «Ah, donna sconsiderata, gridò, che hai fatto? Se te l'ha detto qualcuno, non ti ha giovato; se è stata un'idea tua, hai mal pensato!» E subito lei si ritrovò un cerchio di ferro stretto al grembo e la maledisse affinché non desse alla luce il

bambino fino a quando lui non l'avesse toccata. Poi, dicendole di cercare il Monastero d'Incenso, divenne invisibile.

La principessa partì e incontrò Santa Mercoledì, che le diede una conocchia d'oro che filava da sola; poi le sorelle di costei, ovvero Santa Venerdì, che le diede un aspo d'oro che dipanava la lana da solo, e Santa Domenica, da cui ricevette una chiozza con pulcini d'oro. Come le sue sorelle, anche Santa Domenica chiese a tutte le creature se sapessero dove fosse il Monastero d'Incenso. L'unica a saperlo era l'allodola, che vi condusse la principessa.

Lei mise in mostra i suoi oggetti prodigiosi e «la custode del palazzo di Fat-Frumos, una terribile strega che faceva cagliare anche l'acqua», attratta alla loro vista, le permise di passare la notte nella camera del principe. Per due notti di seguito la strega gli diede del latte e lo fece dormire; ma la terza notte, messo sull'avviso da un servo a lui fedele, rimase sveglio; abbracciando la moglie infranse il cerchio e il bambino venne alla luce. E punì la strega, legandola alla coda di una cavalla selvaggia.

j. Variante della Bucovina, *Petrea Făt-Frumos și zînele*, di Sbiera

Una donna, che aveva un mucchietto di noci, mise suo figlio a guardia che nessuno le rubasse. Verso sera vide una cornacchia che ghermì una noce e volò via. Inseguendola nel bosco, vide un falò presso cui stava un gigante. «I giganti sono come gli uomini, ma più alti e più grossi degli alberi, e di dietro hanno una coda. Quel gigante sradicava alberi dalle radici e li gettava nel fuoco, con rami, radici e tutto. Si attorcigliava intorno al fuoco, posava il muso sulla coda e dormiva così.»

Il ragazzo si ficcò nei calzoni del gigante addormentato e, quando si svegliò, lo prese con sé per crescerlo. Poiché lì si annoiava, andò da certi vecchietti ciechi, per i quali pascolava le pecore. Costoro gli consigliarono di non andare mai nel regno delle fate, che l'avrebbero punito. Ma il giovane andò direttamente lì, intontì una fata con danze e bevande e poi, con un inganno, le incastrò le mani nella crepa di un tronco e la costrinse a dire dov'erano gli occhi dei due vecchietti e come poteva rimmetterglieli a posto. Fece come la fata gli aveva detto e i vecchietti recuperarono la vista.

Il giorno seguente i vecchietti diedero a Petrea le chiavi per entrare in tutte le camere, soltanto nell'ultima non doveva andare. Ma lui l'aprì lo stesso e vide un cavallo d'oro tutto avvolto in una pelle d'orso: «il cavallo mangiava brace e cagava zecchini». Quando i vecchietti tornarono, li fece entrare in fretta, si misero all'opera e prepararono un gran pranzo. Durante il banchetto il giovane venne a sapere dai vecchietti che il Re Rosso aveva una figlia di incomparabile bellezza che teneva in una torre. Tutto attorno alla torre c'era un gran pantano e il re aveva dato notizia in tutto il paese che «chi avesse saltato il pantano, fosse arrivato dalla principessa, l'avesse baciata e le avesse preso la corona, avrebbe ottenuto la mano della principessa e la metà del regno».

Tutti i pretendenti cadevano nel fango e suscitavano il riso dei cortigiani. Il giovane prese il cavallo dalla camera proibita e, saltando fino alla torre, baciò la principessa, le prese la corona e divenne invisibile. Il re ordinò ai suoi uomini di trovare chi avesse preso la corona e, trovato Petrea, di portarlo da re perché si sposasse con sua figlia. Prima di partire, i vecchietti gli raccomandarono di non smontare da cavallo né di giorno né di notte, neppure al matrimonio, ovunque si trovasse. Poiché nonostante le ingiunzioni non voleva scendere da cavallo, il re ordinò che i due giovani andassero a vivere nel pollaio.

La ragazza, con modi convincenti, riuscì a indurlo a togliere al cavallo la pelle d'orso e di serpente e «subito il pollaio si illuminò, come se fossero state accese mille fiacole».

La principessa, su consiglio di alcune vecchie, gettò la pelle d'orso e di serpente nel fuoco. «Allora il giovane sussultò e disse adirato: "Ahi, maledetta, cosa hai fatto? Chi ti ha consigliata ti ha mal consigliata, e se l'hai fatto di testa tua, hai avuto una brutta idea. Sappi che ora ti abbandonerò e me ne andrò in giro per il mondo, seguendo il mio naso"». Ma prima di separarsi da lei, le cinse il grembo con un cerchio di ferro e disse: «Quando toccherò questo cerchio con le mie mani, esso si infrangerà e tu darai alla luce il bambino». E lei gli rispose: «Allora, quando te la laverò io, ti si sbiancherà la camicia da sposo».

La moglie si fece delle scarpe e un bastone tutti di ferro e partì per il mondo alla ricerca del marito. Dopo aver incontrato Santa Lunedì, che le diede una conocchia che filava da sola, Santa

Mercoledì che le diede un arcolaio che dipanava da solo e Santa Venerdì che le diede un telaio che tesseva da solo, giunse alla corte dove regnava suo marito, che aveva preso un'altra moglie. Lì vide le domestiche che lavavano una camicia che però non si sbiancava; la riconobbe appena la prese in mano e tornò subito candida.

La principessa donò alla regina gli oggetti prodigiosi in cambio del permesso di trascorrere tre notti nella stanza da letto del re. Ma nelle prime due notti la regina lo addormentò con un cuscino magico (se qualcuno si addormentava su di esso, non si poteva riscuoterlo dal sonno), dunque il re non poté accorgersi delle preghiere della regina. Ma la terza notte, informato dell'accaduto da un ragazzo della corte che dormiva con lui, ordinò di togliere il cuscino da sotto il suo capo e, sentendo i lamenti della misera, colpì con la mano il cerchio che subito s'infranse, lasciando venire alla luce un bel bambino. Poi Petre visse in pace con entrambe le mogli.

k. Variante del Banato, *Trandafir* di Schott

Un uomo aveva un figlio, che di giorno era una zucca, ma di notte un ragazzo molto bello (dove il nome di Trandafir). Un giorno mandò il padre a chiedere in sposa la figlia del re e l'ottenne. La madre della principessa, venuta a sapere del mistero di Trandafir, consigliò alla figlia di ucciderlo gettando in un forno rovente. Allora la figlia sentì un grido: «Donna di poca fede, ti maledico! Non partorirai finché non ti abbraccerò!» e, detto questo, morì. L'anima di Trandafir lasciò la zucca e fu condotta dagli spiriti benigni in un luogo lontano, dove diventò re.

La povera sposa, rimasta incinta, sentiva dolori così gravi che dovette cingersi il grembo con un cerchio di ferro. Incontrò Santa Mercoledì, che le diede una conocchia d'oro, Santa Venerdì che le diede un arcolaio d'oro e Santa Domenica, che le diede una chiocchia con cinque pulcini d'oro. Santa Domenica le consigliò anche come comportarsi: giunta al paese in cui regnava suo marito e dove aveva preso una nuova moglie, doveva mettere in mostra quegli oggetti prodigiosi, ma non doveva cederli se non in cambio del permesso di poter dormire tre notti di seguito nella stanza di suo marito.

Nelle prime due notti, la regina diede al re una bevanda sonnifera, per cui rimase sordo alle preghiere della sua prima sposa. Ma la terza notte, rimanendo sveglio, riconobbe sua moglie e, abbracciandola, infranse il cerchio che le cingeva il grembo. Il fratello di croce del re, che dormiva nella sua stessa camera, fu incaricato dal re di tagliare la testa alla regina «che aveva preferito l'oro all'amore per suo marito».

A partire da questo campione di dodici riassunti elaborati da Şăineanu si nota che nessuno di essi corrisponde al sottotipo 425B, quello più vicino alla storia apuleiana di Amore e Psiche. Infatti, in nessuno dei casi riportati l'amante soprannaturale è figlio di una strega; non avviene mai che la madre del marito soprannaturale (la strega) imponga delle prove alla protagonista; la protagonista non è mai inviata dalla suocera alla ricerca di un oggetto magico che si trova presso una seconda strega. Ciò evidenzia che, anche se non è impossibile incontrare in Romania racconti del tipo 425B, come *Rîndunica*, per ragioni difficili da individuare e spiegare, nelle testimonianze che possediamo essi si trovano in netta minoranza. Le prime analisi condotte sull'intero *corpus* di 53 testi pubblicati indicati da Ovidiu Bîrlea confermano questa tendenza. Pare dunque di poter constatare una certa distanza tra l'ecotipo romeno, più orientato verso il sottotipo 425A, e il tipo folklorico più vicino alla storia apuleiana di Amore e Psiche, ossia il sottotipo 425B.

La maggior parte dei riassunti riportati sopra corrisponde al tipo 425A. I motivi introduttivi possono essere diversi: tra i più frequenti, quello della coppia senza figli che “adotta” un animale, il quale poi

chiede in sposa principessa ed è in grado di superare i compiti impossibili imposti dal re, come costruire un ponte o un palazzo d'oro in una notte. Oppure, la storia inizia con una principessa che chiede al padre un oggetto speciale, che gli viene fornito da un essere soprannaturale in cambio della promessa di avere in sposa la figlia stessa; oppure altro. Segue il matrimonio e il motivo della pelle animale che viene bruciata dalla sposa, provocando la scomparsa del marito. Durante la ricerca, è comune che la sposa incontri delle sante (Lunedì, Mercoledì, Venerdì, Domenica)¹⁰⁴ dalle quali riceve degli oggetti d'oro con cui comprare delle notti da trascorrere con il marito, che si trova in potere di un'altra donna, una sposa soprannaturale. Segue il riconoscimento e il ricongiungimento finale, spesso coronato dalla nascita di uno o più figli.

Tra le varianti elencate, tutte hanno una propria singolarità, ma alcune meritano una menzione particolare. *Trandafirul* [La rosa], è la più antica attestazione del tipo in Romania¹⁰⁵. Proveniente dal Banato, inclusa nella collezione *Walachische Märchen* di Arthur e Albert Schott del 1845, fu pubblicata originariamente in lingua tedesca. Il fatto che il marito soprannaturale prenda forma di zucca non è un caso unico, ma abbastanza minoritario.

Le altre due varianti che spiccano per la loro particolare importanza all'interno della cultura romena sono *Porcul cel Fermecat (Il maiale stregato)* di Petre Ispirescu e soprattutto *Povestea Porcului (Il racconto del maiale)* di Ion Creangă, pubblicate entrambe nel 1876 a poche settimane di distanza, la prima nella rivista «Columna lui Traian» (Bărbulescu 1969, p. LVI)¹⁰⁶, la seconda in «Convorbiri Literare». Esse vengono presentate di seguito.

¹⁰⁴ Il motivo dell'incontro con le sante che portano i nomi dei giorni della settimana attira l'attenzione, ma ricorre con frequenza e si trova in altre fiabe romene, non appartenenti al tipo 425. Il problema è affrontato da Caraman 2009; vedi *infra*.

¹⁰⁵ Per la versione romena, Schott-Schott 2003, pp. 240-245. Il testo tedesco è disponibile online: <http://www.zeno.org/M%C3%A4rchen/M/Rum%C3%A4nien/Arthur+und+Albert+Schott%3A+Rum%C3%A4nische+Volkserz%C3%A4hlungen+aus+dem+Banat/1.+M%C3%A4rchen/24.+Trandafirul> (consultato il 22.01.2022).

¹⁰⁶ Per *Porcul cel Fermecat* vedi Ispirescu 2012, pp. 49-59; traduzione italiana, Ispirescu 2022, pp. 263-275. Per *Povestea Porcului*, il riferimento è all'edizione curata da Iorgu Jordan e Elisabeta Brâncuș: Creangă 1970, vol. I, pp. 40-55; traduzione italiana Creangă 1982, pp. 46-64.

3.2.6 Petre Ispirescu, *Porcul cel fermecat*.

Petre Ispirescu (1830-1887)¹⁰⁷ si ricorda soprattutto come l'autore di *Legende sau Basmele Românilor*, la cui edizione definitiva risale al 1882. Le fiabe di Ispirescu sono ancora oggi notissime tra i Romeni, che le ricollegano immancabilmente ai propri ricordi d'infanzia. All'interno della raccolta compaiono personaggi iconici e memorabili come Ileana Simziana, o Greucianu, o capolavori come *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Giovinezza senza vecchiaia e vita senza morte), di cui Renzi ha messo in luce un parallelo veronese (Renzi 2006).

Come è stato ricordato, la raccolta di Ispirescu possiede per la cultura romena un'importanza comparabile a quella della raccolta dei fratelli Grimm in seno alla cultura germanica. Con i Grimm, essa condivide anche certi tratti più di maniera, se così si può dire. È importante ricordare che le prime raccolte di *basme* in lingua romena appartengono all'ambiente urbano bucarestino. Dopo la precoce stagione di raccolta e pubblicazione di fiabe romene guidata da intellettuali di lingua tedesca, svoltasi soprattutto in Banato e Transilvania, anche Ion C. Fundescu, autore della prima raccolta di *basme* pubblicata in lingua romena (*Literatură populară. Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, 1867, 1875²), nato a Pitești, gravitava attorno a Bucarest. E a Bucarest, appunto, fu attivo Ispirescu, che vi possedeva una tipografia, dove talvolta si incontrò anche con Lazăr Șăineanu.

In breve, le fiabe di Ispirescu, sono popolari nello stesso modo in cui possono esserlo quelle dei Grimm: ovvero, pur connesse con le tradizioni orali (che in Romania erano sicuramente ancora molto più vive e vitali che in Germania), esse non provengono da una realtà etnografica di villaggio romeno e sono presentate secondo convenzioni narrative e stilistiche precise, che risentono dell'esempio dei Grimm e riflettono determinate aspettative. In Romania, la raccolta *Legende sau Basmele Românilor* ha un valore fondativo per il genere del *basm*, ma saremmo fuori strada se pensassimo di trovarvi dei testi prossimi alla realtà etnografica. Lo si nota dall'esempio che segue, *Porcul cel Fermecat (Il maiale stregato)*, presentato nella recente traduzione di Silvia Storti e Alina Monica Turlea¹⁰⁸. Per la versione in lingua romena vedi *infra*, nell'Appendice finale, testo 1 (Ispirescu 1969, I, pp. 46-56).

C'era una volta e mai più dopo... C'era una volta un re che aveva tre figlie. Un giorno dovette andare in battaglia, così chiamò le figlie e disse loro: «Mie care, sono costretto a partire in guerra, il nemico si sta avvicinando con un grande esercito. È un dolore enorme per me lasciarvi. Durante la mia assenza fate le brave, comportatevi bene e occupatevi della casa. Potete passeggiare in giardino e andare in tutte le stanze del palazzo, tranne che in quella sull'ala destra posteriore. Lì non dovere entrare, perché potrebbe accadervi qualcosa di male». «State tranquillo, padre» risposero le fanciulle. «Non vi abbiamo mai disobbedito. Andate in pace e possa il Cielo concedervi una gloriosa vittoria». Quando fu tutto pronto per la partenza, il re consegnò le chiavi

¹⁰⁷ Per un inquadramento bio-bibliografico su Petre Ispirescu, si rimanda a Cireș 2005, pp. 682-683.

¹⁰⁸ La traduzione completa in lingua italiana delle *Fiabe romene* di Ispirescu è assolutamente meritoria, anche pensando alla presenza di una numerosissima comunità romena presente oggi nella Penisola, che conta oltre 1.300.000 persone. Nell'edizione apparsa per Besa Muci nel 2022 sorprende però che nessuna nota introduttiva accompagni i testi, perché una breve presentazione di Ispirescu e delle sue fiabe avrebbe potuto svolgere un servizio utile.

delle stanze, ripeté ancora una volta le sue raccomandazioni e salutò le figlie, che gli baciaron le mani con le lacrime agli occhi e gli augurano il successo. A ricevere le chiavi fu la maggiore. Rimaste sole, per la tristezza e la noia le ragazze non seppero cosa fare. Così, per passare il tempo, decisero di lavorare per una parte del giorno, di leggere per un'altra parte e di passeggiare in giardino per un'altra ancora. Finché lo fecero, andò tutto bene. Ma il maligno invidiava la pace delle fanciulle e ci mise lo zampino. «Sorelle» disse la maggiore, «per tutto il giorno cuciamo, filiamo e leggiamo. Siamo sole da parecchio tempo e non c'è angolo del giardino che non abbiamo esplorato. Siamo entrate in tutte le stanze del palazzo e ne abbiamo ammirato i ricchi e magnifici arredi. Perché non dovremmo entrare nella stanza in cui nostro padre ci ha proibito di entrare?» «Sorella» rispose la più giovane, «non posso credere che tu voglia tentare di farci violare l'ordine di nostro padre. Quando ci ha detto di non entrare nella stanza, sapeva cosa diceva e deve aver avuto una buona ragione.» «Sicuramente non cadrà il mondo se vi entriamo!» disse la sorella di mezzo. «Non vi saranno *zmei* o altre bestie a divorarci. E poi nostro padre come potrebbe scoprire che gli abbiamo disobbedito?» Mentre parlavano così, facendosi coraggio a vicenda, arrivarono davanti alla stanza proibita. La sorella maggiore infilò la chiave nella serratura, girò e, clic!, la porta fu subito aperta. Allora le ragazze entrarono. E cosa videro? La stanza non aveva alcun arredo, ma in mezzo vi era un grande tavolo, ricoperto da una magnifica tovaglia e con sopra un grosso libro aperto. Le fanciulle erano curiose di sapere cosa ci fosse scritto nel libro. La maggiore si fece avanti e lesse: «La figlia maggiore del re sposerà un principe d'Oriente». Poi venne la seconda, che girò pagina e lesse: «La secondogenita del re sposerà un principe d'Occidente». Le ragazze ne furono felici, risero e scherzarono, mentre la più giovane non voleva avvicinarsi. Le sorelle, però, non le diedero tregua e, volente o nolente, la condussero al tavolo. Così, impaurita e tremante, anche lei girò pagina e lesse: «La figlia minore del re sposerà un maiale». Se un fulmine dal cielo le si fosse scagliato addosso le avrebbe fatto meno male di quelle parole. Stava per morire dal dispiacere e, se le sorelle non l'avessero sorretta, si sarebbe rotta la testa crollando a terra. Quando si fu ripresa dallo svenimento, le sorelle cercarono di confortarla, dicendo: «Come puoi credere a una cosa insensata? Quando mai è accaduto che la figlia di un re abbia sposato un maiale?» «Che immatura!» disse l'altra sorella. «Nostro padre non ha forse abbastanza soldati per proteggerti, se quella disgustosa creatura venisse a farti la corte?». La figlia minore del re si sarebbe lasciata convincere volentieri dalle parole delle sorelle, ma aveva il cuore pesante e il pensiero fisso sul libro che preannunciava per loro grandi felicità e per lei, invece, un tremendo e inaudito destino. Inoltre, ciò che più le pesava era di aver disobbedito al padre. Cominciò a deperire. E in pochi giorni cambiò tanto che la si riconosceva a stento: se prima era rosea e gaia, adesso era smunta e infelice. Smise di giocare in giardino con le sorelle, di raccogliere i fiori per adornarsi i capelli e di cantare con le altre mentre filavano o cucivano. Nel frattempo il re ottenne una vittoria inaspettata, sconfiggendo e cacciando il nemico. Si affrettò a tornare a casa dalle figlie, alle quali erano costantemente rivolti i suoi pensieri. Il popolo gli andò incontro con cembali, pifferi e tamburi, e ci fu grande gioia per il suo ritorno vittorioso. Il primo gesto del re, rientrato nel suo regno, fu rendere grazie a Dio per la vittoria che aveva ottenuto sui nemici. Poi le tre figlie gli andarono incontro. La sua felicità fu grande nel vedere che stavano tutte bene, infatti anche la più giovane fece del proprio meglio per non apparire triste. Nonostante ciò, ben presto il re si accorse che la sua terza figlia dimagriva e si rattristava sempre più. E all'improvviso fu come se un ferro rovente gli avesse trafitto il cuore, perché gli venne in mente che forse avevano disobbedito al suo ordine. Per esserne certo, chiamò presso di sé le figlie, le interrogò e ordinò che gli dicessero la verità. Le fanciulle confessarono tutto, ma stettero ben attente a non rivelargli chi avesse indotto in tentazione le altre due. Il re se ne rattristò così tanto che fu quasi sopraffatto dal dolore. Tuttavia si fece animo e cercò di confortare le figlie, che sembravano spaventate a morte. Era andata com'era andata, e mille parole non avrebbero cambiato nulla. Ebbene, quegli avvenimenti erano stati quasi dimenticati quando, un bel giorno, arrivò a corte un principe d'Oriente e chiese al re la mano della figlia maggiore. Il re acconsentì volentieri, così fu organizzato un fastoso matrimonio e per tre giorni vi furono grandi festeggiamenti in tutto il Paese. Dopo un po' di tempo accadde lo stesso alla secondogenita, che fu corteggiata e conquistata da un principe d'Occidente. Quando la figlia minore vide che tutto era avvenuto esattamente com'era scritto nel libro, divenne ancora più triste. Rifutava di mangiare, non voleva agghindarsi né uscire a passeggiare, e dichiarava che avrebbe preferito morire piuttosto che diventare lo zimbello della gente. Il tempo passò, finché un giorno il re s'imbatté in un enorme maiale che era

entrato a palazzo e che gli disse: «Salve, Maestà! Possa la vostra vita essere prospera e luminosa come l'alba di un giorno sereno». «Benvenuto, amico» rispose il re. «Qual buon vento ti ha condotto qui?» «Sono venuto per chiedere la mano di vostra figlia» replicò il maiale. Il re fu stupito di sentire un maiale parlare con un linguaggio così raffinato e subito gli venne in mente che ci fosse qualcosa di strano. Lo avrebbe volentieri dissuaso, poiché non voleva dargli in moglie la figlia. Tuttavia, quando sentì che la corte e le strade erano gremite di maiali venuti con il pretendente, capì che non c'era scampo e che doveva acconsentire. Il maiale non si accontentò del consenso, ma insistette affinché le nozze si celebrassero entro una settimana. Non se ne andò finché il re non ebbe fatto il giuramento. Allora il sovrano mandò a chiamare la figlia minore e le consigliò di accettare il suo destino, perché quella era la volontà di Dio. E aggiunse: «Figlia mia, le parole e il comportamento di questo maiale non sono affatto quelli di una bestia. Non credo sia sempre stato un maiale: puoi star certa che è sotto l'influsso di un incantesimo o di una stregoneria. Fa' ciò che ti chiede, perché presto il Cielo ti ricompenserà». «Se desiderate che lo faccia, caro padre, vi ascolto e confido in Dio. Sia fatta la sua volontà! Questa è la mia sorte e non c'è via d'uscita» si rassegnò la ragazza. Nel frattempo arrivò il giorno delle nozze. Il matrimonio fu celebrato quasi di nascosto. Poi il maiale e la sua sposa partirono con una carrozza regale verso il palazzo di lui. Lungo la strada oltrepassarono un grande stagno e il maiale ordinò che la carrozza si fermasse; poi uscì e si rotolò nel pantano, finché fu completamente coperto di fango. Quindi risalì sulla carrozza e chiese alla moglie di baciarlo. Cosa poteva fare la povera ragazza? Volendo ascoltare i consigli del padre, estrasse un fazzoletto, pulì delicatamente il muso del maiale e lo baciò. Quando raggiunsero la dimora del maiale, che sorgeva in un grande bosco, s'era fatto buio. Rimasero seduti per un po' e si riposarono dal viaggio; poi cenarono insieme e si coricarono. Durante la notte, la principessa si accorse che accanto a lei vi era un uomo e non un animale. Ne fu sorpresa e, rammentando le parole del padre, confidò nell'aiuto di Dio. Il maiale la sera si spogliava della pelle d'animale, senza che se ne accorgesse la moglie, e la mattina, prima che lei si svegliasse, la indossava di nuovo. Ciò accadde per diverse notti e la principessa non si capacitava di come il marito di notte fosse uomo e di giorno maiale. Probabilmente era vittima di un incantesimo. Con il passare del tempo si affezionò a lui, soprattutto quando scoprì di essere incinta. Però era turbata dal non sapere a che creatura avrebbe dato la luce di lì a qualche mese. Finché un giorno vide passare una vecchia strega. Si emozionò, perché era da molto tempo che non vedeva un essere umano, così chiamò la vecchia per parlare con lei. La strega le disse che sapeva leggere il futuro ed era esperta di tutte le arti magiche. «Ti sarò grata per la vita, vecchina» disse la principessa, «se mi dirai qual è il problema di mio marito, che di giorno è un maiale e di notte un essere umano.» «Mia cara, stavo giusto per dirtelo, non a caso sono un'indovina. Ti darò un rimedio per spezzare l'incantesimo.» «Se me lo darai» disse la principessa, «io ti darò qualunque cosa mi chiederai, perché non posso sopportare di vederlo in questo stato.» La strega rispose: «Ebbene, figliola, prendi questo filo, senza fargli capire nulla, altrimenti esso perderà il suo potere di guarigione. Di notte, quando tuo marito dorme, devi alzarti senza far rumore e legargli il più saldamente possibile il filo intorno al piede sinistro; vedrai, mia cara, che la mattina resterà uomo. Non voglio nessuna ricompensa. Sarò ripagata a sufficienza sapendoti libera da questo flagello. Mi si spezza il cuore al pensiero di tutte le tue sofferenze e mi rammarico di non averlo saputo prima, sarei venuta subito in tuo soccorso». Quando la vecchia strega cattiva se ne fu andata, la principessa nascose il filo con cura. La notte si alzò silenziosamente, affinché non l'udissero neppure le creature magiche, e con il batticuore legò il filo intorno al piede del marito. Appena fece il nodo, il filo si ruppe perché era logoro. Allora il marito si svegliò di soprassalto e le disse: «Infelice donna, cos'hai fatto? Fra soli tre giorni sarei stato liberato da questo maledetto incantesimo, invece adesso chissà per quanto ancora dovrò avere queste disgustose sembianze da bestia! Devo partire, ci rincontreremo solo quando avrai consumato tre paia di scarpe di ferro e smussato un bastone d'acciaio per cercarmi». E così dicendo, sparì. Rimasta sola, la povera principessa cominciò a piangere e a lamentarsi tanto da far pena. Maledisse con parole di fuoco quella dannata indovina, ma invano. Quando vide che piagnucolare non serviva a nulla, si alzò, decisa ad andare ovunque l'avessero condotta la misericordia di Dio e la volontà del marito. Giunta in una cittadella, ordinò tre paia di scarpe di ferro e un bastone d'acciaio, poi si preparò per il viaggio e partì in cerca del marito. Viaggiò senza sosta per nove mari e per nove terre, attraversò grandi foreste con rami larghi come botti, incespì e urtò contro alberi sradicati, ma ogni volta che cadeva si rialzava. I rami le colpirono il viso e i cespugli le lacerarono le mani,

però lei procedeva e non si voltava mai indietro. Alla fine, affaticata per il lungo viaggio e la gravidanza, abbattuta dal dolore, ma con il cuore ancora pieno di speranza, giunse presso una casetta. Lì viveva la dea Luna. Bussò alla porta e pregò che la lasciassero entrare, affinché si riposasse un po'. Sentiva che si avvicinava l'ora del travaglio. La madre della Luna ebbe pietà di lei e delle sue sofferenze, la accolse e se ne prese cura. Poi le chiese: «Com'è possibile che, da terre lontane, una creatura sia giunta fin qui?». Allora la povera giovane le narrò tutto ciò che le era accaduto, e aggiunse: «Sarò sempre grata al Cielo per avermi condotta qui, e grata a voi, che non mi avete lasciata morire nel momento del parto. Ora vi prego di dirmi se per caso vostra figlia, la Luna, sa dove sia mio marito». «Non può saperlo, mia cara» replicò la madre della dea Luna. «viaggia verso Est, fino a raggiungere la dimora del dio Sole, forse lui sa qualcosa.» Poi le diede da mangiare un pollo arrosto e la avvertì di non perdere nessuno degli ossi, perché le sarebbero potuti essere di grande aiuto. Dopo aver ringraziato ancora una volta la madre della Luna per l'ospitalità e il generoso aiuto, e dopo aver gettato un paio di scarpe che si erano rotte e indossato un altro paio, la giovane mise gli ossi di pollo in un fagotto, prese il suo bambino appena nato in braccio e il bastone in mano, e si rimise in viaggio. Attraversò senza sosta deserti sabbiosi, in cui il sentiero era così impervio che per ogni due passi avanti doveva far-ne uno indietro; ma continuò, seppur a fatica, finché ebbe superato quelle aride pianure. Poi attraversò alte montagne, saltando di dirupo in dirupo e di picco in picco. Quando raggiungeva una sporgenza le pareva di toccare il cielo con un dito; si riposava un po', poi riprendeva il cammino e pro-seguiva. Dovette attraversare pantani e scalare picchi montuosi coperti di selci, così che aveva i piedi, le ginocchia e i gomiti lacerati e sanguinanti. I monti erano talmente alti da oltrepassare le nuvole e, in prossimità di precipizi che non poteva saltare, dovette strisciare sulle mani e sulle ginocchia, aiutandosi con il bastone. Infine, stanca morta, raggiunse un palazzo. Lì viveva il Sole. La giovane bussò e chiese ospitalità. La madre del Sole aprì la porta e rimase sbalordita vedendo una creatura da terre lontane, e pianse di pietà quando sentì tutto ciò che aveva sofferto. Poi, dopo aver promesso di chiedere al figlio notizie del marito della principessa, la nascose in cantina, così che il Sole non si accorgesse di lei una volta tornato a casa, perché quando rientrava la sera era sempre di cattivo umore. Il giorno seguente la principessa temette che le cose non si mettessero bene per lei, poiché il Sole si era quasi accorto della presenza di una creatura del mondo terrestre. Ma la madre lo blandì con parole dolci, assicurandogli che non era così. La principessa si fece coraggio nel vedere con quanta gentilezza era trattata, e chiese: «Com'è possibile che il Sole sia arrabbiato? È così bello e buono con mortali». Allora la madre del Sole rispose: «La mattina, quando si trova ai cancelli del paradiso, è felice e sorride al mondo intero; poi durante il giorno si adira perché vede tutte le azioni malvagie degli uomini, ed ecco perché suo calore diventa ardente; infine la sera è triste e arrabbiato, dato che si trova ai cancelli dell'inferno, da dove poi torna a casa. È così che vanno le sue giornate». Aggiunse che aveva chiesto del marito della principessa e il Sole aveva risposto che non sapeva nulla di lui, perché, se viveva in una fitta foresta, la sua vista non poteva penetrarla. L'unica speranza era andare a interrogare il Vento. La madre del Sole diede da mangiare alla fanciulla un pollo arrosto e le raccomandò di conservarne con cura gli ossi. La giovane gettò il secondo paio di scarpe, che erano consumate, mise gli ossi nel fagotto e, con il bambino in braccio e il bastone in mano, si avviò in cerca del Vento. In quelle peregrinazioni incontrò difficoltà anche maggiori, perché dovette scalare una montagna di selci dopo l'altra, e da tutte uscivano lingue di fuoco; poi attraversò foreste inesplorate, campi di ghiaccio e valanghe di neve. La povera donna quasi morì in mezzo a quelle avversità, ma con la sua grande tenacia e l'aiuto di Dio raggiunse una caverna nel fianco della montagna, così grande che poteva contenere sette cittadelle. Lì viveva il Vento. Nella cancellata che racchiudeva la caverna c'era una porticina; la principessa bussò e chiese ospitalità. La madre del Vento ebbe pietà di lei e l'accolse, affinché si riposasse. Come accadde presso il Sole, fu nascosta, così che il Vento non si accorgesse di lei. Il mattino seguente la madre del Vento disse alla principessa che suo marito viveva in una fitta foresta, mai disboscata. Lì si era costruito una specie di casa con i tronchi degli alberi, uniti e legati con dei giunchi. Viveva lì solo soletto, per timore degli uomini malvagi. Poi la madre del Vento diede da mangiare alla principessa un pollo e, raccomandandole di aver cura degli ossi, le consigliò di camminare lungo la Via Lattea che di notte attraversa il cielo, e di percorrerla per raggiungere la meta. Dopo aver ringraziato la vecchia con lacrime di gioia per l'ospitalità e le buone notizie, la principessa riprese il viaggio. Camminò giorno e notte, non mangiò né dormì, tanto grande era il desiderio di rivedere il marito che il destino le aveva assegnato. Camminò

senza sosta, finché le si ruppe anche l'ultimo paio di scarpe. Così proseguì a piedi scalzi, senza curarsi dei pantani, né delle spine che la pungevano, né delle pietre che la ferivano. Infine raggiunse una splendida e verde radura al confine di un bosco. Il suo cuore si allietò alla vista dei fiori e della soffice erba, così sedette e si riposò po'. Ma vedere gli uccellini, in coppia, sui rami degli alberi le suscitò nostalgia del marito e pianse amaramente. Poi, tenendo fra le braccia il bambino e sulle spalle il fagotto con gli ossi di pollo, ripartì. A fatica si addentrò nel bosco, senza prestare attenzione né all'erba, né agli uccellini, né ai fiori. Dagli indizi che le aveva dato la madre del Vento, si rese conto che quello doveva essere il bosco in cui viveva il marito. Per tre giorni e tre notti procedette alla cieca, senza trovare nulla. Era così provata dalla stanchezza che crollò e rimase lì immobile un giorno e una notte, senza mangiare né bere. Poi raccolse tutte le sue forze, si alzò vacillando e cercò di appoggiarsi sul bastone, che però, nel lungo vagabondare, si era consumato ed era diventato inutile. Per pietà del bambino, che non trovava più latte al suo seno, e per la nostalgia del marito, che cercava riponendo fede in Dio la giovane si rimise in marcia come meglio poté. Non fece dieci passi che avvistò, in una boscaglia, una casa come quella che la madre del Vento aveva descritto, Vi si diresse. Non aveva finestre né porte, forse una porta era sul tetto. Girò intorno alla casa, in cerca di scale, ma non ne trovò. Voleva entrarci, ma come? Pensa e ripensa, la principessa tentò invano di arrampicarsi. Era molto scoraggiata: come poteva rinunciare proprio a un passo dalla meta? Poi si ricordò delle ossa di pollo che si era portata dietro e si disse: «Non invano mi avranno detto di conservare queste ossa e che mi sarebbero state utili nel momento del bisogno». Così estrasse le ossa dal fagotto e, dopo averci pensato un momento, ne prese due, ne unì le estremità e vide che si saldavano perfettamente. Poi aggiunse le altre ossa, finché ottenne due lunghi pali, alti come la casa; li appoggiò al muro, a distanza di un palmo l'uno dall'altro. Quindi fece dei paletti, che mise di traverso a formare i pioli di una scala. Appena fatto un piolo, vi saliva sopra e faceva il successivo, e così via, finché fu vicina al tetto. Ma, quando era quasi in cima, si accorse che non aveva più ossa per l'ultimo piolo. Cosa poteva fare? Senza quel piolo la scala era inutile. Forse aveva perso una delle ossa. Poi, all'improvviso, ebbe un'idea: prese un coltello e si tagliò un mignolo, usandolo come ultimo piolo, e questo si saldò insieme alle ossa. Con il bambino tra le braccia, la giovane varcò la porta della casa. Si meravigliò dell'ordine che trovò all'interno. Completò le faccende, poi si riposò un attimo, pose il barchino in un catino di legno e lo appoggiò sul letto. Quando suo marito tornò a casa, fu sbigottito da ciò che vide. Dapprima non poteva credere propri occhi e fissò la scala di ossa e il mignolo in cima. Temette che si trattasse di una nuova magia e quasi fuggì per la paura, ma poi grazie al Cielo decise di entrare. Si tramutò in colomba, così che nessun incantesimo potesse colpirlo, e volò nella stanza senza toccare la scala. Lì vide una donna che cullava un bambino. Allora si ricordò che sua moglie era incinta quando si congedò da lei. Il suo cuore fu preso da una tale nostalgia e da una tale compassione pensando a quanto lei doveva aver patito per rivederlo, che il maiale si trasformò in uomo. Quasi non la riconosceva, tanto era cambiata per le sofferenze e le disgrazie. Nel vederlo, la principessa balzò in piedi e il suo cuore batté dalla paura, perché non riconobbe lo sposo. Poi il marito le si presentò e lei dimenticò tutte le sue pene. Era un uomo davvero affascinante, forte come un abete. Sedettero vicini. La principessa gli narrò tutte le proprie avventure e lui pianse di pietà. Poi toccò al marito raccontare la propria storia: «Sono il figlio di un re. In una guerra che mio padre combatté contro alcuni *zmei* suoi vicini, che erano molto malvagi e minacciavano le sue terre, io uccisi il più giovane. Forse il destino ti aveva promessa a lui. Sua madre, una strega capace addirittura di congelare le acque con i propri incantesimi, mi maledisse, costringendomi a indossare la pelle di quell'orribile bestia, affinché non ti conquistassi. Ma Dio fu contro di lei» proseguì il marito, «così io ho potuto averti. Era lei la vecchia che ti diede il filo da legarmi intorno al piede. Per colpa sua, invece dei tre giorni che restavano prima che l'incantesimo si sciogliesse, fui co-stretto a essere un maiale per altri tre anni. «Ora che abbiamo sofferto l'uno per l'altra, rendiamo grazie a Dio e facciamo ritorno dai nostri genitori. Senza di te ero deciso a vivere come un eremita, perciò ho scelto questo luogo desolato e mi sono costruito questa casa, affinché nessun uomo potesse mai capitare qui» concluse. Poi si scambiarono un bacio e si promisero di dimenticare le pene passate. Il mattino seguente si alzarono presto per recarsi prima dal re padre di lui. Grande fu la gioia quando il popolo vide il giovane e sua moglie. Il re e la regina li abbracciarono forte e nel palazzo si fece festa per tre giorni e tre notti. Poi gli sposi andarono a trovare il re padre di lei, che Quasi uscì di senno, tanta era la gioia nel rivederli. Ascoltò il racconto delle loro avventure, quindi disse alla figlia: «Ti

avevo detto che non credevo che la bestia venuta a chiederti in sposa fosse nata maiale! Figlia mia, hai fatto bene ad ascoltarmi». E siccome il re era vecchio e non aveva eredi, abdicò in favore degli sposi. Essi governarono come governano solo i sovrani che hanno molto sofferto. E se non sono morti, regnano ancora in pace.
E io saltai in sella... (Ispirescu 2022, pp. 263-275).

Nel racconto *Il maiale stregato* di Ispirescu si nota una certa ipertrofia della trama, arricchita di motivi narrativi che accentuano il suo carattere favoloso e prolungano l'intreccio con peripezie avventurose, che possono benissimo mancare in molte altre varianti dal dettato più essenziale. Così il motivo iniziale della stanza proibita, il libro con iscritto il destino delle tre sorelle, il principe-porco dalle maniere azzimate e l'eloquio forbito. Attira l'attenzione anche la scena del ritorno del padre vittorioso, in cui il giubilo per il buon esito della guerra è bilanciato dall'uggia della figlia, ancora sconvolta dall'oracolo ricevuto riguardo al proprio destino¹⁰⁹. La principessa ha buone maniere: pulisce delicatamente con il suo fazzolettino il grugno del maiale coperto di fango, risponde educatamente alla strega che le propone un rimedio, va in città ad ordinare le scarpe (anche se sono di ferro: le scarpe per andare nell'aldilà¹¹⁰). Anche la casupola senza porte né finestre, la scala costruita con gli ossi di pollo e il dito tagliato sono motivi indubbiamente fiabeschi ma possono mancare in molte varianti del tipo. Il ricongiungimento degli amanti (in cui non mancano le ultime trasformazioni, dato che il marito-maiale ora è in grado di diventare un'aggraziata colomba) ha bisogno di molte parole, spiegazioni e ricostruzioni dei fatti avvenuti. Il lieto fine ristabilisce i valori patriarcali, dando credito alla saggezza del re. Si può dare ragione a Daniel Gicu, quando afferma:

Trying to create fairy tales with a high literary value that could match and even surpass those of Perrault or the brothers Grimm, most of the collectors and writers of fairy tended to put together motifs and plots from different stories, creating a single, often very long fairy tale (Gicu 2019, p. 182).

La ricchezza (e la lunghezza!) della trama de *Il maiale stregato* di Ispirescu sembrano riflettere l'ansia, quasi un po' alessandrina, di reggere il confronto dei i modelli. Quindi, in *Legende sau basmele românilor* incontriamo sì un racconto del maiale: ma è un maiale di città.

¹⁰⁹ Vedi *infra* per l'analisi dell'episodio delle «nozze funebri» di Psiche in Apuleio, *Metamorfosi* 4.33-34.

¹¹⁰ Cfr. le straordinarie pagine di Ginzburg 2017, pp. 241 ss. sulla zoppaggine mitica e il monosandalismo.

3.2.7 Ion Creangă, *Povestea Porcului*.

Coevo, ma molto diverso da quello di Ispirescu, è il maiale di cui si racconta in *Povestea Porcului* di Ion Creangă (1837-1889), uno fra i più grandi scrittori romeni, autore immenso e inclassificabile, la cui relazione col folklore e con la lingua popolare è particolarissima.

Da tempo Creangă è considerato uno dei classici indiscussi dell'Ottocento romeno, accanto al poeta nazionale Mihai Eminescu (1850-1889) e al drammaturgo Ion Luca Caragiale (1852-1912). Tutti e tre furono membri di *Junimea*, 'Gioventù', la società letteraria animata da Titu Maiorescu, che diede impulsi essenziali per la nascita della letteratura romena moderna. Eminescu, Creangă e Caragiale formano insieme una triade che, scrive Iulia Cosma, «svolse (e svolge tutt'ora) nell'ambiente culturale romeno una funzione catalitica e ideologica simile a quella delle "tre corone" italiane» (Cosma 2022, p. 250).

A differenza di Eminescu, che compì studi tra Vienna e Berlino, e Caragiale, che terminò i suoi giorni a Berlino, Creangă, che non apparteneva al ceto dei *boieri*, trascorse tutta la vita in Romania. Anzi, proprio nella Moldavia più profonda, essendo originario del distretto di Neamț (nel Nord-Est della Romania) e proveniente da una famiglia di contadini liberi, piccoli proprietari di terra, di origine transilvana¹¹¹. Compiuti gli studi in seminario per volontà della madre, divenne un prete irregolare, indisciplinato e insofferente alla gerarchia: infine fu spretato. Sposatosi, perché l'ordinazione sacerdotale lo richiedeva, nel 1859, con Ileana Grigoriu, appena quindicenne, nel 1867 il matrimonio esplose per cause non chiare, dando luogo ad un divorzio che all'epoca fece molto scalpore. In seguito a tali scandali Creangă, eccellente maestro di scuola e autore di numerosi manuali scolastici, fu anche radiato dalla professione. Prima di essere reintegrato, fu solo grazie ad un certificato di indigenza che poté aprire una tabaccheria che gli desse di che sopravvivere. Scrive il critico Valeriu Cristea: «Spretato, licenziato e divorziato: il sogno della madre, all'epoca sicuramente defunta, era andato in frantumi, doppiamente rinnegato dal figlio ribelle»¹¹². Creangă visse il resto dei suoi giorni in una piccola casupola contadina, alla periferia della città di Iași (la celebre *bojdeucă*, oggi diventata museo). Trovò una nuova compagna, Tinca Vartic, una donna semplice e intelligente, grande conoscitrice del repertorio narrativo popolare, che probabilmente esercitò un'influenza su certe opere dello scrittore. Nel 1875 entrò a far parte di *Junimea*, dove conobbe e strinse amicizia con Eminescu, e i suoi racconti iniziarono a circolare. Gli ultimi anni non furono sereni: Creangă era epilettico, la sua salute minata, e quando il circolo di *Junimea* si spostò a Bucarest, lui rimase solo e rassegnato.

¹¹¹ Si veda il geniale profilo critico di Ion Creangă tracciato da Valeriu Cristea 2004. Riferimento classico è Călinescu 1964; ancora utile, benché datata, la monografia di Jean Boutière 1930, soprattutto per il confronto tra i *Povești* di Creangă e i racconti popolari romeni ed europei (sull'argomento, l'opera di riferimento resta Bîrlea 1967).

¹¹² Cristea 2004, p. 443. Traduzione di Dan Octavian Cepraga (inedita; dai materiali del corso di Letteratura Romena 2, Università di Padova, a.a. 2021-2022).

La sua fortuna letteraria non fu immediata perché le sue opere principali, *Amintiri din copilărie* (Ricordi d'infanzia) e *Povești* (Racconti), furono a lungo fraintese, considerate comiche, leggere e adatte ad un pubblico infantile. Pesò sullo scrittore lo stereotipo del buontempone, del personaggio gioviale che faceva divertire la società con i suoi racconti comici di ambientazione campestre. In realtà, in Creangă il riso si intreccia in maniera indissolubile al tragico¹¹³. Il *phobos*, la paura atavica, la crudeltà insensibile, la violenza anche sadica affiorano nelle pagine dei *Ricordi*, sfatando l'immagine di un narratore bucolico e sentimentale per rivelare, alle sue spalle, una personalità braccata, di genio primitivo, la cui «vocazione alla distruzione si manifesta soprattutto come pulsione di autodistruzione»¹¹⁴.

Forse, ancor più difficile da comprendere e da definire è la grandezza dei *Racconti*. Il più celebre è *Harap-Alb*, il Moro Bianco, anch'esso strettamente connesso alla dimensione folklorica¹¹⁵. L'operazione di Creangă non è però quella di un trascrittore: banalmente, perché il patrimonio tradizionale da cui attinge si trovava già dentro di lui; o meglio, perché egli vi era completamente immerso, per radici, estrazione e ambiente. Ma non è neanche la scrittura ingenua di uno scrittore di provincia che dia sfogo in modo spontaneo alla propria vena tramite l'unico strumento e registro di cui dispone, e con il quale arrivi a segnare qualche risultato artisticamente valido. Ad uno sguardo più attento non sfugge che proprio la lingua, lo stile, i registri espressivi di Creangă, che pure riescono ad apparire così genuinamente popolari (non regionali¹¹⁶), in realtà sono il frutto di un sudato e calibratissimo *labor limae* – testimoniato tra l'altro da centinaia di fogli di appunti – che presuppone non solo un intento estetico, ma anche una perfetta padronanza e consapevolezza letteraria. L'omogeneità stilistica e la vividezza dei racconti, perfetta mimesi della pratica delle narrazioni orali all'interno del mondo contadino, sono il risultato di una singolarissima operazione di messa in stile, di una scrittura a voce alta, che si rivolge a degli ascoltatori più che ad un lettore. Tale assoluta maestria mascherata da semplicità, tale «uso di un discorso autenticamente popolare, con un successo unico nella sua brillantezza nel dipingere un mezzo così veritiero come il linguaggio stesso» (Iorgu

¹¹³ Cfr. Cristea 2004, p. 444: «Quando A. D. Xenopol pronuncia per la prima volta la parola “genio” riferita al narratore moldavo, l'immagine del Creangă “straordinario buontempone” si era già radicata profondamente nella coscienza dei suoi lettori. Essi leggevano un'opera che sembrava essere da cima a fondo un'opera comica. Cos'altro avrebbe potuto scrivere un autore talmente burlone? Eppure, già alla fine dell'Ottocento, Grigore I. Alexandrescu, il primo biografo dello scrittore, osservava che questi “è forse il primo autore che io conosca che ha saputo intrecciare in modo talmente mirabile e naturale il tragico con il ridicolo”», («Când A. D. Xenopol pronunță pentru prima oară cuvântul „geniu” în legătura cu povestitorul moldovean, imaginea „vârtosului glumeț Creangă” pătrunsese deja „vârtos” în conștiința numeroșilor săi cititori. Care citeau o opera de la un capăt la altul – comică. Alceva nici n-ar fi putut scrie un autor așa de glumeț. Și totuși, încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, Grigore I. Alexandrescu, primul biograf al scriitorului, observa că acesta „este poate singurul autor pe cât cunosc eu, care a știut până acum să lege așa de minunat și natural tragicul cu ridicul”») trad. Cepraga, inedita.

¹¹⁴ «Vocația distrugerii se manifestă la Creangă mai ales ca vocație a autodistrugerii», trad. Cepraga, inedita.

¹¹⁵ Vedi Creangă 1982, pp. 113-176. Per le varianti folkloriche corrispondenti, vedi Bîrlea 1967, pp. 64-80.

¹¹⁶ «Limba lui Creangă are caracter popular, iar nu regional», Iorgu Iordan in Creangă 1970, vol. I, p. LXV.

Iordan in Creangă 1970, vol. I, p. LXV.)¹¹⁷, fanno l'originalità e la grandezza di Creangă¹¹⁸. Va anche ricordato che l'autore non disponeva di una solida tradizione di prosa a cui potesse rifarsi, se non appunto la prosa popolare: e che, in un certo qual modo, nell'universo rurale in cui Creangă era inserito, essa rappresentava forse l'unica forma narrativa che l'autore sentisse propria e ritenesse degna di diventare letteratura. Pur fedelissimo al dato folklorico, Creangă trasforma in letteratura ciò che letteratura non era, creando una personalissima variante dello stile orale tradizionale, da utilizzare nello scritto: un'operazione sottile, che molti suoi contemporanei non compresero¹¹⁹. La duplicità di Creangă, autore in bilico tra tradizione popolare e letteratura colta, appare chiara nella citazione che segue, uno dei giudizi più notevoli offerti su Creangă da un critico romeno, Valeriu Cristea (1937-1999):

Considerato a giusta ragione uno dei più grandi scrittori della letteratura romena colta, di ogni tempo, Creangă tuttavia non può essere sottratto completamente al magma folklorico da cui è sorto. Ci sono due grandi orientamenti della critica riguardo ai rapporti dell'opera di Creangă con il folclore. Una parte tende a separare nettamente lo scrittore dal magma folklorico originario; un'altra vuole confonderlo e quasi inglobarlo in esso. Come procede in realtà Creangă? In generale, come un grande interprete davanti ad una partitura famosa. Altrimenti detto, come un grande compositore che crea geniali variazioni su di un tema (folklorico) dato. Né più né meno come le variazioni composte da Beethoven, Schubert, Liszt o Brahms. Creatore su solide basi folkloriche, Creangă non può essere né separato da esse, né ridotto a semplice folclore. Spicca per metà dal tronco vigoroso della tradizione popolare per iscriversi nella nuova categoria della letteratura colta: è il mitico Centauro, di inarrivabile splendore, della cultura romena (Cristea 2004, p. 451)¹²⁰.

Tenendo presente tale duplicità, si presenta qui, in traduzione, il racconto *Povestea porcului* (da Creangă 1970, pp. 40-55: per il testo romeno vedi *infra*, Appendice conclusiva, testo 2):

¹¹⁷ «Folosirea vorbirii autentic populare cu un succes unic prin strălucirea lui în zugravirea unui mediu tot atît de veridic ca și limba înșăși»,

¹¹⁸ Sulla lingua e lo stile di Creangă nei *Racconti*, in ambito italiano vedi anche Salvini 1932, pp. 46 ss.. Anche se datato, il contributo di Salvini coglie nel segno con affermazioni come le seguenti: «Ed è solo con il lungo travaglio e con molta fatica che Creangă risolve il problema della lingua. Da principio, quanto aveva letto le sue prime *Povești*, egli aveva usata la lingua letteraria. Erano stati gli amici della *Junimea* a fargli notare che in quella veste i racconti perdevano molto della loro freschezza e ingenuità; e a consigliarlo a conservare in essi la parlata popolana. Creangă ascoltò il consiglio; ma non pubblicò le *Povești* nella lingua della Moldavia; e con gran lavoro e non senza indecisioni creò una lingua nuova e viva, fra quella letteraria, e fra il dialetto vero e proprio; e creò un'espressione, vicinissima al popolare ma ad ogni modo legata anche allo stile letterario e personalissima», p. 51.

¹¹⁹ Anche per Lazăr Șăineanu «Creangă era scrittore eccellente, ma come narratore di fiabe lungo e prolisso» («Creangă era excelent scriitor dar ca povestitor de basme e difuz și prolix») Șăineanu 1978, p. 132.

¹²⁰ «Considerat pe drept cuvânt unul dintre cei mai mari scriitori ai literaturii române culte din toate timpurile, C. nu poate fi totuși smuls din magma folklorică din care s-a ivit. Două mari atitudini pot fi observate în legătură cu problema relației dintre opera lui C. și folclor. Una tinde să-l dezlipescă, să-l rupă cu totul pe scriitor de magma originară; cealaltă — să-l confunde și topească în ea. În raport cu folclorul, „cum procedează de fapt Creangă? Generic vorbind, ca un mare interpret în fața unei partituri celebre” (George Munteanu). Altfel spus (păstrând termenul de comparație propus): ca un mare compozitor creând geniale variațiuni pe o temă (folclo-rică) dată. Asemenea variațiuni au scris și Beethoven, și Schubert, și Liszt, și Brahms. Creator cu fundament folkloric, neputând fi nici desprins de, nici redus la acesta, C. se avântă pe jumătate din trunchiul viguros al literaturii populare pentru a se înscrie în specia literaturii culte. El este miticul Centaur, de o unică splendoare, al culturii noastre». Traduzione di Dan Octavian Cepraga, inedita.

C'era una volta una vecchietta e un vecchietto: il vecchietto di cent'anni, la vecchietta di novanta: e tutti e due questi vecchietti erano bianchi come l'inverno e tristi come il brutto tempo perché non avevano figli, 'sti poveri diavoli. Ed era da tanto tempo che volevano avere un figlio che ormai, tutto il giorno e anche la notte, se ne stavano là soli soletti a masticare amaro, rovinandosi il fegato dal dispiacere. Poi, a parte questo, non avevano niente di niente: una baracca così misera che non vi dico, un paio di stracci rotti che coprivano a malapena le panche, e basta. E così, da un po' di tempo a quella parte, si rodevano il fegato ancor di più perché nessuno veniva mai a trovarli, come se avessero la peste, 'sti poveri Cristi!

Un giorno la vecchia fece un sospiro profondo e disse al vecchio:

- Ah, Signore... Poveri noi! Vecchio mio, da quando siamo insieme, nessuno ci ha mai chiamati papà e mamma! E non è un peccato, essere ancora al mondo, in queste condizioni? Una casa senza figli è casa disgraziata, che Dio ci perdoni.

- Eh sì, vecchia mia, ma cosa ne possiamo noi, se il Signore ha voluto così?

- Lo so, vecchio mio, lo so. Ma, tra una cosa e l'altra, sai cosa mi è venuto in mente stanotte?

- Se non me lo dici non lo so, vecchia mia!

- Domani, appena fa chiaro, alzati e va' a farti un giro; e quel che ti capita davanti, sia una persona, una serpe... alla fin fine, non importa cosa sia, ma mettila nella bisaccia e portala casa; lo tireremo su come potremo e sarà nostro figlio.

Il vecchietto, stufo anche lui di tanta solitudine e desideroso di avere dei figli, il mattino dopo si alzò presto, prese bisaccia e bastone e fece proprio come gli aveva detto la sua vecchia... Cammina cammina, s'inerpicò per i colli finché arrivò ad un pantano. E in mezzo al pantano vide una scrofa con dodici porcellini, che rotolavano nel fango grufolando e se ne stavano beati con la pancia al sole. La scrofa, vedendo il vecchio che veniva verso di lei, iniziò subito a grugnire e scappò via coi porcellini dietro. Soltanto uno, il più malridotto, rognoso e incimurrito, che era rimasto bloccato nel fango, rimase impantanato lì.

Lesto, il vecchio lo afferrò, se lo mise così com'era in saccoccia, pieno di fango e sporcizia, e ritornò verso casa.

- Alleluja! diceva il vecchio, che posso portare una consolazione alla mia vecchia. Chissà poi chi le avrà messo in testa 'sta idea che si è sognata stanotte... il Signore o il diavolo...

E arrivato a casa, disse:

- Ecco qua, vecchietta mia, guarda che tesoro che ti ho portato! Sarai contenta! Un frugolino così bello, carino e ben fatto che più non si può. Ti assomiglia tale e quale!... Preparagli un bel bagnetto e abbinne cura come sai fare tu: che, come vedi, è tutto sporco, poverino!

- Vecchio mio, vecchio mio! dice la vecchia, scherza coi fanti, ma lascia stare i santi! Che anche questa è creatura di Dio, come noi... Forse... ancora più innocente, piccino!

Poi, svelta come una ragazzina, preparò una tinozza, la lisciva e l'acqua calda. Poiché sapeva bene l'arte della levatrice, prese il porcellino, lo lavò, lo risciacquò, lo spalmò ben bene col grasso su tutte le giunture e gli soffiò il naso, che non gli capitasse un malanno, al suo tesoro. Poi lo pettinò e lo lustrò così bene che in capo a qualche giorno lo fece sano come un pesce; e a forza di crusca e bucce, il porcellino riuscì a riprendersi, tanto che cresceva a vista d'occhio e dava gusto anche solo a guardarlo. La vecchia, poi, era fuori di sé dalla gioia di avere bambino così belloccio, buono e cicciottello, rotondetto come un melone. Le avesse detto il mondo intero che era brutto e viziato, lei, imperterrita: un bambino come il suo, non ce n'era un altro! Solo una cosa le stringeva il cuore, una soltanto: che non li poteva chiamare *mamma e papà*.

Un giorno, il vecchio andò al mercato a fare spese.

- Vecchio mio, disse la vecchia, non scordarti di prendere un po' di carrube per questo ragazzo, che gli piacciono tanto, piccino!

- Va bene, vecchia mia. Invece pensava: "Ma che si strozzi! Possano rimanergli sul gozzo, le carrube... Avessimo almeno pane e sale per noi, altro che ingozzare quello lì con le leccornie... Se dessi retta a tutte le storie della vecchia, starei fresco!"

Alla fine, il vecchio andò al mercato, fece le compere che doveva fare e, quando tornò a casa, la vecchia gli chiese, come al solito:

- Che si dice al mercato, vecchio mio?

- Che si dice, vecchia mia? beh, buone notizie non ce ne sono. L'unica è che il re vuole che sua figlia prenda marito.

- E sarebbe una brutta notizia, questa?
- Se aspetti un attimo, vecchia, che non è mica tutto qua! Ho sentito una cosa che mi ha fatto rizzare i capelli in testa. E se te la dico tutta, mi sa che poi ti viene la pelle d'oca anche a te!
- Ma cosa dici, vecchio? Va là, che mi fai prender paura!
- E allora senti qua: il re ha fatto sapere dappertutto, dai suoi banditori, che sua figlia la darà in sposa a chiunque sappia costruire un ponte d'oro che va da casa sua fino al palazzo reale, che abbia il selciato tempestato di pietre preziose, e ai lati due file di alberi con sopra tutte le specie di uccelli canterini che esistono a questo mondo. A chiunque lo sappia fare, darà sua figlia e la metà del suo regno. Ma a chi osasse venire a chiedere in moglie la principessa e poi non fosse in grado di fare il ponte così e così come ti ho detto, farà tagliare la testa. E quindi sono venuti un mucchio di figli di re e di gran signori, arrivati da chissà dove, ma nessuno ce l'ha fatta; anzi, il re, come aveva decretato, li ha messi a morte uno per uno, senza pietà, e la gente piange per compassione. E allora, vecchia, che ne dici? Ti sembrano belle notizie, queste? E si dice che il re sia malato dal dispiacere.

- Se è per questo, ai re le medicine e ai poveri la salute! Solo per i figli di re che mi hai detto mi piange il cuore, che le loro madri saranno morte di tristezza e dolore per i loro figlioli! Per fortuna che il nostro non può parlare e non ha tanti grilli per la testa come gli altri.

- Una fortuna sì, vecchia mia; ma sarebbe fortuna anche averlo, un figlio che sapesse costruire un ponte così e si prendesse poi la figlia del re. Altroché se si sarebbe a cavallo, Signore! e lui sì che sarebbe ben sistemato per l'avvenire!

Mentre i vecchietti così parlavano, il maialino se ne stava sul suo pagliericcio, in un cantuccio sotto il focolare, col muso in su, a guardarli fissi negli occhi. Ascoltava quel che dicevano e di tanto in tanto sbuffava dalle narici. E mentre i vecchi discutevano tra loro di queste cose, ecco allora che si senti da sotto il focolare: "Papà! Mamma! Lo faccio io!". La vecchia quasi svenne per la gioia, il vecchio, invece, pensava avesse parlato il diavolo, gli venisse un colpo! E, stupefatto, si guardava intorno da tutte le parti per la baracca, per vedere da dove fosse uscita quella voce; ma, non vedendo nessuno, tornò un po' in sé. Allora il porcellino strillò di nuovo:

- Non prendere paura, papà, che sono io! Fai riprendere la mamma, e vai dal re a dirgli che il ponte lo faccio io.

Il vecchio allora borbottò:

- E come vorresti fare, tesoro di papà?

- Di questo non ti devi preoccupare, che ci penso io. Tu vai e annuncia al re quel che ti ho detto!

La vecchietta allora, riprendendosi, diede un bacio al suo bambino e gli disse:

- Caro, amore della mamma! Non mettere in pericolo la tua vita, e non lasciare noi, proprio adesso, soli come due stranieri, col cuore spezzato e senza nessun sostegno!

- Ma va' mamma, non ti preoccupare di 'ste cose; aspetta e spera, che vedrai chi sono io.

Allora il vecchio, non avendo più niente da replicare, si spazzolò ben bene la barba, afferrò il suo bastone da anziano, poi uscì di casa e si incamminò verso la reggia, e quando giunse in città, se ne andò a testa alta dritto al palazzo reale. Una guardia, quando vide il vecchietto che se ne stava lì come un palo, gli chiese:

- Cosa vuoi, vecchio?

- Affari che riguardano il re; mio figlio costruirà il ponte.

La guardia, che sapeva le disposizioni, non aggiunse altro, prese il vecchio e lo portò al cospetto del re. Il re, vedendo il vecchio, gli chiede:

- Cosa vuoi da me, vecchietto?

- Lunga vita a voi, vostra eccelsa e potente maestà! Mio figlio, sentendo che avete una figlia da maritare, mi ha inviato da vostra altezza per portare alla vostra conoscenza la sua disponibilità a costruire il ponte.

- Se lo può fare, che lo faccia, vecchio: e allora avrà mia figlia e la metà del regno. Sennò, ebbene... forse avete sentito cosa è toccato agli altri, più nobili di lui!? Se ti sta bene così, vai e portami il ragazzo. Sennò, tornatene per la tua strada e non tornare a seccarmi coi grilli che hai per la testa.

Il vecchio, sentendo queste parole proprio dalla bocca del re, si inchinò fino a terra; poi uscì e tornò verso casa, per portargli il ragazzo. Quando arrivò, raccontò al ragazzo quel che gli

aveva detto il re. Il maiale, allora, iniziò a zampettare tutto contento per la baracca, a trotterellare da tutte le parti, anche sotto le panche, e rovesciò perfino alcune pentole col grugno:

- Dai papà, andiamo dal re, così mi vede!

La vecchia, dal canto suo, scoppiò in singhiozzi e disse:

- Si vede che a me non tocca mai una gioia a questo mondo! Finora ho tribolato, l'ho cresciuto e non gli ho fatto mancar niente e adesso... Mi vedo già che rimango sola e senza di lui! E mentre si lamentava così, svenne dal dispiacere.

Il vecchio, invece, detto e fatto: si mise in testa il colbacco, lo calcò bene sulle orecchie, prese il bastone e disse:

- Dai ragazzo, vieni via col babbo che portiamo una nuora alla tua mamma.

Il maialino allora, per la gioia, fece un'ultima trottata intrufolandosi sotto le panche, poi se ne andò dietro al vecchio e, cosa credete, gli stava alle calcagna, sempre frugando e grufolando come fanno i maiali. Quando giunsero al portone del palazzo reale, anche le guardie, come lo videro, iniziarono a guardarsi l'un l'altro e a sbellicarsi dalle risa.

- E questo cosa sarebbe, vecchio? chiese una guardia.

- Questo è mio figlio, e si dà il caso che costruirà il ponte del re.

- Perdio, vecchio! Sei uscito di senno! disse un vecchio soldato; si vede che ti sei bevuto il cervello!

- Sarà. Ma il destino dell'uomo è scritto, e di qualche morte bisogna pure morire.

- Signor vecchietto, per come la vediamo noi, stai andando in cerca di guai con un lanternino che fa un chiaro come di giorno, dissero i soldati.

- Questo non vi riguarda. Quindi, chiudete il becco e fate sapere al re che siamo arrivati, rispose il vecchio.

I soldati, allora, si guardarono l'un l'altro stringendosi nelle spalle, poi uno di loro annunciò al re l'arrivo dei nuovi pretendenti – un vecchietto col suo maialino! Allora il re li chiamò al proprio cospetto. Il vecchio, quando entrò, si inchinò fino a terra e rimase presso la porta, umilmente. Il maialino invece andò avanti difilato calpestando i tappeti con le zampe, grufolò un po' lì intorno, e poi si mise a ruspare per tutta la casa.

Allora il re, vedendo una tale insolenza, anche se da una parte gli veniva da ridere, si arrabbiò sul serio e disse:

- Senti un po', vecchio, già l'altra volta quando sei venuto non mi sembravi del tutto a posto: ma stavolta che cosa ti sogni, a venire qui con i maiali? Ti vuoi proprio prendere gioco proprio di me? Come osi?

- Dio me ne scampi, vostra Altezza, da questo pensiero, io che sono solo un povero vecchio! Con sommo rispetto, vostra maestà, questo è mio figlio, quello di cui vi ho parlato qualche giorno fa e che mi ha mandato da voi, se vi ricordate...

- E sarebbe lui quello che dovrebbe costruire il ponte?

- Se Dio lo vorrà, vostra altezza, proprio lui!

- Basta! Prenditi il tuo maiale e vattene fuori! E se per domani mattina il ponte non sarà pronto, vecchio, il tuo capo ce lo avrà all'altezza dei calcagni. Sono stato chiaro?

- Il Signore è misericordioso, sire. E se ce la farà – non ne dubiti, potente maestà – secondo il volere di vostra altezza, poi ci manderete a casa vostra figlia.

Detto ciò, si inchinò come al solito, prese il maiale, uscì e si incamminò verso casa, seguito da alcuni soldati perché il re li aveva messi sotto sorveglianza fino all'indomani, per vedere come sarebbe andata a finire una storia come quella. Perché a palazzo, e non solo lì, se ne era fatto molto parlare, e una beffa così grande e così singolare aveva suscitato un gran riso ma anche molta sorpresa.

Verso sera, quando il vecchietto e il maialino arrivarono a casa, la vecchietta ebbe un tremito di paura e iniziò a lagnarsi dicendo:

- Poveri noi, vecchietto mio! Ma che guaio mi hai portato a casa? Cosa vogliono da noi questi soldati?

- E hai anche il coraggio di parlare?! È tutta colpa tua! Abbiamo fatto tutto come hai voluto tu, testa vuota che non sei altro! Sono andato fino alla malora per trovarti un figlio adottivo! E adesso, guarda in che pasticcio ci troviamo! Non te li ho mica portati io i soldati: sono loro che hanno portato me! E quanto alla mia, di testa, speriamo che domani mattina stia ancora dove sta!

Il maialino, intanto, si aggirava grufolando per la casa in cerca di cibo, del tutto incurante dello scompiglio che aveva combinato. I vecchietti continuarono a bisticciare tra loro ma poi, per quanto preoccupati, si addormentarono che era quasi mattina. Il maiale allora si sedette bene sulla panca, squarciò la membrana (di pelle animale) con cui chiudevano la finestra e, soffiando dalle narici, ne fece uscire come due colonne di fuoco, dalla baracca del vecchietto, che ormai non era più una baracca, fino al palazzo reale. E in un batter d'occhio il ponte era pronto, con tutti gli annessi e connessi. Anche la baracca del vecchio si era trasformata in un palazzo, ancor più sontuoso di quello del re! Tutto a un tratto la nonnina e il vecchietto si svegliarono di colpo, abbigliati con manti regali color porpora, e nel palazzo vi era quanto di meglio e di più prezioso vi fosse al mondo. E il porcellino raspava e si spaparanzava soltanto su tappeti, da tutte le parti.

Nello stesso tempo, anche nella reggia si era diffusa la straordinaria notizia. Il re e i suoi consiglieri, vedendo un tale miracolo, furono presi da grande spavento e, temendo che potesse succedere un finimondo, tennero consiglio e decisero di dare la ragazza al figlio del vecchio, e glie la mandarono seduta stante. Perché anche il re, pur essendo re, aveva un solo pensiero, e neanche quello buono: la paura!

Non si fecero nozze, perché con chi dovevano farle? La figlia del re, quando giunse a casa dello sposo, rimase contenta dei palazzi e dei suoceri. Ma quando vide lo sposo, lì per lì ci rimase di stucco, poi però, stringendosi nelle spalle, disse in cuor suo:

- Se così hanno voluto per me i miei genitori e il Signore, così sia. E si mise a sfaccendare per casa.

Il maiale grufolava tutto il giorno per la casa come il suo solito, ma di notte, all'ora di coricarsi, si spogliava della pelle di porco e rimaneva con le sembianze di un bellissimo principe! E non passò molto tempo che sua moglie ci fece l'abitudine, e dopo un po' lui non le sembrava più così brutto come prima.

Dopo una settimana o due, la giovane regina, presa da nostalgia, ebbe voglia di far visita ai propri genitori, ma lasciò a casa il marito, perché non aveva cuore di uscire con lui. I genitori, vedendola, si rallegrarono e le fecero festa, e, quando le chiesero della casa e del marito, lei raccontò loro tutto quel che sapeva. Allora il re iniziò a consigliarla dicendo:

- Tesoro del papà! Che non ti venga la tentazione di fare uno sproposito, e che non ti capiti qualche sciagura! Perché, per come la vedo io, quest'uomo, o qualsiasi cosa sia, ha un grande potere. E deve trattarsi di un prodigio che va oltre la portata della nostra mente, perché ha compiuto imprese che vanno al di là delle possibilità umane.

Dopo, le regine se ne andarono insieme a passeggiare in giardino. E lì, la madre diede alla figlia consigli di tutt'altro tipo:

- Tesoro della mamma, che razza di vita puoi immaginarti di avere se non puoi nemmeno andare in giro insieme a tuo marito? Ti consiglio questo: assicurati che ci sia sempre un bel fuoco nella stufa e, mentre tuo marito dorme, prendi la pelle di porco e gettala nel fuoco, perché bruci, così te ne libererai una volta per tutte!

- Hai ragione, mamma! Pensa, a me non sarebbe mai venuto in mente di fare così!

Quando la giovane regina tornò a casa, ordinò subito che le facessero un gran fuoco nella stufa. E mentre suo marito dormiva profondamente, prese la pelle di porco da dove lui la riponeva di solito e la gettò in mezzo fuoco! Tutti i peli cominciarono ad abbrustolire e la pelle a sfrigolare, trasformandosi in grasso e poi in cenere; e si sparse per la casa un odore talmente greve che il marito si svegliò e, spaventato, saltò in piedi e guardò costernato nella stufa. E, vedendo tale sciagura, pianse e disse:

- Ah, donna sventurata, che cosa hai fatto! Se te lo ha consigliato qualcuno hai agito male, e se lo hai fatto di testa tua, hai avuto veramente una pessima idea!

Poi, tutto a un tratto, lei si vide cinta in vita da un robusto cerchio di ferro. E il marito le disse:

- Quando poserò la mano destra sul tuo ventre, allora questo cerchio si scioglierà e solo allora darai alla luce il bambino, perché, ascoltando i consigli altrui, hai rovinato questi poveri vecchi decrepiti, me e anche te! E se mai dovessi avere bisogno di me, allora sappi che il mio nome è *Fat-Frumos* e che mi troverai al Monastero d'Incenso.

Finito che ebbe di dire queste cose, all'improvviso si levò un vento impetuoso e si scatenò un turbine spaventoso che sollevò in alto il figlio del re e lo sottrasse alla vista. Allora il ponte meraviglioso rovinò e scomparve, e non si sa più che cosa ne sia stato. E anche il palazzo in cui

dimoravano i due vecchietti con la nuora, con tutte le ricchezze e gli ornamenti, in un baleno ritornò ad essere la misera baracca da poveri vecchi che era prima. Allora i vecchietti, vedendo questa grande sciagura e la loro nuora ridotta così, iniziarono a rimproverarla, con le lacrime agli occhi, e con asprezza le dissero di andarsene via, perché loro non avevano di che mantenerla.

La giovane, ritrovandosi così disperata ed affranta, non sapeva cosa fare né dove sbattere la testa. Tornarsene dai genitori? Temeva la durezza di suo padre, le cattiverie e le calunnie della gente. Restare lì? Era bisognosa di tutto ed era stufa dei rimproveri dei suoceri. Alla fine, decise di andarsene per il mondo alla ricerca del marito. Presa questa decisione, si raccomandò a Dio e se ne andò per la sua strada. E così andò, sempre avanti, attraversando lande desolate, per un anno intero, finché giunse in un luogo selvaggio e completamente ignoto. E qui, vedendo una casetta appartata e ricoperta di muschio, che la diceva lunga su quanto vecchia era, bussò alla porta. Si udì dall'interno la voce di una vecchia donna che disse:

- Chi c'è?

- Sono io, una viaggiatrice smarrita.

- Se sei una brava persona, vieni avanti nel mio eremo; ma se sei un poco di buono, via da qui, che ho una cagnetta coi denti d'acciaio che se la mollo, ti fa a pezzettini!

- Sono una brava persona, nonnina!

Allora le fu aperta la porta e la viandante entrò dentro.

- Qual buon vento ti porta e come sei riuscita a farti strada fin qui, signora? Che neanche l'Uccello di Fuoco arriva mai da queste parti, né tantomeno gli uomini mortali.

Allora la viaggiatrice diede un sospiro profondo e rispose:

- Ahimè, mi ci hanno portato i miei peccati, nonnina. Cerco il Monastero d'Incenso, e non so nemmeno in che parte del mondo si trovi!

- Si vede che hai ancora un pizzico di fortuna se sei capitata proprio da me. Io sono santa Mercoledì, se hai mai udito il mio nome.

- Il nome non mi è nuovo, nonnina, ma non mi era mai passato per la mente che potessi essere ancora al mondo.

- Vedi? Non tutto il male vien per nuocere!

Poi santa Mercoledì diede un potente grido e in un attimo si radunarono lì tutte le bestie selvatiche del suo reame; ma quando chiese loro del Monastero d'Incenso, risposero ad una voce che non l'avevano mai sentito neppure nominare. Sentito ciò, Santa Mercoledì fu molto dispiaciuta, e non potendo fare altro diede alla viaggiatrice un tozzo di pane benedetto e un bicchierino di vino, come sostentamento per il viaggio; in più le diede una conocchia d'oro che filava da sola, e le disse di buon animo: "Conservalo, che ne avrai bisogno". Poi la indirizzò da sua sorella maggiore, santa Venerdì.

Cammina cammina, la viaggiatrice andò avanti un altro anno, sempre per lande selvagge e sconosciute, finché, con grande sforzo, giunse da santa Venerdì. E lì avvenne come da santa Mercoledì; solo che santa Venerdì, con il tozzo di pane benedetto e il bicchiere di vino, le diede un arcolajo d'oro che dipanava da solo; e la indirizzò con maniere buone e gentili dalla sorella più grande, santa Domenica. E anche questa volta la viaggiatrice, partendo il giorno stesso, vi giunse dopo un anno di cammino per lande ancora più deserte delle precedenti. Ed essendo incinta da tre anni, solo a prezzo di moltissime difficoltà poté giungere da santa Domenica. Santa Domenica la accolse con gli stessi bei modi delle sorelle. Avendo pietà della povera e sventurata creatura, gettò un solo grido, più forte che poté, al quale si radunarono tutte le creature vi venti: quelle dell'acqua, quelle della terra asciutta e quelle che volano. Poi, facendo appello a tutte le sue risorse, chiese loro se qualcuno sapesse in che parte del mondo si trovava il Monastero d'Incenso. Ma tutti risposero, quasi in coro, che questo posto non l'avevano mai sentito neppure nominare.¹²¹ Allora santa Domenica sospirò dal profondo del cuore, guardò avvilita la sfortunata viaggiatrice e le disse:

- Si vede che è una maledizione di Dio o qualcosa di simile. Non c'è altra spiegazione, se non c'è traccia di quel che cerchi, figlia mia! Qui siamo alle soglie di mondo sconosciuto anche a me, e per quanto tu o chiunque altro volesse tentare di più, non c'è niente da fare.

¹²¹ Ginzburg 2017, p. 265: «Chi va o torna dall'altro mondo – animale, uomo, o un miscuglio di entrambi – è contrassegnato da un'anomalia deambulatoria».

Ma proprio allora, ecco che arrivò un'allodola zoppa, quanto più in fretta poteva: e ciappete, ciappete, ciappete! si presentò davanti a santa Domenica. Allora lei chiese anche all'allodola: "E tu, allodola, sai mica dove si trova il Monastero d'Incenso?"

- E come no, padrona? Mi ci ha portato una voglia maledetta, ma proprio lì mi son rotto la zampetta!

- Se è così, ebbene, prendi questa donna e conducila subito lì, per la strada che sai, e consigliala meglio che puoi.

Allora l'allodola, sospirando, rispose umilmente:

- Mi piego con tutto il cuore al volere di vostra altezza, padrona, anche se di mio non ci andrei per nessuna ragione al mondo.

Poi anche santa Domenica diede alla viaggiatrice un tozzo di pane benedetto e un bicchierino di vino, che la sostenessero fino al Monastero d'Incenso; e in più le donò anche un grande vassoio d'oro con una gallina pure quella tutta d'oro, tempestata di pietre preziose, con pulcini tutti d'oro, che le servissero nel momento del bisogno: poi fece segno all'allodola, che subito partì, zoppicando. E quando l'allodola stava giù, la viaggiatrice stava su; quando lei era giù, l'allodola stava su. E quando la povera viaggiatrice non ne poteva più, né su né giù, allora l'allodola la prendeva sulle sue ali e la portava. E così andarono per un altro anno, con grande fatica e sforzo. Oltrepassarono innumerevoli terre e mari, attraverso boschi e deserti terribili, in cui strisciavano serpenti e draghi, aspidi velenose, il basilisco dallo sguardo letale, *vidre* con ventiquattro teste e altri orribili insetti e bestie spaventevoli, che stavano con le bocche spalancate, semmai potessero inghiottirli: la loro ingordigia, astuzia e cattiveria non potrebbero essere descritte dall'umano linguaggio.

E alla fine, dopo tanto penare tra fatica e pericoli, riuscirono a giungere all'imboccatura di una grotta. Qui la viaggiatrice montò di nuovo sulle ali dell'allodola, che riusciva appena svolare, e si lanciò verso un altro mondo, dove c'era un paradiso, e nient'altro!

- Ecco il Monastero d'Incenso! disse l'allodola. Qui si trova Fat-Frumos, che tu cerchi da così lungo tempo e con tanto affanno. Non vedi niente di familiare?

Allora lei, anche se le non riusciva a tenere gli occhi aperti da tanto splendore, guardò con più attenzione e subito riconobbe il ponte d'oro del mondo che conosceva e il palazzo con cui lei aveva vissuto con Fat-Frumos per un tempo così breve, e subito gli occhi le si riempirono di lacrime di gioia.

- Aspetta! E non rallegrarti troppo, che qui sei ancora forestiera e non hai ancora superato tutti i pericoli, disse l'allodola.

Poi le mostrò un pozzo, dove doveva andare tre giorni di fila; le disse con chi doveva incontrarsi e cosa doveva dire; le spiegò cosa fare, passo dopo passo, con la conocchia, con l'arcolajo, col vassoio e con la chiozza con i pulcini d'oro, che aveva ricevuto in dono dalle tre sorelle: santa Mercoledì, santa Venerdì e santa Domenica.

Poi, prendendo commiato dalla viaggiatrice affidatagli, se ne tornò indietro svelta, volando senza sosta per la paura che non arrivasse qualcuno a rompergli anche l'altra zampa. La viaggiatrice errante, piangendo, ne seguiva il volo con lo sguardo, avviandosi verso il pozzo che le aveva mostrato.

Quando giunse al pozzo, tirò fuori la conocchia da dove l'aveva messa e si sedette un po' per riposare. Non passò molto tempo che una serva venuta ad attingere acqua, quando vide la sconosciuta con la conocchia miracolosa che torceva da sola fili d'oro, mille volte più sottili di un capello, tornò subito dalla padrona per riferirglielo!

La padrona di questa serva era una strega tale da far impallidire anche il diavolo, ed era lei che mandava avanti tutte le faccende al palazzo di Fat-Frumos. Era un'incantatrice che sapeva far cagliare anche l'acqua e conosceva tutte le stregonerie del mondo. C'era una sola cosa che la megera non sapeva: i pensieri delle persone. La malefica, sentendo di questo prodigio, mandò subito la serva a chiamare la straniera a palazzo. Quando arrivò, le chiese:

- Ho sentito che hai una forca d'oro che fila da sola: non è che la venderesti? Quanto mi chiedi per averla?

- Te la do se mi lasci dormire una notte nella camera dove dorme il re.

- Perché no? Dammi qua la conocchia e resta qui fino a stanotte, quando il re torna dalla caccia.

Allora la viaggiatrice le diede la conocchia e rimase a palazzo. Quella vecchia strega sdentata, sapendo che il re ogni sera beveva una coppa di latte dolce, gliene preparò una da farlo dormire sodo fino al mattino seguente. E quando il re tornò dalla caccia e si ritirò nel suo giaciglio, la megera gli portò il latte. Non appena il re lo bevve, cadde addormentato come un sasso. Allora la malefica chiamò la viaggiatrice sconosciuta nella stanza del re, come erano d'accordo, e la lasciò lì, dicendole piano:

- Stai qui fino al mattino, che verrò io a prenderti.

La strega sussurrava e camminava in punta di piedi per non farsi sentire dal re. In più, faceva attenzione a non farsi sentire da un fedele del re che stava nella camera di fianco, e che ogni giorno andava con lui a caccia. Quando la decrepita se ne andò, la povera viaggiatrice si inginocchiò in fianco al letto del marito e iniziò a piangere sommessamente e a dire:

- Fat-Frumos! Fat-Frumos! Mettimi la mano destra sul ventre, toglimi questo cerchio maledetto che mi stringe e lasciami dare alla luce tuo figlio!

E la poverina si tormentò così quasi fino al mattino, ma invano, perché il re sembrava andato all'altro mondo! Sul far del giorno, la vecchietta arrivò con una faccia tutta accigliata, fece sloggiare di lì la sconosciuta e le disse stizzita di uscire dal cortile e andarsene dove lei sapeva. La sventurata, buttata fuori così in malo modo, se ne tornò abbattuta fino al pozzo e tirò fuori l'arcolajo. E quando la serva venne di nuovo a prendere acqua e vide questa meraviglia, corse dalla sua padrona per dirle che la donna del giorno prima stavolta aveva un arcolajo d'oro che dipanava da solo e che era ancor più prodigioso della conocchia. Allora quella canaglia di una vecchia la chiamò ancora tramite la serva, si impossessò anche dell'aspo con la stessa astuzia e il giorno dopo al mattino presto la buttò fuori dalla camera del re e dal giardino.

Ma quella notte, il fedele del re, accortosi dell'accaduto era avvenuto e mosso a pietà per la povera straniera, decise di smascherare l'intrigo della vecchia. E quando il re si alzò e andò a caccia, il suo fedele gli narrò per filo e per segno quanto era avvenuto nella sua stanza nelle due notti precedenti. Il re, sentendo queste cose, trasalì e per poco non gli venne un colpo al cuore. Poi abbassò lo sguardo e si mise a piangere. E mentre le lacrime cominciavano a scorrergli per tutto il viso, presso il solito pozzo la sua povera sposa tormentata tirava fuori sul vassoio anche la chiocciola con i pulcini d'oro – la sua ultima speranza! E come stava vicino al pozzo, ecco che Dio vi mandò la solita serva che, quando vide anche questo grande prodigio, non perse neanche tempo a prendere l'acqua, ma tornò di corsa dalla padrona a dirle:

- Oddio, padrona, oddio! Cosa ho visto! Quella donna ora ha un vassoio d'oro e una chiocciola d'oro, con pulcini d'oro così belli che ti rapiscono gli occhi!

La vecchia strega, sentendo queste cose, mandò subito a chiamarla, dicendo tra sé:

“Quel che cerca lei, non è pane per i suoi denti”.

E, quando venne la straniera, la megera si impossessò anche del vassoio d'oro e della chiocciola d'oro con i pulcini d'oro, sempre con la stessa astuzia.

Ma quella sera il re, quando fu tornato dalla caccia e gli portarono il latte, disse tra sé: “Questo latte non lo bevo”. Lo gettò da qualche parte di nascosto e poi fece finta di dormire della grossa.

Dopo che la vecchietta ebbe controllato che dormisse, certa del potere del suo filtro, fece di nuovo entrare in camera la straniera, alla stessa maniera delle altre volte. Lasciatela lì, se ne andò! Allora la povera viaggiatrice, cadendo ancora una volta in ginocchio vicino al letto del suo sposo, si annegò di lacrime, dicendo sempre queste parole:

- Fat-Frumos! Fat-Frumos! Abbi pietà di due anime innocenti, che si tormentano da quattro anni tra terribili castighi! Posa la tua mano destra sul mio grembo, che si infranga il cerchio e venga alla luce il tuo bambino, perché non posso più portare questo insopportabile peso!

Appena ebbe proferite queste parole, Fat-Frumos tese la mano come se dormisse e, quando toccò il suo ventre, dang! Il cerchio si infranse, e subito lei diede alla luce il figlio, senza sentire il minimo dolore da parto. Dopo questo la regina raccontò al suo sposo tutte le cose che aveva patito da quando lui era sparito.

Allora il re, anche se era notte fonda, si levò, fece alzare in piedi tutta la corte e ordinò che gli portassero dinanzi la vecchia megera, insieme con tutti i tesori presi con l'inganno alla sua regina. Poi ordinò che gli portassero una cavalla selvaggia e un sacco di noci, e che legassero il sacco con le noci e la vecchia alla coda della cavalla, e che le dessero di sprone. E così fu fatto.

Quando la cavalla iniziò a scappare, dove cadevano le noci, cadeva anche un pezzo della strega, e quando cadde il sacco, cadde anche la testa della strega.

Questa strega altri non era che la scrofa con i maialini del pantano in cui si era imbattuto il vecchietto di cui vi ho raccontato, quello che aveva cresciuto Fat-Frumos. Lei, con i suoi malefici, tempo prima aveva trasformato il suo servo, Fat-Frumos, in un maialino malridotto, rognoso e incimurrato, con l'idea che un giorno prendesse una delle sue ragazze, tra le undici che aveva e che erano fuggite dietro a lei dal pantano. Ecco perché Fat-Frumos l'aveva punita in modo così atroce. Invece, il fedele fu ricompensato con grandi doni dal re e dalla regina, che lo tennero presso di loro fino alla fine della sua vita.

Ed ora ricordatevi, brava gente, che Fat-Frumos non aveva avuto una cerimonia di nozze quando si era sposato. Ma stavolta le nozze si fecero, e insieme anche la festa di battesimo: e fu una festa come non se ne erano mai viste, e come credo non se ne vedranno mai più da nessuna parte. Al solo pensarli, Fat-Frumos ebbe davanti a sé anche i vecchietti che lo avevano cresciuto, la vecchietta e il vecchietto, di nuovo vestiti col manto di porpora, e li mise a sedere a capotavola. E arrivò gente da tutto il mondo per una festa di nozze così in grande e così ricca, che l'allegria durò tre giorni e tre notti, e dura ancora oggi, se per caso non è finita.

Rispetto al racconto *Porcul cel fermecat* di Ispirescu, si nota che in *Povestea porcului* di Creangă non si trovano episodi aggiunti, ovvero tali che il confronto con le varianti folkloriche indichi come non essenziali alla trama. L'intervento di Creangă sul testo folklorico è talmente abile da notarsi appena, e va cercato soprattutto sul piano dello stile e del linguaggio¹²². Non si approfondirà qui tale tema, perché sarebbe davvero troppo ampio¹²³.

Alcune spie del fatto che Creangă gioca letterariamente con la tradizione si trovano già all'inizio del racconto *Povestea porcului*, quando la vecchietta chiede al vecchio di portare a casa «quel che capita davanti, sia una persona, una serpe... alla fin fine, non importa cosa sia», o il fatto che il maiale stia «in un cantuccio sotto il focolare», che fa pensare a un animale a sangue freddo, come appunto un serpente, attestato in molte varianti della storia: si potrebbe pensare che si tratti di allusioni. Proprio il bisogno di distinguere ciò che fa parte della tradizione popolare da ciò che è apporto consapevole dell'autore ha orientato la critica verso la ricerca dei paralleli folklorici, popolari, dei *Povești*, affinché dal confronto potessero risultare visibili con maggiore esattezza gli scarti, i punti di distacco, introdotti dall'intervento di questo straordinario narratore.

¹²² Bîrlea 1967, p. 230, nel tracciare un breve paragone tra lo stile di Creangă e quello di Ispirescu, dice di quest-ultimo: «Ispirescu non è debitore allo stile orale della Muntenia che in modo discontinuo e frammentario. Il suo stile è un misto di linguaggio letterario e di prestiti dal dialetto montano dei narratori» («Ispirescu nu e tributar stilului oral muntenesc decât în chip fragmentare și inconsecvent. Stilul lui e un amestec de limbaj literar și împrumuturi din graiul muntean al povestitorilor»).

¹²³ Si rimanda ai contributi citati di Iordan (in Creangă 1970) e di Bîrlea 1967.

3.2.8 *Cu Hat-Print* raccolta da Ovidiu Bîrlea.

Il volume di Ovidiu Bîrlea *Poveștile lui Creangă* (1967) si inserisce appunto nella critica a proposito di tale autore, allo scopo di chiarire il suo delicato rapporto con la tradizione orale. La pubblicazione del saggio segue immediatamente quella dei tre volumi della *Antologie de proză populară epica* (Bîrlea 1966), da cui proviene il racconto che ora segue, *Cu Hat-Print*.

Il saggio *Poveștile lui Creangă* sorge dunque in maniera quasi diretta dalle intense ricerche di Bîrlea sulla prosa popolare, in grado di fornire un termine di paragone per poter meglio comprendere, attraverso un serrato confronto con la narrativa popolare di tradizione orale, il gesto artistico compiuto da Ion Creangă. Scrive Bîrlea che l'obiettivo da lui perseguito consisteva nel verificare «fino a che punto i *Racconti* di Creanga si inseriscono nel contesto della narrativa tradizionale romena e quali sono le note distintive»¹²⁴. A questo scopo, il volume viene suddiviso in tre capitoli. Dopo un'introduzione che traccia lo stato dell'arte per i temi della critica letteraria a proposito di Creangă, la ricerca delle sue possibili fonti utilizzate e le edizioni fino ad allora esistenti, viene analizzato il *fondul folcloric* dei racconti. Questa prima sezione, che è anche la più corposa, sfrutta l'approccio tipologico per identificare le varianti folkloriche corrispondenti ai racconti di Creangă, permettendo così di situare ciascuno di essi rispetto alla tradizione popolare dalla quale emerge. Il secondo capitolo, *Procedee folclorice de creație* [Processi creativi folklorici] mette a fuoco il delicato equilibrio tra l'apporto personale di Creangă e il dato folklorico, dimostrando che l'ambivalenza tra dimensione colta e popolare conferisce all'autore una fisionomia unica nella letteratura romena (e non solo romena). Il terzo, *Stil popular narativ și Creangă* [lo stile narrativo popolare e Creangă], mostra che Creangă non si avvale soltanto dei contenuti, ma anche dei registri formali ed espressivi caratteristici della narrativa di tradizione orale, creando una variante propria dello stile orale tradizionale, utilizzata nello scritto¹²⁵. In questo modo, i racconti di Creangă riescono «molto più prossimi all'autenticità folklorica che non le collezioni di coloro che affermano di aver fatto un'opera folklorica»¹²⁶, pur «non essendo il frutto di preoccupazioni folkloriche, bensì (...) della coscienza di creare un'opera letteraria»¹²⁷.

¹²⁴ Bîrlea 1967, p. 5: «Ținta per care am urmărit-o a fost aceea de a vedea în ce măsură *Poveștile* lui Creangă se integrează în contextul poveștilor românești și care ar fi notele distinctive».

¹²⁵ Cfr. Hopu 1968, p. 223: «În ce privește comparația stilului popular narativ cu cel al lui Creangă, originalitatea povestitorului constă în crearea unei variante personale al stilului oral în scris».

¹²⁶ Bîrlea 1967, p. 233 «*Poveștile* lui Creangă, așa cum au fost scrise, se vădesc a fi mult mai apropiate de autenticul folcloric decât colecțiile celor care afirmă că au făcut operă folklorică».

¹²⁷ Bîrlea 1967, p. 234: «Dar *Poveștile* nu sunt rodul unor preocupări folclorice, ci ele au fost scrise, primele în scopuri didactico-literare, celaltele cu intenții pur literare, cu conștiința că face o operă literară».

Il confronto di *Povestea Porcului* di Creangă con il testo di *Cu Hat-Print* (Bîrlea 1966, vol. II, pp. 51-68), un documento folklorico raccolto e trascritto dallo stesso Ovidiu Bîrlea nel 1955, risulta particolarmente interessante.

Nella *Antologie de proză populară epica* (Bîrlea 1966) sono pubblicati un gran numero di racconti raccolti negli anni 1950 dallo stesso Ovidiu Bîrlea e dalla sua équipe, che poterono avvalersi dell'ausilio di strumenti allora assolutamente rivoluzionari come il *fonograf* e *magnetofon* (fonografo e registratore a nastro), imprimendo una direzione del tutto nuova agli studi sulla *performance* orale. Non è questo il luogo di discutere tutte le conseguenze che derivarono dall'introduzione di tali strumenti negli studi di folklore. Basti dire che, essendo divenuto possibile registrare le vive voci dei narratori, anche le modalità di trascrizione dei racconti cambiarono radicalmente. Dunque, in *Cu Hat-Print* si può leggere una trascrizione che riproduce fedelmente il dettato dell'esecutore, Gheorghe Zlotar, di Fundul Moldovei (anche se la registrazione avvenne a Bucarest, il 18 febbraio 1955), comprese le particolarità linguistiche, dialettali ed espressive che la caratterizzano. Anche la mimica e i gesti del narratore popolare sono scrupolosamente annotati.

Uno degli aspetti che forse colpiscono di più è la forma dialogica assunta dalla narrazione, che si appoggia alla mimesi più che alla diegesi per far progredire l'azione. In sintesi, il racconto narra di un re con tre figlie. Dovendo partire, chiese loro cosa desideravano in dono. Mentre le prime due chiedono dei vestiti, la terza chiede una foglia di noce che canta da sola. Un uomo invisibile è in grado di offrirgliela, ma in cambio esige dal re la prima cosa che lui incontrerà sulla strada di casa, che immancabilmente è la figlia più giovane. Così la principessa raggiunge l'uomo invisibile nel palazzo sotterraneo dove lui vive per nascondersi da una strega malvagia, e ha dei figli da lui. Quando torna in visita dai genitori, rivela di non poter vedere suo marito e la madre le consiglia di farsi chiaro con un lume mentre lui dorme. Così facendo, però, la moglie fa perdere al marito i suoi poteri. Dunque, partono insieme per un viaggio; affidano i figli alle tre sorelle di lui, che poi scompare rapito da una nuvola nera, avvertendo la principessa, incinta, che potrà partorire solo quando lui le toccherà il ventre con la mano. Lei allora parte per un viaggio che la conduce da santa Lunedì, santa Venerdì e santa Domenica. Tutte e tre offrono dei doni alla principessa (una conocchia d'oro, una stoffa che si cuce da sola e una chioccia con quattro pulcini tutti d'oro) ma è santa Domenica che, grazie ad un'allodola, sa indicarle la strada per il palazzo del principe. Con questi oggetti, la principessa ottiene dalla strega che tiene prigioniero il marito altrettante notti da trascorrere insieme a lui. Le prime due notti il principe viene drogato; la terza, avvertito da un giovane pastorello, non mangia e avviene il riconoscimento degli sposi. La strega è punita, la coppia va a recuperare gli altri figli, i due si sposano e assumono il governo del regno. Il testo originale si trova in Ovidiu Bîrlea 1966, vol. 2, pp. 51-68, riportato *infra*, nell'Appendice conclusiva, testo 3.

Il principe Hat¹²⁸

Senti che c'era una volta
come non c'è mai stato
se non mi mettesti a raccontare
scoppierei come una pulce
di storie questa sera non ne avremmo più.
Che io non sono nato ai tempi delle storie
né a quelli delle frottole
io sono nato qualche giorno più tardi
quando il gatto si ferrava con gusci di noce
e andava in chiesa a pregare.
Ma da quando il gatto ha scoreggiato
in chiesa non l'hanno più lasciato
ed è venuto alla mia porta,
io l'ho preso e l'ho picchiato per benino
finché le storie non me le ha insegnate anche a me.

C'era una volta un re che aveva tre figlie – non aveva figli maschi, non aveva niente, aveva solo 'ste tre figlie femmine. E una volta il re dovette andare in una città lontana lontana. E chiese alle figlie, le due più grandi, la maggiore e quella di mezzo:

- Belle di papà! Me ne devo andare fino a quella città, che vi porta il babbo da laggiù?

E loro:

- A me portami scarpe, vestiti, fazzoletti, portami... Ti prego, portaci moltissime cosette nuove e carine a tutt'e due!

Ma al re stava a cuore la più piccola.

- E a te, tesoro di papà, a te che ti porta il babbo da laggiù?

- Dai, babbo, per me non serve che ti disturbi a comprare niente. Ma se per caso, andando in là o tornando in qua, ti capita per caso di trovare una foglia di noce che canta da sola, portamela. Sennò, non stare a darti pensiero per me.

- Va bene, tesoro di papà!

Il re pensò: «E io dove la trovo una foglia di noce che canta da sola?», ma se ne andò senza aggiungere altro, montò in carrozza e partì. Andando in là, chiese a tutti per strada e in città, ma la foglia di noce non la trovò. Tornando indietro non ebbe maggior fortuna. Così comprò vestiti per le due figlie più grandi, come gli avevano chiesto, mentre per la più piccola non aveva trovato niente. Ma, giunto circa a metà strada, incontrò un uomo invisibile.

- Buongiorno, vostra maestà!

Il re si spaventò e fece fermare i cavalli. Guardò a destra, poi a sinistra.

- Chi ha parlato? Fatti vedere!

- Vedermi è impossibile, vostra maestà! Dove siete stato?

- Sono stato in città.

- E cosa cercate?

- Cerco una foglia di noce che canta da sola.

- Vostra maestà, ve la posso dare io una foglia di noce che canta da sola, se solo mi darete quel che vi capita davanti.

E il re pensò: «E cosa vuoi che mi capiti davanti?»

- Te lo darò. E poi, cosa ti devo dare?

- Solo quel che vi capita davanti: se è un cane, un cane, se è un gatto, un gatto, se è un uccello, un uccello, se è una persona, una persona, se è una vacca, una vacca, se è un bue, un bue, se è un cavallo, un cavallo, insomma, quel che vi capiterà davanti me lo darete.

- Bene!

¹²⁸ Hat-Print potrebbe significare "Principe Zac!", indicando l'onomatopea "haț" un movimento brusco e inaspettato, al fine di prendere o gettare qualcuno o qualcosa (<https://dexonline.ro/definitie/ha%C8%9B>). "Hoț" indica invece il "ladro", il "brigante" o anche semplicemente il "furbo".

Gli diede la foglia di noce e il contratto fu stabilito. Stipulato il contratto e presa la foglia di noce, il vecchio se la mise in tasca, salì in carrozza e partì. Ma, vedendo che tardava, le figlie si preoccuparono e la più grande andò incontro al suo paparino. Fece un pezzo di strada, vide che non arrivava e tornò indietro.

- E! Tu sei andata solo un poco! Lascia, stavolta vado io più avanti!

Andò anche la figlia di mezzo, andò avanti un pezzo, vide che il padre non arrivava e tornò indietro.

- Teste dure che non siete altro! Vado io incontro a papà!

Alla fine, andò la figlia più giovane. Camminò tre giorni e tre notti e il re, cui non era capitato davanti ancora niente, all'improvviso si trovò davanti proprio la sua figlia più piccola! Quando la vide, il re restò di sasso.

- Ahimè, tesoruccio di papà! Chi ti ha messo di fronte a me, perché mi sei capitata di fronte, che mi mangerei la lingua!

- Ma papà, perché dici così?

Il re scoppiò in pianto, la prese con sé in carrozza e continuò a piangere fino a casa. Arrivarono e lui disse alla regina come stavano le cose, senza nascondere nulla. Il re e la regina si misero a piangere; allora la figlia più piccola disse:

- Papà! E mamma! Se non mi dite perché piangete, e io so che vi sono cara, io o mi sparo o mi avveleno.

Allora il re le disse:

- Tesoro di papà! Vedi, ho incontrato un uomo invisibile che mi ha dato una foglia di noce, ho fatto un patto con lui e mi sono impegnato a dargli quel che mi fosse capitato davanti. E mi sei capitata davanti proprio tu, quindi adesso sono obbligato a darti a lui.

- Per questo sei triste, papà?

- Per questo!

- Ma non hai da rattristarti per questo, non aver paura di ciò! Dai, che mi vesto e andiamo fin lì. La ragazza si vestì con begli abiti e andò fino a dove il re aveva incontrato l'uomo invisibile. Quando arrivarono, il terreno si aprì. La ragazza discese sottoterra mentre il padre rimase in mezzo alla strada, piangendo. Poi tornò a casa in carrozza. E la ragazza, lì, cosa si trovò di fronte? Lì c'era, come una meraviglia del mondo, il principe Hat, ma era invisibile. Era invisibile e doveva anche stare dieci anni sottoterra. Quattro anni erano già trascorsi e doveva passarne lì sotto ancora sei, per paura di una strega che voleva portarselo via. Si innamorò della principessa a prima vista e dopo un anno ebbero un bambino.

Ma un bel giorno la principessa disse al principe:

- Ohimè, caro marito, mi è venuta una tale nostalgia di mia madre, così all'improvviso!

- Se ti è venuta nostalgia, prendi con te il bambino e una carrozza con una pariglia di cavalli e vai. Ma non trattenermi molto, che mi viene nostalgia del bambino.

- Bene!

Lei prese e montò in carrozza, così bella e radiosa col suo bambino. Ed arrivò da suo papà. Quando entrò, che festa! Proprio allora si celebravano le nozze della sorella più grande. Rimase anche lei al matrimonio, ballò, festeggiò, bevve e mangiò. Poi:

- Ohimè! Appena dopo le nozze devo scappare a casa, che mi aspetta mio marito.

Montò in carrozza col bambino e partì. Quando arrivò, il terreno si aprì e lei discese sottoterra. E ci rimase per altri due anni. In quei due anni, fece altri due bambini. Al terzo anno, però, tornò a sentire nostalgia di sua madre.

- Ohimè, caro marito, mi è venuta una tale nostalgia di mia madre, così all'improvviso!

- Va bene, moglie mia! Prendi con te tutti e tre i bambini, sali in carrozza coi cavalli e vai. Solo, non trattenermi troppo a lungo, che mi verrebbe nostalgia dei bambini.

- Non starò molto.

La principessa aspettava già il quarto bambino. Montò in carrozza e partì. Stavolta, arrivò giusto per le nozze della sorella di mezzo, che si sposava proprio allora. Giunta al palazzo regale, il re fu proprio felice di vedere i tre bambini così belli e bravi. L'ha messa a tavola, ha bevuto, ha mangiato, era proprio innamorato il re. Ma la regina, dopo le nozze, chiamò in camera la figlia e le chiese:

- Tesoro della mamma! Raccontami come vivi laggiù con tuo marito... Ma davvero abitate sottoterra?

- Cara mamma, lì ci sto così bene! Ci sono ogni tipo di cibo, di bevanda e di musica sotto la superficie della terra! Bei letti e giardini come non se ne sono mai visti! Ma a che mi serve, se non posso vedere mio marito. Sono già quattro anni che viviamo insieme e lui non l'ho mai visto.

- Tesoro mio! Lascia che ti dia un consiglio: prendi un fiammifero e fatti luce con questo lume. Mettiti lì, quando lui dorme profondamente, e accendilo, così almeno vedrai che tipo è.

Dopo ciò, la principessa non stava più nella pelle: si mise in seno il fiammifero, prese con sé il lume, montò in carrozza con i bambini e si diresse a casa. Quando arrivò, il terreno si aprì e lei discese sottoterra. Quando furono scesi, il marito disse:

- Sei tornata, moglie?

- Sono a casa, marito mio.

Prepararono da mangiare, cenarono e dopo cena andarono a dormire. Ma mentre lui dormiva più profondamente, lei si alzò pian piano, senza far rumore accese il lume e lo guardò. Era un uomo così bello che perfino il sole sarebbe impallidito di fronte alla sua bellezza! Allora lei è caduta di colpo a terra svenuta, con il lume in mano. Allora lui si svegliò.

- Ohimè, cara moglie!

Se hai fatto tutto di testa tua,
hai avuto una bella pensata!
Ma se te l'ha detto qualcuno,
per Dio ti ha malconsigliata!

Così facendo mi hai sottratto tre quarti del mio potere e adesso, guai a me e a te!

E uscì da sottoterra con i tre bambini. Lei era incinta del quarto.

- Adesso se il buon Dio ce ne concede il tempo, andiamo dalle mie tre sorelle ai tre capi del mondo e lasciamo loro questi tre bambini. E andremo via anche noi, fin dove possiamo vedere con gli occhi, che la strega non ci trovi.

E così partirono per la strada. Andarono,

come le parole del racconto,

Dio ci tenga da conto

Il seguito è ancor più bello e ce l'ho pronto!

Čiont! Leveš!¹²⁹

Vanno, per boschi, dirupi e lande deserte.

E arrivarono dalla sorella più grande. Il principe disse:

- Vai a lasciare il bambino più grande da mia sorella maggiore. Ma per nulla al mondo devi dirle dove sono io, che mi nasconderò qui sotto la testa del ponte.

La principessa andò avanti con i tre bambini. Quando entrò in cortile, la sorella del principe le gridò:

- Tu, donnaccia! Sgualdrina che non sei altro! Hai rovinato il mio uomo! Aspetta aspetta, che adesso te le suono io a te!

E la rincorse per picchiarla. E lei:

- Ahimè, non picchiarmi!

- Dov'è quel ribaldo che non è altro?

- È lì sotto il ponte!

La sorella lo raggiunse, gli diede una bella sfilza di legnate, e ancora un sacco di botte e lo lasciò più morto che vivo. Ma le lasciarono il bambino e proseguono la strada.

- Vedi, moglie, te l'avevo detto di non dire niente, ma tu hai parlato!

- Scusa, pensavo che mi avrebbe uccisa!

- Te ne prego, a mia sorella di mezzo non dire niente.

- Non le dirò niente.

Proseguirono la strada, ancor più lontano, finché giunsero dalla sorella di mezzo. Di nuovo, lui si nascose sotto il ponte e andò avanti lei. Quando la sorella di mezzo la vide, uscì e senza dire nemmeno una parola cominciò a prenderla a schiaffi.

- Tu, donnaccia! Sgualdrina che non sei altro! Dov'è quel ribaldo d'un malandrino? Sei stata tu a rovinarlo!

- Ahimè, non picchiarmi, è lì sotto il ponte!

La sorella andò sotto il ponte, lo prese e gli suonò un'altra bella sfilza di legnate.

¹²⁹ Probabilmente parole ungheresi per 'osso' e 'zuppa', difficile spiegare la loro presenza nella formula.

- Asino, porco che non sei altro! Hai voluto prendere moglie, eh?? Ma verrà la strega e ti porterà via!

E le lasciarono un altro bambino.

- Moglie, lo vedi come sei fatta? Vai in giro a raccontare tutto su di me.

- Scusa, caro, ma credevo davvero che mi avrebbe uccisa quando è venuta dritta da me e ha cominciato a schiaffeggiarmi così!

- Ti prego, non dire niente almeno alla mia sorella più piccola, che lei è tre volte più forte delle altre due.

- Non le dirò niente!

Proseguirono solo con il figlio più piccolo. Appena giunsero al cancello, la sorella più piccola afferrò la principessa per il collo, la scaraventò a terra e le fece tremare il cervello in capo!

- Dov'è quel ribaldo, quel brigante!

- Ti prego, non uccidermi! Ti dirò dov'è! È lì sotto il ponte.

La sorella più giovane andò da lui, lo prese, lo picchiò di santa ragione per tre giorni e tre notti e solo allora si degnò di starlo a sentire:

- Ti prego, cara sorella, non uccidermi!

- È quel che ti meriteresti! Che questa donnaccia ti ha rovinato.

Le lasciarono il figlioletto più giovane e proseguirono il cammino loro due soli.

- Ora, moglie mia, andiamo avanti anche noi nei giorni che ci restano fino al buon Dio. Se siamo fortunati, la strega non verrà a prendermi; che sarebbe un bene; sennò, andrà bene lo stesso!

Si misero in cammino. Andando così sul loro cammino, lui ad un certo punto si volta indietro e vede arrivare una nuvola scura sopra di lui.

Moglie mia! Poiché sei stata tu la causa di tutto questo e hai visto il mio aspetto, allora partorirai il tuo bambino quando ti toccherò io il grembo con la mano.

Allora arrivò la nuvola, lo sollevò in aria e se lo portò via. Lei rimase a piangere lì in mezzo alla strada. E se ne andò per la strada, per i boschi, per dirupi e le lande più deserte. Camminò così tanto che le si stracciarono i vestiti. Giunse da Santa Lunedì e le bussò alla porta:

- Ohilà, se sei un essere umano entra e vieni a scaldarti.

Se sei un avvoltoio di bosco,
resta nel profondo del bosco:
che io ho un branco di cani latranti
con denti d'acciaio,
quando ti mordono, ti fanno a pezzi!

- Ma certo, cara nonnina, sono un essere umano!

- Vieni avanti, che ti scaldi!

E lei entrò.

- Buon giorno, cara nonnina!

- Grazie, anche a te, bella signora!

Santa Lunedì la profumò, le offrì da mangiare, dei vestiti e un letto per la notte.

- Nonnina, hai mai sentito nominare il Principe Hat?

- Mai visto né sentito.

La principessa rimase lì fino al mattino. Sul far dell'alba si alzò per proseguire il viaggio. E Santa Lunedì le disse:

- Cara, prendi questa conocchia d'oro, che un giorno ti tornerà utile.

Lei prese la conocchia d'oro e che, oltre ad essere d'oro, filava da sola. E proseguì. Se ne andò per i boschi, i dirupi e le lande più deserte. Come la parola del racconto,

Dio ci tenga da conto,
Il seguito è ancor più bello e ce l'ho pronto!
Čion! Leveş!

Giunse da Santa Venerdì e bussò alla porta:

- Ohilà, se sei un essere umano entra e vieni a scaldarti.

Se sei un avvoltoio di bosco,
resta nel profondo del bosco:
che io ho un branco di cani latranti
con denti d'acciaio,

quando ti mordono, ti fanno a pezzi

- Ma certo, cara nonnina, sono un essere umano!

- Vieni avanti, che ti scaldi!

E lei entrò.

- Buongiorno, cara nonnina!

- Grazie, anche a te, bella signora!

Baciò le mani e i piedi a Santa Venerdi e le chiese:

- Cara nonnina, hai mai sentito nominare il Principe Hat?

- Mai visto né sentito. Ma resta qui fino a domattina!

Rimase fino al mattino. Poi la Santa la profumò, le legò i capelli e le diede un fazzoletto d'oro che cuciva da solo.

- Se non vai da mia sorella Santa Domenica e non chiedi a lei, non saprei proprio chi altri ti potrebbe aiutare.

E se ne andò ancora,

per i boschi, recinti e le lande più deserte. Come la parola di un racconto,

Dio ci tenga da conto,

Il seguito è ancor più bello e ce l'ho pronto!

Čiont! Leveş!

Arrivò da Santa Domenica e bussò all'uscio.

- Ohilà, se sei un essere umano entra e vieni a scaldarti.

Se sei un avvoltoio di bosco,

resta nel profondo del bosco:

che io ho un branco di cani latranti

con denti d'acciaio,

quando ti mordono, ti fanno a pezzi

- Ma certo, cara nonnina, sono un essere umano!

- Vieni avanti, che ti scaldi!

Entrò dentro, si mise in ginocchio e baciò le mani e i piedi di Santa Domenica.

- Cara nonnina, hai mai sentito parlare del Principe Hat e della strega l'ha rapito?

- Su su, cara, ci penserò io! Rimani fino a domattina.

La ospitò e le diede da bere e da mangiare. Le ha legato i capelli, l'ha profumata e l'ha messa a letto e si è addormentata. Il mattino seguente, Santa Domenica prese un corno e soffiò ai tre angoli del mondo:

quanti le foglie sulla terra

le fronde su un albero

e la sabbia del mare,

tanti animali vennero a lei.

- Cosa c'è, cara padrona, che ci chiami proprio quando noi ci ralleghiamo, beviamo, danziamo e ci divertiamo di più? Perché ci disturbi proprio ora?

- Ma quali danze e bevande! Lasciate stare tutto e ditemi, chi tra voi ha visto o sentito delle corti della strega che ha rubato il Principe Hat?

- Cara signora e padrona, non abbiamo né visto né sentito di queste corti.

E se ne andarono. Passarono tre giorni e tre notti: solo l'allodola non era venuta. Suona una volta, poi due e poi tre, quando alla fine arrivò anche l'allodola.

- Ehi, zoccolletta, ti spacco la faccia! A te e a quella zoccolona che ti ha insegnato il mestiere! Perché cavolo non vieni quando ti chiamo!

- Calma, signora padrona, che quanto ho viaggiato io non viaggeranno neanche i miei nipoti e pronipoti!

- E dove sei stata?

- Sono stata fino alle corti della strega e ho visto la meraviglia del mondo, il principe Hat! E per amor suo e della sua bellezza, non riuscivo più a staccarmi da lui!

- Ha ha ha! Proprio te volevo! Prendi un po' questa donna e portala fino alle corti dove c'è il principe Hat!

- Ma dove, padrona! Come faccio io a portarmi in spalla tre anime? Non lo vedi che questa è incinta, ha in pancia due bambini!

- Te la do io la forza di portarla, sia da sotto, sia in spalla, e la trasporterai come meglio potrai.

Diede all'allodola da mangiare e da bere e lo stesso alla principessa, poi le diede anche una chiocchia d'oro con quattro pulcini, tutti d'oro. Poi l'allodola la portò, un po' in spalla e un po' appesa, un po' in spalla e un po' appesa, finché la principessa arrivò fino al pozzo della strega dove era prigioniero il Principe Hat.

Ma il principe era a caccia. Allora lei si mise vicino al pozzo, dove l'aveva lasciata l'allodola prima di tornare indietro. Si sedette, prese la conocchia d'oro, se la portò in grembo e quella cominciò a filare da sola mentre lei cantava vicino al pozzo. Venne una serva. Quando vide la conocchia d'oro si dimenticò l'acqua e tutto il resto. Prese un secchio d'acqua.

- Ahimè, ero venuta a prendere acqua, adesso che torno a casa la mia padrona mi riempie di botte! E tornò a casa. Quando arrivò, la strega si alzò e senza neanche una parola le appioppò un bello schiaffone!

- È da un pezzo che aspetto che mi porti quell'acqua! Ma tu non arrivi e io me ne sto qua a tenermi la sete!

- Ti prego, padrona, perdonami! Ho visto una cosa come non l'ho vista mai da che sono al mondo!

- Che hai visto?

- Al pozzo c'era una donna con una conocchia d'oro e un fuso che filavano da soli!

- E non credi che me li venderebbe, quella conocchia e quel fuso d'oro?

La serva tornò al pozzo e disse alla principessa:

- La grande regina manda a chiedere se quella conocchia e quel fuso d'oro non sono in vendita.

- Bah! Sì, li potrei vendere!

- Allora, se sono in vendita, favorisca di entrare!

La fece entrare nelle corti. Bene!

- Salve, signora.

- Salve a lei.

Ora a lei era venuto un cerchio sopra la pancia. Disse:

- Non è che sarebbe in vendita questa conocchia?

- Sì, certo che la vendo!

- E per quella cosa chiedi?

- Se mi lasci dormire una notte con tuo marito, allora ti darò la conocchia.

- Affare fatto!

Ma quando il principe Hat tornò a casa dal bosco, dalla caccia, subito lei gli diede da mangiare un cibo per farlo addormentare, lasciando la principessa in un'altra camera. Il principe si mise a tavola, mangiò, andò a letto e si addormentò. Allora la strega chiamò la principessa, la portò da lui e le disse:

- Ecco, vai a dormire accanto al principe Hat!

Lei si distese al suo fianco. E cominciò a gridargli più forte che poteva:

- Principe Hat! Mettimi la mano sul grembo, che io possa mettere al mondo i tuoi figli, che ormai mi pesano, santo Cielo!

Niente. Lui non si svegliò. Lei gridò fino all'ora terza. Poi cantò il gallo, arrivò la strega e la riportò nell'altra camera. Il principe Hat al mattino si svegliò, mangiò, si vestì e andò a caccia. Ma intanto un ragazzo che portava fuori le pecore, al servizio della strega, aveva sentito quel che la principessa aveva gridato.

Il secondo giorno la serva tornò a prendere l'acqua. La principessa aveva un fazzoletto d'oro che si cuciva da solo.

- Perbacco! E questo lo venderesti alla mia padrona?

- Ma sì, lo venderei.

La serva andò a dirlo alla strega:

- Perbacco, signora padrona, vedesse che bel fazzoletto d'oro che ha quella signora, che si cuce da solo!

- Chiamala qua, che vediamo se me la vende.

La serva andò a chiamarla.

- Senti, cara. Cosa ne dici di vendermi questo fazzoletto?

- Sì, lo vendo se mi lasci andare a letto una volta con tuo marito.

- Ti lascio!

La fece entrare e la nascose in un'altra camera, le diede da mangiare e da bere. Quando venne il principe Hat, la strega gli preparò il cibo che lo faceva addormentare e il principe si addormentò. La principessa arrivò e si distese vicino a lui.

- Principe Hat, mettimi la mano sul grembo, così che possa mettere al mondo i tuoi due figli, che ormai mi pesano, santo Cielo!

Lui non si svegliò. Gridò fino alla seconda ora e lui non si svegliò. Gridò ancora fino alla terza ora e lui ancora non si svegliò. Ed ecco che cantò il gallo e venne la strega a riportarla in camera. E il principe Hat al mattino si svegliò, mangiò e andò a caccia nel bosco. La principessa invece tornò al pozzo e lasciò razzolare lì intorno la chioccia con i tre pulcini d'oro. Allora il ragazzo, vedendola, andò con le pecore nel bosco dietro al principe Hat e dopo un po' lo incontrò.

- Salve, vostra maestà.

- Salve a te, ragazzo. Perché porti le pecore per di qua?

- Vengo di qua, maestà, perché

grazie mia testa,

grazie mio ragazzo,

se mi ascolti un momentino ti dico due o tre cosette, io che sono solo un ragazzino a te che sei un re.

- Parla, ragazzo. Ti sto a sentire.

- Vostra maestà! È venuta una donna con tre cerchi in grembo e si è distesa accanto a te stanotte e ha gridato: «Principe Hat! Mettimi la mano sul grembo, così che possa mettere al mondo i tuoi due figli, che ormai mi pesano, santo Cielo!», e tu non ti sei manco mosso! Ma lo so io perché non ti sei svegliato: la strega ti ha dato da mangiare qualcosa che ti ha fatto addormentare, ed è per questo che dormivi così della grossa. Stasera, quando torni a casa, non mangiare niente, ma proprio niente. Basta che ti metti a tavola e dici «Non ho fame, metti via la cena, ho tanto sonno che non mi reggo più in piedi!», poi ti metti a letto e fai finta di essere morto, addormentato come un sasso. E vedrai quel che ieri sera non hai visto!

- Bene, ragazzo. Ma se dici il falso, sappi che ti farò tagliare la testa.

- Parola mia, vostra maestà!

Intanto, la serva andò al pozzo. Quando vide la chioccia con i pulcini d'oro, tornò di corsa dalla padrona.

- Oddio, padrona, vedesse che chioccia d'oro che ha quella signora, è bella come nessun'altra al mondo!

- E dici che non la venderebbe? Se la vende, falla venire qui.

- La signora padrona mi ha detto così: la venderebbe quella chioccia?

- Ma sì, la venderei!

- Allora prego, venga avanti!

La fece entrare nelle corti.

- Senti, cara. Cosa ne diresti di vendermi questa chioccia d'oro?

- Sì, te la vendo se mi lasci dormire una notte con tuo marito.

- Ti lascio!

La fece entrare, le diede da mangiare e da bere e la fece sedere in un'altra camera. Quando venne il principe Hat, gli aveva preparato il cibo che lo faceva addormentare. Quando lo mise in tavola disse:

- Prendi, principe Hat, mangia!

- Per carità, toglì quel cibo dalla mia vista, che non mangio, non ce la faccio più da quanto sonno ho!

SI buttò a letto e cadde subito addormentato come morto! Bene! La strega pensò che si fosse addormentato al solo odore del cibo. Chiamò la donna, la moglie del principe, che si mise al suo fianco e cominciò a gridargli:

- Principe Hat, mettimi la mano sul grembo, così che possa mettere al mondo i tuoi due figli, che ormai mi pesano, santo Cielo!

Stavolta lui si scosse e baciò la ragazza, le mise la mano in grembo e nacquero i due bambini. Quando vennero alla luce, sembravano già di quattro anni ed erano tutti e due biondi. Bene! Rimasero a letto, con i bambini in mezzo che giocavano, e lui aveva una voglia matta di fare l'amore, ma chiaramente con i bambini in mezzo non si poteva!

Al mattino venne la strega per portarla via al canto del gallo, ma vide che aveva fatto due bambini e che era a letto col marito. Allora tornò indietro. Al mattino il principe Hat ordinò di mettere sul fuoco un gran paiolo di pece. Mise a bollire nel paiolo la resina mescolata con la pece. Poi prese il pentolone, lo mise sul fuoco, chiamò tutti i domestici e i servi della casa e la moglie, legò la strega ad un palo, la gettò nel calderone rovente e sciolse la strega fino a disfarla tutta. Poi gridò: - Oggi siamo sfuggiti a questa sporca schifosa che mi ha avuto in suo potere per tutto questo tempo e che mi ha perseguitato fino a costringermi a nascondermi sottoterra a causa sua. D'ora in avanti, voi servi e serve, siete liberi di tornare a casa vostra, come noi torneremo a casa nostra. Il principe Hat prese e partì, coi tre figli e tutto, per tornare da sua sorella minore. Quando arrivarono da lei, entrarono, mangiarono, bevvero e fecero festa tre giorni e tre notti. Ripresero il figlio più giovane e proseguirono la strada finché arrivarono dalla sorella di mezzo. Quando furono da lei, entrarono e mangiarono tre giorni e tre notti. Il terzo giorno presero il figlio che era rimasto da lei e partirono per andare dalla sorella più grande.

Quando arrivarono dalla sorella più grande, fecero festa, mangiarono e bevvero tre giorni e tre notti. Poi, recuperato il figlio maggiore, ripartirono per tornare tutti a casa.

Avevano delle corti così belle che in tutto il mondo non ve n'era l'uguale, e c'era il principe Hat, meraviglia del mondo! Quando arrivarono a casa, le corti si aprirono di fronte a lui, che entrò con la moglie e i cinque figli. Rimasero lì tre giorni e tre notti. Il terzo giorno, presero carrozza e cavalli rossi, con finimenti rossi, per andare a trovare il padre della sposa. Quando la madre e il padre videro la loro figlia, gridarono:

- Tesoro della mamma! Pensavo di morire, da quanto tempo non ti vedo e non vieni più a trovarmi!

- Cara mamma, ho viaggiato molto, ho patito molti dolori e affanni.

Rimasero lì a far festa tre giorni e tre notti. Il terzo giorno, il principe e la principessa si scambiarono le promesse di matrimonio, il principe incoronò la sua bella e disse:

- Caro papà e suocero, cara suocera e mamma! Da oggi in poi sarò felice e vivrò insieme a voi sopra la terra, non vivrò più nascosto sottoterra come prima. D'ora in avanti, vi prometto, con l'aiuto di Dio, di starvi vicino e di assistervi nella vita, nel governo del regno, che io parto per la mia corte.

Andarono alla sua corte e vi presero dimora. E vivono ancora lì, che Dio li assista, e se sono morti, che Dio li perdoni.

Sono salito su un rametto di segale
E ve l'ho detta questa sera
Sono salito su un chiodo
E altro non c'era.

Informatore: Zlotar Gheorghe da Fondul Moldovei, rn. Cîmplung. Raccolta a Bucarest il 18 febbraio 1955 da Ovidiu Bîrlea; trascritta da Ovidiu Bîrlea; durata 26' 44'. A.I.F., mg. 841.

Il narratore la sa: «da mia sorella, Tița. Mia sorella l'ha imparata da Merges, Ion-Fornai. Eh, l'ho già raccontata 4 o 5 volte, io».

In famiglia: «La sa mia sorella Tița, mio cognato Emiliano e mia sorella più piccola; anche Marco la sa». Marco è il figlio del narratore.

Non rientra negli scopi di questo capitolo un confronto testuale tra le varianti del tipo 425A, né tra queste e la storia di Amore e Psiche narrata da Apuleio. La presentazione di una selezione di brani scelti aveva l'intento di mettere a fuoco i caratteri dell'«ecotipo» romeno corrispondente al tipo folklorico internazionale numero 425.

3.3 Lo studio di Petru Caraman.

Il saggio *Identificarea episodului despre Cupidon și Psyche, din romanul Metamorphoses al lui Apuleius, cu un basm autentic popular* di Petru Caraman (1898-1980), pubblicato nel 2009 all'interno della rivista *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, è un lavoro incompiuto, rimasto nell'archivio personale dello studioso e recuperato molti anni dopo la sua morte.

Il curatore Ion H. Ciubotaru, importante folklorista di Iași, in una nota introduttiva al testo di Caraman precisa che il manoscritto originale (di 52 pagine fronte e retro) è databile al 1969 *terminus post quem* (Caraman 2009, p. 12, vedi nota)¹³⁰. La trascrizione e la digitalizzazione del testo si devono a Ioana Repciuc, a propria volta autrice di un articolo che presenta lo studio di Caraman (Repciuc 2015).

Non può stupire che quello di Caraman sia un nome nuovo negli studi riguardanti i rapporti tra la storia di Amore e Psiche e il folklore: il suo saggio, rimasto inedito per quarant'anni, anche dopo la pubblicazione è rimasto isolato perché le posizioni a cui dà voce sono state in parte superate dalla critica successiva. Ciononostante, i suoi approfondimenti sulle caratteristiche locali dei racconti del tipo 425 in Romania, e su come tali caratteristiche risultino significative per l'ambito culturale romeno, costituiscono dati molto importanti per un confronto tra la cultura classica e la cultura romena.

Come annunciato dal titolo, il saggio è imperniato sulla tesi dell'identità della storia apuleiana di Amore e Psiche con il sottotipo folklorico del marito-animale (425A), e più in particolare con il sottogruppo di racconti in cui il protagonista presenta sembianze ofidiche. Convinto assertore dell'idea della continuità di tradizione tra Apuleio e i racconti folklorici del marito-serpente del tipo 425A, lo studioso non vede alcuna difficoltà nell'accostare la storia di Amore e Psiche alle varianti moderne. Sulla base di tale presupposto, Caraman cerca di indagare le idee centrali che contraddistinguono tale tipologia folklorica e di illuminarne, ove possibile, il retroterra. Repciuc riassume così gli obiettivi di Caraman:

L'intento principale di questo studio su Apuleio non è tanto di dimostrare l'origine folclorica del racconto da questi utilizzato per scrivere le *Metamorfosi*, fatto che Petru Caraman ritiene talmente evidente da non richiedere un'argomentazione, quanto di penetrare nelle profondità di tale tema folclorico, mettendo in evidenza lo stadio primitivo del tema e soprattutto ripercorrendo rigorosamente il processo della sua trasformazione fino alla forma conosciuta nelle fiabe moderne europee (e soprattutto dell'Europa centro-orientale) (Repciuc 2015, p. 194)¹³¹.

¹³⁰ La datazione di Ciubotaru poggia sulla presenza di un modulo per telegrammi datato al 1969, sul verso del quale sono state effettuate delle integrazioni alla pagina 4v.

¹³¹ «Preocuparea centrală a studiului despre Apuleius nu este demonstrarea sursei folclorice a basmului prelucrat de acesta pentru scrierea *Metamorfozelor*, căci Petru Caraman găsește acest fapt ca fiind atât de clar încât nu mai necesită nici un efort de convingere, ci pătrunderea în profunzimele acestei teme folclorice, evidențierea stadiului primitiv al temei și mai ales refacerea riguroasă a procesului de transfigurare a acestuia până la forma cunoscută din basmele europene (și în special central-est europene) moderne».

Trattandosi di uno studio incompiuto, la complessa questione delle fonti di Apuleio è trattata da Caraman in modo incompleto. Rimane l'annotazione: «Non c'è spazio qui per discutere tale problema; ci auguriamo di poterlo trattare in separata sede»¹³². Lo studioso, scartata *a priori* l'ipotesi di una fonte letteraria greca e considerando come un dato di fatto che l'autore latino avesse udito in prima persona il racconto di Amore e Psiche da una fonte popolare, avanza delle ipotesi per determinare dove Apuleio possa aver udito il racconto. Pur ammettendo che ciò potrebbe essere avvenuto ovunque nel corso dei numerosi viaggi dell'autore latino nel Mediterraneo, l'ipotesi di una fonte nordafricana viene liquidata come «poco probabile» (evidentemente Caraman non conobbe o non diede credito agli studi di Frobenius, Weinrich e Dermengheim). Dovendo optare tra una fonte italiana o greca, Caraman propende per la prima a causa della mancanza di attestazioni neogreche del sottotipo del marito-serpente (Caraman 2009, pp. 14-15).

Su queste basi, lo studioso cerca di ricostruire lo schema di base del racconto popolare che può aver fatto da modello ad Apuleio facendo astrazione dell'apporto colto dovuto all'autore. Pur consapevole dell'impossibilità di trarre conclusioni certe, mancando materiale antico con cui attuare un confronto, Caraman assume come un fatto che tale schema coincidesse con quello dei racconti del sottotipo folklorico del marito-serpente, precisando che dal confronto tra la storia di Amore e Psiche e le varianti successive si possono ricavare gli elementi costanti, ma non i cambiamenti intervenuti nel corso di due millenni. Quanto alla componente mitologica, massicciamente presente in Apuleio, essa viene programmaticamente esclusa dall'analisi in quanto estranea all'intreccio fiabesco in esame. Ciò non impedisce a Caraman, rifacendosi a Reitzenstein, di avallare l'esistenza di uno schema mitico completo riguardante Eros e Psyche, non documentato ma preesistente ad Apuleio, da questi sovrapposto e fuso insieme con la fiaba¹³³. Da tale saldatura tra un'antica fiaba del tipo del marito-serpente e un perduto mito di Eros e Psyche scaturirebbero i molti personaggi mitologici presenti nel racconto con funzioni accostabili a quelle dei personaggi della fiaba: è il caso di Venere nei panni della suocera/strega che impone le prove alla nuora, di Cerere e Giunone, che corrispondono alle donne incontrate dall'eroina della fiaba nel corso delle sue peregrinazioni alla ricerca del marito perduto, e così via, con Caronte (presente anche nel folklore neogreco e aromeno: Caraman 2009, pp. 22-23), Giove, Pan, i Satiri etc., personaggi che lo studioso presuppone assenti dall'intreccio fiabesco di base.

¹³² «Nu e locul să discutăm aici această problemă; sperăm să ne ocupăm de ea cu altă ocazie», Caraman 2009, p. 14 nota 1.

¹³³ «Trebuie să relatăm că povestea din *Metamorfoze*, conține nu numai motive disparate utilizate după bunul plac al romancierului, ci conține chiar întreaga schemă a unui mit, pe care el l-a suprapus temei basmului, contopind-o cu aceasta», Caraman 2009, p. 21.

Queste considerazioni inducono Caraman ad escludere che fosse intento di Apuleio suggerire un'interpretazione allegorica in senso platonizzante del racconto¹³⁴. L'obiettivo centrale della sua argomentazione consiste nel tentativo di evidenziare l'elemento folklorico affiorante nel racconto delle *Metamorfosi*, così ribadito:

Il racconto contenuto nelle *Metamorfosi* di Apuleio altro non è se non la fiaba del principe in sembianze di serpente che, di notte, – sfilandosi la pelle da mostro terrificante – si tramuta in un giovane di bellezza divina. Ma sua moglie, mal consigliata dalle sorelle invidiose, mentre lui dorme getta nel fuoco la pelle, azione che provoca la sventura di una lunga separazione tra gli sposi. Abbandonata dal marito, l'eroina parte alla sua ricerca e non riesce a partorire finché non lo ritrova e l'armonia tra di essi non è ristabilita (Caraman 2009, p. 25)¹³⁵.

Con un argomento non nuovo, Caraman spiega che il personaggio mitologico di Eros in Apuleio non appare in forme mostruose perché «nu era potrivit» ('non rispettava le convenienze'), ma il motivo del marito-serpente traspare dalle parole dell'oracolo (*Metamorfosi* 4.33) e nei consigli delle sorelle (*Metamorfosi* 5.17)¹³⁶.

Più originali sono le considerazioni di Caraman sui racconti folklorici del tipo 425A, il vero nucleo del saggio. Lo studioso, slavista e polonista di formazione, raduna materiali comparativi non solo romeni e polacchi, ma anche serbo-croati, ungheresi, albanesi e altri per indagare il sostrato mitologico e antropologico alle spalle di tale tipologia folklorica, che egli individua in antiche concezioni totemiche in cui anche il concetto di tabù gioca un ruolo importante.

Le prime osservazioni riguardano il motivo delle peregrinazioni dell'eroina, tipico non solo dei racconti del marito serpente, ma più in generale di tutti quelli del sottotipo 425A (il marito animale). Il fatto che durante tali peregrinazioni l'eroina di norma incontri il Sole, la Luna e il Vento personificati viene letto da Caraman come un antico elemento mitologico connesso alla divinizzazione degli astri e del vento, presentati in sembianze antropomorfe. Lo studioso ipotizza che nell'ipotetica fonte del racconto apuleiano l'eroina non incontrasse Cerere e Giunone prima di giungere da Venere, bensì i corrispondenti antichi della Luna e del Sole, ovvero Diana e Apollo, e probabilmente anche Eolo in quanto nume preposto ai venti (Caraman 2009, p. 29), dal momento che

¹³⁴ « El [Apuleius] a căutat nu odată să dea semnificație alegorică - adesea cu substrat filosofic, platonician, după cât se pare - atât faptelor cât și personajelor», Caraman 2009, p. 25.

¹³⁵ «Povestea din *Metamorfozele* lui Apuleius nu-i alta decât basmul lui Făt-Frumos cu chip de balaur, care, noaptea, – lepădându-și pielea de monstru înfricoșător – devenea un tânăr de-o frumusețe dumnezeiască. Soția lui însă, rău sfătuită de surorile pizmașe, aruncă pielea-n foc pe când el dormea, ceea ce aduce nenorocirea lungii despărțiri dintre cei doi soți. Părăsită de bărbat, eroina pleacă-n căutarea lui și nu poate naște pruncul decât după ce-l întâlnește în sfârșit, când armonia se restabilește între ei».

¹³⁶ Va da sé che simili considerazioni, lette alla luce del lungo dibattito *pro* o *contra* l'origine folklorica del racconto di Amore e Psiche, non si pongono al riparo dalle critiche di Schlam all'identificazione del testo apuleiano con i racconti folklorici del marito-animale, che appare problematica anche ai folkloristi, ma sono state recuperate in tempi recenti da studiosi come Hansen (2002, p. 111).

nella maggior parte delle fiabe del sottotipo 425A le tappe delle peregrinazioni dell'eroina sono appunto tre. Nelle varianti romene, spesso l'eroina fa tappa o trova aiuto presso tre sante scelte tra Santa Lunedì, Santa Mercoledì, Santa Sabato o Santa Domenica. Anche se il fenomeno di santificazione e personificazione dei giorni della settimana è comune anche agli Slavi del Sud ('Sveta Petka' per Santa Venerdì, 'Sveta Nedelia' per Santa Domenica) e ai Greci (ἁγία Παρασκευή' per Santa Venerdì), Caraman trova che esso sia più fortemente sviluppato presso i Romeni, dove le Sante sono almeno quattro. Egli spiega la transizione dalle figure degli astri e del vento personificati alle figure delle tre sante sulla base di una confusione linguistica, che avrebbe portato al passaggio da 'Sfânta Luna' a 'Sfânta Luni', anche in grazia del fatto che in romeno il genitivo-dativo di 'Luna' è appunto 'Lunii'. A partire da tale confusione iniziale, il passaggio dalla figura personificata dell'astro lunare a quella della santa, avvenuto durante i primi secoli del Cristianesimo o al più tardi verso la fine del Medioevo, sarebbe continuato per analogia, coinvolgendo anche altri giorni della settimana (Caraman 2009, p. 33).

Rifacendosi a Frazer, Caraman ritiene altresì che il sostrato più profondo del racconto apuleiano e di tutte le varianti moderne che contengono il motivo dello sposo (o della sposa) animale, sia riconducibile a miti di essenza totemica¹³⁷. Tali miti presentano due motivi caratteristici: il primo è la metamorfosi alternata tra sembianze animali e umane in tempo diurno e notturno, il secondo la pelle animale gettata nel fuoco. Secondo Frazer, l'intreccio mitico-fiabesco della moglie alla ricerca del marito (o, viceversa, del marito alla ricerca della moglie perduta) si basa sul fatto reale che nei clan totemici esogamici di epoche arcaiche l'uomo era obbligato a cercare moglie esclusivamente in un clan con un totem diverso dal suo, ma nel caso non infrequente di incomprensioni e incompatibilità, uno dei coniugi lasciava l'altro e tornava al proprio clan di provenienza. Dopo la caduta in desuetudine di tali credenze, i miti relativi all'abbandono da parte del marito (o della moglie) animale rimasero nella memoria popolare in forma di racconti fantastici (Caraman 2009, p. 38).

Caraman ricorda anche che Andrew Lang ha mostrato che nei racconti del marito-animale compare necessariamente un'interdizione, un tabù, collegabile a una serie di credenze religiose, in primo luogo di tipo totemico¹³⁸. Tra i diversi tabù che possono essere presenti, Caraman ne elenca cinque:

- a) all'eroina è proibito vedere il marito di notte, ovvero quando ha forma umana;
- b) le è proibito tradire il segreto della metamorfosi del marito da animale in uomo e da uomo ad animale;
- c) le è proibito pronunciare il nome del marito, sempre che lo conosca;

¹³⁷ «Convingerea noastră fermă este că substratul cel mai din adânc al basmului apuleian, ca și al tuturor variantelor sale moderne, în sensul cel mai larg – în ce privește în special motivul lor atât de caracteristic, al *mirelui-animale* sau al *miresei-animale* – este constituit din mituri de esență totemistă. Singurul, care a bănuț originea totemistă a variantei Apuleius și a paralelelor ei, a fost celebrul etnolog și mitolog contemporan Frazer» (Caraman 2009, p. 35).

¹³⁸ Cfr. Lang 1884, cap. *Cupid, Psyche and the Sun-frog*, pp. 64-86.

- d) sapere chi sia il marito e da dove venga;
- e) non deve toccare l'involucro animale e tantomeno distruggerlo (cfr. Caraman 2009, pp. 39-40).

Secondo Caraman, in ogni fiaba con tema marito-animale è menzionato almeno uno, a volte più, di questi divieti. A suo modo di vedere, nella variante di Apuleio compaiono i divieti a), b) e d), ma ritiene probabile che la variante che ha ispirato Apuleio contenesse anche il divieto e) (Caraman 2009, p. 40). Quanto al tabù alla lettera c), Caraman riporta di aver incontrato in prima persona in Romania, nella regione di Galați nel Sud della Moldavia, donne che hanno testimoniato di non aver mai pronunciato a voce alta il nome il proprio marito nel corso di tutta la loro vita, ricorrendo a perifrasi qualora ciò si rendesse necessario:

Un altro esempio di tabù coniugale, quello del divieto per la moglie di chiamare il marito per nome – presente anche in alcune versioni della fiaba con il tema del marito animale – può essere riportato anche presso i Romeni della Moldavia meridionale (regione di Galati), dove ho incontrato donne anziane che mi hanno detto di non aver mai osato pronunciare i nomi dei loro mariti per tutta la vita. Per chiamarli, utilizzavano ogni sorta di sostituzioni e perifrasi come: «Ehi, non ci senti?» o «Români, hăi!» o «cini ești». Parlando ad altri del proprio marito, dicevano «el» o «dumnialúii» (e «mnialúii») o «românu ńeu», «omu ńeu» o più raramente «bărbatí-ńio» (Caraman 2009, p. 40)¹³⁹.

Caraman considera tale consuetudine del passato come un'arcaica forma di (almeno apparente) rispetto e di paura che cela una possibile ascendenza totemica, poiché laddove il totemismo è storicamente attestato vige anche il divieto di guardare il totem e di pronunciare il suo nome. L'ipotesi di un'origine totemica di simili tabù è avallata anche dalle punizioni che conseguono alle infrazioni.

Il fatto che in alcune varianti romene del sottotipo 425A il marito assuma la forma di una zucca – anziché di un animale – non è considerato da Caraman come un ostacolo all'ipotesi di un'origine totemica del motivo dato che i totem possono essere anche piante. I racconti di Ispirescu e dei fratelli Schott in cui il protagonista assume di giorno le sembianze di una zucca, secondo lo studioso, sarebbero quindi interpretabili come il retaggio di antiche credenze relative a totem vegetali (Caraman 2009, pp. 45-46). Benché più rare, non mancano attestazioni di oggetti inanimati come totem.

Una volta accettata l'ipotesi dell'origine del racconto in arcaiche credenze totemiche, Caraman torna a chiedersi da quale area geografica esso possa aver avuto origine. Sebbene i racconti popolari migrino indipendentemente dal fatto che vengano praticate (o anche solo comprese) le abitudini da cui i racconti traggono origine, lo studioso è propenso a supporre, almeno per il gruppo dei racconti

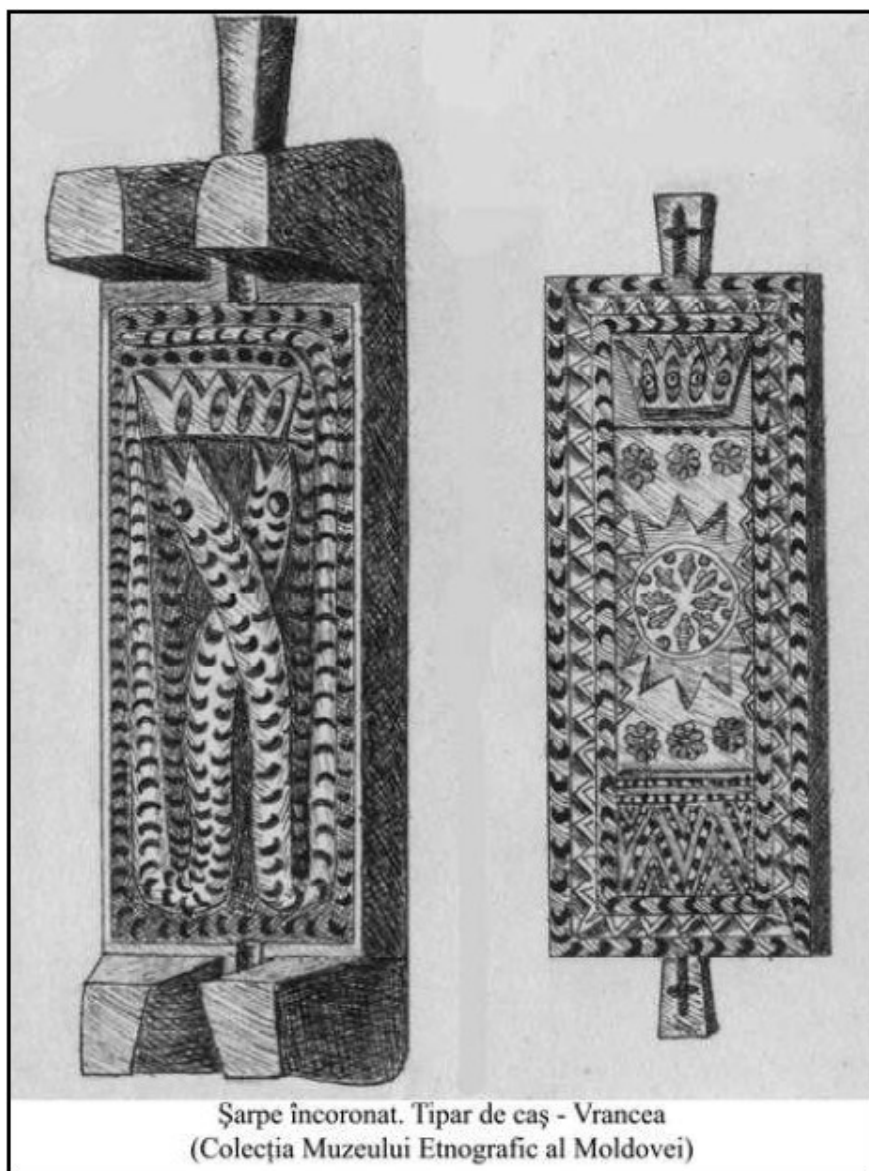
¹³⁹ «Un alt specimen de tabu conjugal, acel al interdicției soției de a-i spune soțului pe nume – existent de asemenea în unele variante ale basmului cu tema *soțului-animale* – putem relata și noi de la românii din sudul Moldovei (regiunea Galați), unde am cunoscut femei bătrâne, care mi-au mărturisit că în tot cursul vieții n-au cutezat să pronunțe niciodată numele bărbatilor lor. Pentru a-i striga, ele recurgeau la tot felul de substituiți și perifraxe ca: “ei, n-auzi?” sau “români, hăi!” sau “cini ești”; iar când vorbeau cu altcineva despre soț, spuneau “el” sau “dumnialúii” (și “mnialúii”) sau “românu ńeu” sau “omu ńeu”, mai rar “bărbatí-ńio»».

del marito-serpente tra i molti sottogruppi compresi dal sottotipo 425A, un'origine indiana, poiché la fauna di tale paese si caratterizza per la massiccia presenza di serpenti (Caraman 2009, p. 48). A supporto di tale tesi, il folklorista cita anche la fiaba indiana di Tulisa e Basnak Dau, raccolta a Benares nel 1842 e pubblicata nell'«Asiatic Journal», esprimendo la propria concordanza con le idee di Benfey sull'antichità di questo tipo fiabesco (Caraman 2009, p. 51; 53). Secondo lo studioso, la trasmissione dall'India all'Europa dei racconti del marito-serpente potrebbe anche essere stata favorita anche dalla presenza in Europa di altri racconti del tipo del marito-animale, non essendo impossibile ipotizzare l'esistenza di una «cintura totemica» nel litorale mediterraneo in epoche preistoriche non meglio precisate (Caraman 2009, p. 54), testimoniata da elementi zoolatrici nella religione dell'antico Egitto come anche dell'antica Grecia, a Roma e presso i Celti.

Lo studioso aggiunge che non mancano, inoltre, credenze e narrazioni relative al serpente nel continente europeo, che possono aver favorito l'attecchire delle narrazioni del tipo del marito-serpente. Portando esempi polacchi, serbi, romeni e albanesi, Caraman mostra che quello del «re dei serpenti» è un personaggio comunemente diffuso nel repertorio della fiaba popolare europea e su cui anche l'etnografia è in grado di produrre molte testimonianze¹⁴⁰. Concludono il saggio alcuni interessanti accenni sulle credenze popolari romene relative al serpente e, più specificamente, alla figura del re dei serpenti, supportate anche da documentazione proveniente dalla cultura materiale: assai notevole, per esempio, è il serpente incoronato scolpito sullo stampo ligneo di un torchio per pressare il formaggio conservato presso il Museo Etnografico di Iași. Caraman sottolinea che l'immagine del serpente, che qui si vede soltanto in negativo, veniva impressa sui formaggi non solo per motivi estetici, ma anche a causa del significato magico attribuito al personaggio del re dei serpenti, «protettore dell'ovile e specialmente incarnazione del principio di prosperità e del benessere materiale: in una parola, della ricchezza»¹⁴¹.

¹⁴⁰ Cfr. Caraman 2009, pp. 70-84.

¹⁴¹ «Poporul nostru de ciobani atribuia odinioară acestui personaj rolul de protector al stâniei și în special vedea într-însul incarnația principiului prosperității și al bunei stări materiale, cu un cuvânt al bogăției: cu deosebire era el considerat drept deținătorul belșugului în ce privește fructul oilor. Devenit simbol al acestui belșug, imaginea lui era aplicată pe cașuri, fapt care, pe plan magic, însemna determinarea belșugului însuși», Caraman 2009, p. 82.



Nell'immagine si distingue chiaramente la corona sopra al capo dei due serpenti che si incrociano. Il serpente come simbolo dell'abbondanza e della fecondità della natura, sia vegetale che animale, ritorna anche in molte credenze romene relative al «șarpe de casa», il 'serpente di casa', latore di prosperità nel folklore in tutti i paesi d'Europa¹⁴². Il saggio di Caraman si interrompe con alcuni accenni ai proverbi e alle fiabe romene riguardanti il serpente di casa, anche in comparazione con la documentazione polacca e serbo-croata.

Benché incompiuto, il saggio di Caraman contiene indubbiamente molti elementi di interesse. Mettendo in campo vaste competenze, in primo luogo di slavista e polonista, ma anche di «classicista, romenista e balcanista», lo studioso abbozza uno studio d'insieme del tipo 425A in Romania,

¹⁴² Credenze e proverbi relativi al serpente di casa in Romania, annota Caraman, sono menzionate in Teodorescu 1874, pp. 116-117; Zanne 1901, vol. IX, p. 370, nr. 6427 e 6423; p. 343 nr. 6119; p. 237, nr. 2758; Gorovei 1915, p. 235 nr. 2724; p. 320 nr. 3711. Cfr. Caraman 2009, pp. 83-84. Viene menzionato anche lo studio di Gorovei 1941, specificamente incentrato sul serpente di casa.

utilizzando molti tra gli strumenti della folkloristica. Oltre ad esaminare i racconti popolari del tipo rispettivo, come osserva Repciuc, «il professore di Iași non si è limitato a richiamare le informazioni raccolte dagli antropologi presso gli aborigeni, come hanno fatto i suoi colleghi occidentali, ma ha fatto ricorso proprio al substrato totemico presente nell'immaginario folklorico delle popolazioni contadine europee» (Repciuc 2015, p. 204)¹⁴³. Apportando documentazione inedita e adottando un approccio assai innovativo che coniuga l'analisi della narrativa orale tradizionale all'etnografia e alla paleo-etnografia, lo studio di Caraman risulta originale e innovativo. Inoltre, esso rappresenta un esempio di indagine sulla sopravvivenza di materiale folklorico in un determinato «distretto culturale», l'areale geografico, culturale e linguistico romeno, in cui sono ben presenti motivi e stilemi che riverberano assetti mentali ancora remoti, non semplici da datare ma accostabili all'esperienza degli antichi.

Pur dovendo molto a Frazer e alla scuola ritualista, è interessante anche il recupero di Caraman delle teorie antropologiche ed indianiste-diffusioniste. Riguardo a queste ultime, Repciuc precisa la differenza che separa Caraman dalle concezioni ottocentesche:

L'approdo all'«autoctonia indiana» del tema, tuttavia, non va inteso come un posizionamento dello studioso di Iași in accordo con la classica teoria indianista e con il diffusionismo, bensì come una conclusione dell'analisi contenutistica del tema narrativo apuleiano, che avrebbe al suo centro un misterioso personaggio mitico – il re dei serpenti. Inoltre, questa conclusione non si basa sull'immaginario culturale indiano, quanto piuttosto sulla specificità faunistica di questo paese, ovvero sulla presenza di un gran numero di rettili (Repciuc 2015, p. 199)¹⁴⁴.

Le credenze relative al serpente e alla figura del re dei serpenti sono ricondotte da Caraman ad un substrato totemico arcaico che, a suo dire, avrebbe dato origine alle narrazioni e alle credenze in questione. È interessante come lo studioso intenda coniugare l'ampiezza della prospettiva storico-culturale con la specificità dei dati etnografici e la concretezza di quelli dell'etologia¹⁴⁵.

Emerge anche una posizione interessante rispetto alle teorie mitologiche: benché Caraman sia interessato a mettere in luce l'elemento fiabesco nella storia di Amore e Psiche, liberandola dall'apporto colto di Apuleio e dagli elementi mitologizzanti, egli non dubita dell'esistenza di uno schema mitologico relativo alle figure di Eros e Psiche. Inoltre, sono numerosi i riferimenti alla mitologia popolare europea, per esempio laddove vengono presi in considerazione temi come la

¹⁴³ «Profesorul ieșean nu s-a limitat la a prelua informațiile culese de antropologi de la aborigeni, așa cum au făcut colegii săi occidentali, ci a apelat la chiar substratul totemic întrevăzut în imaginarul folcloric al populațiilor țărănești europene».

¹⁴⁴ «Ajungerea la „autohtonismul indian” al temei nu poate a fi înțeleasă însă ca o situare a savantului ieșean în consens cu faimoasa *teorie indianistă și difuzionsimul*, ci ca o concluzie a analizei de conținut a temei narative apuleiene, care are în centru un misterios personaj mitic – *regele șerpilor*. În plus, concluzia respectivă nu este încurajată de imaginarul cultural indian, ci mai degrabă de specificul faunistic al acestei țări, prezența unui mare număr de reptile».

¹⁴⁵ Spontaneo il riferimento al recente studio di Carlo Donà sulla fata serpente: cfr. Donà 2020, in particolare il cap. *Donne serpenti*, pp. 55-60.

divinizzazione e antropomorfizzazione degli astri e del vento, oppure le credenze relative al serpente. Più deboli appaiono oggi le ipotesi ricostruttive di Caraman circa le ipotetiche fonti orali di Apuleio: un simile approccio alla questione appare definitivamente superato dalla critica, così come non passa inosservata la mancanza di un riferimento importante quale è l'opera di Swahn, pubblicata nel 1955 (tanto più che Corneliu Bărbulescu, nella sua introduzione all'edizione delle *Opere* di Ispirescu del 1969, dunque negli stessi anni in cui pare che Caraman abbia scritto il suo saggio, a p. LVI cita Swahn in rapporto al racconto *Porcul cel fermecat* di Ispirecu). Nonostante queste incongruenze dello studio di Caraman, in parte comprensibili perché lo studio non solo è datato ma anche incompiuto, il suo interesse principale risiede soprattutto nell'analisi storica e comparativa, folklorica ed etnografica dei racconti del tipo 425A in rapporto all'ambito culturale romeno.

3.4 Le nozze funebri di Psiche.

A titolo di saggio di come la documentazione folklorica ed etnografica romena possa contribuire all'esegesi di un passo filologicamente incerto della storia apuleiana di Amore e Psiche, viene qui presentata l'analisi comparativa di un episodio delle *Metamorfosi* di non facile interpretazione, letto appunto alla luce del folklore romeno. L'approccio adottato prescinde dalla comparazione con i racconti popolari del tipo ATU 425, adibendo al confronto un *dossier* di testimonianze folkloriche ed etnografiche di provenienza romena e greca relative ad un altro tema, quello delle «nozze funebri», in grado di testimoniare la ricchezza, l'integrità e la vitalità delle tradizioni popolari del Sud-Est europeo fino a temi molto recenti, con propaggini che arrivano fino alla contemporaneità¹⁴⁶.

Il passo in questione è *Metamorfosi* 4.33-34, in cui viene descritta una misteriosa cerimonia rituale. Il padre di Psiche consulta l'oracolo di Mileto al fine di trovare marito alla bellissima figlia, ma gli viene risposto di abbandonarla sulla sommità di un monte, in abiti da sposa, come preda per un mostro serpentiforme, descritto come un drago. Il responso viene adempiuto con una cerimonia che combina elementi funebri e nuziali insieme. Psiche, vestita da sposa, viene accompagnata da una processione che intona dei canti di nozze, con uno stile che però suona lugubre e funereo. Giunta in cima al monte, l'eroina prende commiato dai suoi genitori con un discorso declamato di fronte a tutti gli astanti, in cui dichiara di accettare il proprio fato. Infine, viene lasciata sola ad attendere il proprio destino finché Zefiro, un vento magico, la solleva da terra per portarla in volo in un palazzo incantato, dove incontrerà Cupido.

I precedenti studi incentrati su questo episodio, denominato «Psyche on the rock» dagli specialisti di lingua anglosassone, con particolare enfasi sull'esposizione dell'eroina in cima alla montagna, hanno adottato prospettive di tipo filosofico-allegorico oppure strutturale-narratologico. Dowden (1982), per esempio, riesumando l'antica tradizione dell'interpretazione platonica, ritiene che la scena vada letta come un'allegoria della conclusione della fanciullezza, in cui il *daimon* Cupido rappresenterebbe il *nous* che arriva con l'età adulta¹⁴⁷. Oppure, Papaioannou ha attirato l'attenzione sui parallelismi narratologici che possono essere tracciati tra le vicende di Psiche e di Carite, la fanciulla rapita dai briganti nel giorno delle nozze cui la vecchia serva racconta la storia: sia nelle peripezie dei Carite che in quelle di Psiche, infatti, il motivo delle nozze interrotte riveste un ruolo essenziale. Con prospettiva diversa, Gianotti individua nel mito di Andromeda l'archetipo della vittima esposta su

¹⁴⁶ Segnalo che mi sono occupato dell'argomento in due articoli: Perencin 2020b e Perencin 2022. Inevitabilmente, alcune parti potranno sovrapporsi, ma nel contesto presente si cerca di fornire una trattazione più organica e libera dai limiti imposti alla lunghezza di un articolo.

¹⁴⁷ Cfr. la discussione degli assunti di Dowden data da Schlam 1992, p. 96.

una roccia come preda per un mostro, evidenziando significativi paralleli tra l'episodio di Psiche in cima al monte e la poesia latina precedente¹⁴⁸.

Pur riconoscendo somiglianze, anche stringenti, tra Psiche e Andromeda o altre eroine della mitologia¹⁴⁹, e che la fine della fanciullezza o il matrimonio incompiuto possono risultare elementi importanti per l'esegesi dell'episodio, è necessario ritornare alla domanda con cui Dowden apre il suo contributo: «Perché Psiche è esposta su una roccia e perché da lì viene condotta agli abbracci di Cupido?» (Dowden 1982, p. 336)¹⁵⁰ al fine di tentare di offrire una risposta diversa. Supponendo che l'esposizione dell'eroina sulla cima del monte sia più un dettaglio che il centro della questione, si propone qui di riportare l'attenzione sulla cerimonia del matrimonio funebre. Ciò richiede innanzitutto una rilettura dell'episodio (Apuleio, *Metamorfosi* 4.33-34):

“Montis in excelsi scopulo, rex, siste puellam
ornatam mundo funerei thalami.
Nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saevum atque ferum vipereumque malum,
quod pinnis volitans super aethera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat,
quod tremit ipse Iovis quo numina terrificantur,
fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae.”

Rex olim beatus affatu sanctae vaticinationis accepto piger tristisque retro domum pergit suaeque coniugi praecepta soris enodat infaustae. Maeretur, fletur, lamentatur diebus plusculis. Sed dirae sortis iam urget taeter effectus. Iam feralium nuptiarum miserrimae virgini choragium struitur, iam taedae lumen atrae fuliginis cinere marcescit, et sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Ludii modum cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu et puella nuptura deterget lacrimas ipso suo flammeo. Sic adfectae domus triste fatum cuncta etiam civitas congemebat luctuque publico confestim congruens edicitur iustitium. Sed monitis caelestibus parendi necessitas misellam Psychen ad destinatam poenam efflagitabat. Perfectis igitur feralis thalami cum summo maerore sollemnibus toto prosequente populo vivum producitur funus, et lacrimosa Psyche comitatur non nuptias sed exequias suas. Ac dum maesti parentes et tanto malo perciti nefarium facinus perficere cunctantur, ipsa illa filia talibus eos adhortatur vocibus: [...] «Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo, quid detrecto venientem, qui totius orbis exitio natus est?» (Kenney 1990, pp. 46-48 *passim*).

In cima a un alto monte, a nozze sia vestita,
lascia tua figlia, o re, per nozze senza vita.
Non t'aspettare un genero d'origine mortale,
ma un mostro velenoso, spietato ed esiziale:
su con l'ali volando nel cielo tutto fiacca,
ogni creatura sfibra, con ferro e fuoco attacca:
ne trema Giove stesso che temono anche i numi,
e l'Ade ne ha paura, con gl'infernali fiumi.

¹⁴⁸ Cfr. Gianotti 2003, p. 253: «Non v'è dubbio che su questa prima parte, definita in maniera non impropria “tragedia” di Psiche, agisca il modello di Andromeda, dell'*Andromeda* euripidea per quanto concerne il susseguirsi di “quadri scenici”, dell'*Andromeda* maniliana per quanto riguarda l'intonazione epico-lirica del racconto».

¹⁴⁹ Schiesaro 1988, p. 145-148 traccia dei paralleli con Ifigenia e con altre eroine mitologiche.

¹⁵⁰ «Why is Psyche exposed on a rock and why is she conducted from there to the embraces of Cupido?».

Il re un tempo felice, appresa la rivelazione della sacra profezia, tornò a casa tutto dolente e triste raccontò alla moglie le istruzioni di quel vaticinio funesto. E per un po' di giorni sono lacrime, pianti, lamenti. Ma ormai incombe il termine tremendo dello spaventoso vaticinio. E già si prepara per la disgraziata fanciulla la cerimonia di quelle nozze di morte, già la luce della fiaccola si offusca sotto la cenere di una scura fuliggine, il suono del flauto nuziale si muta in un lamentoso ritmo lidio e l'inno gioioso dell'imeneo si conclude in un lugubre grido di dolore, e la ragazza che sta per sposarsi si asciuga le lacrime col suo stesso velo nuziale. Allo stesso modo, la città intera piangeva il triste destino di quella famiglia così duramente colpita e subito venne indetto un giorno di sospensione di tutti gli affari in segno di lutto cittadino. Ma la necessità di obbedire ai comandi divini richiedeva la povera Psiche alla pena stabilita; perciò, appena compiuti nella più grande tristezza i riti solenni di quel matrimonio di morte, tutto il popolo in corteo accompagna quel cadavere vivente, e Psiche in lacrime viene scortata non alle sue nozze, ma al suo stesso funerale. E mentre i genitori, tristi e sconvolti da una così grave tragedia, esitano a compiere quel delitto orrendo, è la figlia stessa ad esortarli, dicendo loro: (...) «Portatemi su questa roccia cui il destino mi ha assegnato e lasciatemi lì. Ho fretta di andare incontro a questo matrimonio felice, ho fretta di conoscere il mio nobile sposo. Perché rimandare, perché rifiutare l'incontro con lui che arriva, con lui che è nato per portare rovina al mondo intero?» (Nicolini 2005, pp. 315-319 *passim*).

Il nesso matrimonio-morte che emerge in questa sezione è stato ricondotto ad un *topos* letterario greco¹⁵¹, ancor prima che latino, tipico della tragedia greca¹⁵², del romanzo¹⁵³ e della poesia ellenistica¹⁵⁴. È stata sottolineata anche la presenza di elementi costanti tipici di tale *topos*, quali l'abbigliamento nuziale del protagonista; le fiaccole, il cui uso è distorto; i canti nuziali che si trasformano in lamenti; il discorso della vittima, che mostra una serena accettazione del destino e il tentativo di confortare i presenti.

Tuttavia, alcune peculiarità linguistiche dell'episodio suscitano interrogativi perché piuttosto insolite. È il caso di *ornatam mundo funerei thalami, feralium nuptiarum e feralis thalami*, espressioni ossimoriche che combinano le aree semantiche dei rituali funebri e nuziali, ma non possiedono paralleli nella letteratura latina. Il GCA, ad esempio, nota che *funerei thalami* è un ossimoro «notevole» e che si tratta di una *iunctura* poco comune, addirittura priva di paralleli¹⁵⁵. Poiché, come sottolinea Bettini, le stranezze lessicali dovrebbero essere oggetto di particolare attenzione in una

¹⁵¹ Cfr. Zimmerman *et. al.* 2004, pp. 86-103.

¹⁵² Seaford 1987, pp. 106-107: «It is important to observe that this enclosure is facilitated by the presence in the wedding of elements associated with death, to some extent perhaps actual lamentation, but more importantly 'equivocal' elements common to the two rites of passage. In both wedding and funeral the girl is washed, anointed, and given special *πέπλοι* and a special *στέφανος* in order to be conveyed on an irreversible, torchlit journey (on a cart) and accompanied by songs, and to be abandoned by her kin to an unknown dwelling, and alien bed, and the physical control (*χειρ επί καρπῶσι*) of an unknown male. The unmarried girl is buried in wedding attire; she is imagined as a bride taken off by Hades».

¹⁵³ Schiesaro 1988, p. 146: «Il *topos* del matrimonio-funerale, non privo di riscontri nello stesso romanzo greco, era diffuso anche in poesia, come attestano le varie ricorrenze nell'*Antologia Palatina*. I caratteri formali di queste realizzazioni sono stati indagati a fondo, e presentano punti di contatto interessanti con il nostro passo».

¹⁵⁴ Cfr. Szepessy 1972 per un'analisi del *topos* della fanciulla che muore nel giorno delle nozze nell'epigramma ellenistico, in cui è compreso anche il passaggio apuleiano qui in esame.

¹⁵⁵ Zimmerman *et. al.* 2004, p. 87: «*funerei thalami*: a remarkable oxymoron; the metonymical use of *thalamus* for 'marriage' is frequent; for the combination with the adjective, no parallel is given by *ThLL* s.v. *funereus* 1582,75».

prospettiva antropologica interessata al mondo antico¹⁵⁶, sorge una domanda: riferendosi all'orizzonte culturale dei Greci e dei Romani, cosa potevano evocare queste espressioni?

Forse a causa della riluttanza di una certa parte della filologia apuleiana nel superare la dimensione puramente testuale e letteraria, il passaggio in questione non pare essere mai stato esaminato da una prospettiva antropologica. Eppure, la presenza di elementi tipici del matrimonio nei rituali e nelle credenze legate alla morte precoce è un tema etnografico assai diffuso, che emerge in molte epoche e culture, non esclusa quella greco-latina. Se si accetta di comprendere nel medesimo orizzonte sia il multiforme insieme di tradizioni note come «nozze funebri» o «nozze del morto» e l'episodio apuleiano, un'analisi comparativa sembra non solo possibile, ma anche assai remunerativa per rispondere alla domanda sollevata. Il concetto delle nozze funebri, che si presenta in Apuleio con elevato grado di sofisticazione letteraria, assume infatti tutt'altro tipo di risonanza e di profondità ancestrale se raffrontato al contesto etnografico balcanico e carpatico-danubiano, dove il tema mitico-rituale delle nozze funebri o nozze del morto (*nunta mortului*) riveste un'importanza centrale. La distanza cronologica, geografica e culturale tra la narrazione apuleiana e la documentazione considerata è significativa. Ciononostante, ai fini dell'analisi, proprio quest'ultima risulta cruciale poiché il Sud-Est europeo è tra le aree che maggiormente preservano testimonianze ancora intatte sulla stretta connessione tra matrimonio e funerale nelle culture tradizionali, con implicazioni sia mitico-rituali che mitico-poetiche. A livello rituale, sia nella Grecia rurale che in Romania, il funerale di una persona giovane e non sposata tradizionalmente veniva celebrato come un matrimonio, con il defunto vestito in abiti nuziali e canti nuziali eseguiti in toni luttuosi, esattamente come descritto da Apuleio. Inoltre, a livello mitico-poetico, la metafora della morte come matrimonio, caratteristica del passo apuleiano, ricorre pressoché identica anche nella poesia orale tradizionale, nei lamenti funebri e in altri generi orali tradizionali. Senza escludere che elementi utili all'analisi possano provenire anche da altre aree in cui sono attestate tradizioni legate al complesso delle nozze funebri, il folklore dell'Europa sudorientale, conservandole nella loro interezza sia a livello rituale sia a livello mitico-poetico – cosa che raramente accade quando l'analisi si limita al mondo antico – fornisce di esse una prospettiva unica e privilegiata. Come scrive lo storico delle religioni William G. Doty, tra mito e rituale «spesso si danno influenza e potenziamento reciproci, tuttavia, in molti casi, soprattutto nell'antichità, rimangono o il mito o il rituale, ma non entrambi. (...) Anche quando mancano notizie circa l'esecuzione rituale, gli elementi di un mito possono essere chiariti facendo riferimento a ciò che si conosce della pratica rituale in altri contesti» (Doty 2000, p. 78)¹⁵⁷. Tale considerazione non risulta

¹⁵⁶ Cfr. Bettini-Short 2014, p. 13: «Le “stranezze” lessicali debbono occupare un posto d'onore nel *carnet* di campo dell'antropologo romano».

¹⁵⁷ «Often, we may speak of mutual influence and reinforcement; but in many cases, especially from antiquity, we are left with either the myth or the ritual, not both. (...) Even when a record of the ritual performance is not available, elements of a myth may be clarified by reference to what is known about ritual usage in other contexts».

dissonante rispetto alle già ricordate riflessioni di Carlo Ginzburg sul concetto wittgensteiniano di «rappresentazione perspicua» e sulla sua utilità nell'indagine morfologica. L'idea che, nonostante la distanza cronologica, geografica e culturale che separa le testimonianze, il confronto tra tasselli apparentemente diversi possa contribuire a far emergere un'immagine d'insieme coerente, sembra una strada remunerativa; ancor più se, invece di fermarsi alle somiglianze, si approfondiscono anche le differenze tra i contesti a confronto. È importante chiarire, però, fin da subito, che tale analisi non intende e non è in grado di dimostrare alcun legame genetico tra i dati né una comune dipendenza da un substrato più antico. Il confronto del testo apuleiano con la documentazione etnografica greca e romana rivela affinità morfologiche che altrimenti rimarrebbero inosservate e che possono suggerire, a livello congetturale, nuove letture e interpretazioni possibili per un'immagine unica ed elusiva come *ornatam mundo funerei thalami*, stimolando magari ulteriori ricerche sul tema delle «nozze funebri» nel mondo antico.

3.4.1 Nozze funebri nel mondo antico?

Il nesso tra morte e matrimonio non è privo di documentazione nel mondo antico, a partire dal fatto che esistevano termini specifici per indicare la categoria dei morti prematuri e dei morti prima delle nozze, designati rispettivamente come ἄωροι e ἄγαμοι.

In uno dei contributi più noti tra quelli che toccano l'argomento, Seaford (1987, p. 106) ricorda che le ragazze morte prima del matrimonio erano considerate «spose di Ade». Avendo sia matrimonio che funerale carattere di «riti di passaggio» nel senso indicato da Van Gennep (1909), Seaford annota i loro punti di tangenza. Nel rito nuziale la fanciulla veniva lavata, unta, vestita con un peplo e adornata con una corona, mentre il suo tragitto su di un carro, in processione verso la dimora del marito, poteva essere accompagnato da «lamentazioni» volte a sottolineare il distacco dalla sua vita precedente, da donna non sposata. I medesimi atti rituali erano compiuti anche in occasione della morte di una ragazza non sposata, che veniva sepolta in abiti nuziali, immaginando che si trattasse di una sposa rapita da Ade. Una citazione dell'intero passaggio di Seaford è utile a presentare, nell'insieme, il quadro dipinto dallo studioso:

Because the wedding constitutes one of the two or three most fundamental transitions in the life of an individual, particularly perhaps for a woman, the failure to complete the transition is profoundly anomic. (...) The most obvious form of this failure is of course death before marriage. Such a death constantly imagined, notably in epitaphs, as a kind of marriage, notably (for the girl) with Hades. That is to say, a transition effected by nature (death) is enclosed by the imagination within a similar transition effected by culture (marriage). It is important to observe that this enclosure is facilitated by the presence in the wedding of elements associated with death, to some extent perhaps actual lamentation, but more importantly 'equivocal' elements common to the two rites of passage: in both wedding and funeral the girl is washed, anointed, and given special πέπλοι

and a special στέφανος in order to be conveyed on an irreversible, torchlit journey (on a cart) accompanied by song, and to be abandoned by her kin to an unknown dwelling, an alien bed, and the physical control (χείρ ἐπὶ καρπῶι) of an unknown male. The unmarried girl is buried in her wedding attire; she is imagined as a bride taken off by Hades; and so on. The wedding attire is of course not a mere symbol. It would have been worn in the actual marriage that she has been denied: οἷς γὰρ ἔμελλον κοσμεῖσθαι νόμῳ, τοῖς δ' Αἴδαν ἔμολον. The actual wedding may have been imminent. Indeed, this interpretation of the two basically similar transitions is sometimes intensified to the point at which the girl (or sometimes the man) dies after preparations for the wedding have begun or even during the ritual itself. The surprising frequency (or at least the survival) of such cases is perhaps attributable to a tendency of the imagination to intensify the interpenetration. In these cases it is as if one of the negative elements in the wedding ceremony (marriage as death) has triumphed over the positive, as if the pattern of the wedding ceremony has been disrupted so as to turn into its opposite (Seaford 1987, pp 106-107).

Come Seaford, anche Alexiou documenta che persone morte ancora non sposate o sposate da poco potevano essere sepolte vestite in abito nuziale: «The body was washed, anointed and dressed by the women of the house, usually in white, but sometimes in the case of an unmarried or newly married person in wedding attire» (Alexiou 2004, p. 5). Rush Rehm, in un'importante monografia sulla compenetrazione dei riti funebri e nuziali nella tragedia attica, illustra come ai morti ἄγαμοι fossero riservati riti distinti. Sulle loro tombe veniva posto un vaso detto *loutrophoros*, a ricordo di quello utilizzato per il lavacro nuziale:

The connection between weddings and funerals is made explicit for the young who died unmarried, for their graves are crowned with large stone *loutrophoroi* representing the ritual vessel for nuptial bathing. The points of shared activity between weddings and funerals find literal expression on epitaphs, which seek to evoke aspects of both rituals in those who read them. The conflation of marriages and funerals on the Attic stage speaks to the signal importance of these rituals in the lives of the audience and suggests an overriding continuity (at least during the fifth century) in the way they were conceived and understood (Rehm 1994, p. 29).

Le seguenti due foto di archivio personale mostrano due esemplari di *loutrophoros* conservati a Berlino:

Sinistra: *Loutrophoros: Bridegroom Leads the Bride into his Parental Home. Athens (Greece), acquired in 1884 from the Collection Sabourouff. Clay, around 430 BC; Attic red-figure. F 2372.*

Destra; *Red-figure Loutrophoros: Wedding Scene. Sounion (Greece), acquired in 1880. Clay, 420-410 BC, manner of the Meidias Painter. F 2373.*



Non sfugge la presenza, in entrambi i *loutrophoroi*, di figure antropomorfe alate. Come ricordato da Rehm nella citazione, non sono rari gli epigrammi funebri che evocano aspetti del rituale nuziale insieme a quello funebre¹⁵⁸. Anche gli echi della reciproca implicazione tra nozze e funerale nella tragedia attica possono testimoniare la diffusione e la continuità di simili credenze. Per quanto interessanti, tali filoni condurrebbero lontano dall'asse della presente analisi¹⁵⁹.

3.4.2 Le nozze funebri nelle tradizioni popolari dell'Europa sud-orientale.

Già alla fine del diciannovesimo secolo, gli studi di Simon Florea Marian hanno dimostrato che la combinazione di tratti comunemente associati al matrimonio nei rituali funebri è una caratteristica che emerge frequentemente nella documentazione folklorica ed etnografica romena (Marian 1892, pp. 62-64). Benché datate, le ricerche di Marian rimangono preziose perché assai ricche di dati

¹⁵⁸ Seaford 1987, p. 106 nota 11 ricorda alcuni epigrammi che menzionano le «spose di Ade» nella raccolta di Peek 1955: 658, 1162, 1238, 1551, 1553, 1989. Un altro esempio molto chiaro di epigramma in cui compare una fanciulla vestita da sposa è Peek 683. Sull'argomento, ho consultato la tesi di laurea di Vergot 2006-2007.

¹⁵⁹ L'analisi, concentrata sul contesto greco, non è priva di raffronti nel mondo latino: cfr. Vedi anche Stramaglia 1999, pp. 215-292, in particolare p. 221 (capitolo III, *La morte amoureuse*).

etnografici, i primi registrati sull'argomento. Nel 1925, Ion Muşlea ha ampliato in senso fortemente comparativo la documentazione relativa al tema delle nozze funebri nell'importante studio intitolato *La mort-mariage: une particularité du folklore balcanique* (Muşlea [1925] 1972). Tale studio confronta credenze e pratiche relative alle nozze funebri attestate in Grecia, Slovenia, Bulgaria e tra gli Aromeni, confermando che, presso questi popoli, il funerale di una persona giovane e non sposata poteva essere eseguito con molti elementi ripresi dalla cerimonia nuziale come la vestizione con abiti nuziali e specifiche lamentazioni eseguite per l'occasione. Secondo Constantin Brăiloiu ([1946] 1978), ripreso da Mircea Eliade, il nucleo di questi rituali e credenze risale ad un substrato molto antico, di origine precristiana o addirittura preistorica¹⁶⁰.

Le ragioni alla base dell'idea della morte come matrimonio sembrano abbastanza chiare: per le comunità tradizionali, l'evento traumatico della morte prematura doveva essere esorcizzato e sublimato. Da qui un rituale specifico che suggeriva, attraverso l'esecuzione di pratiche codificate, l'idea del superamento delle tappe naturali della vita, tra le quali il matrimonio era considerato ineludibile. Il profondo radicamento di tale idea ha dato origine a tutto un complesso di immagini, usanze, riti e miti che si ritrovano in molte culture. Lungi dall'aver una diffusione locale, usanze simili possono essere rintracciate in diverse aree del mondo e in epoche lontane, perché appartengono a un più ampio complesso di rituali e credenze legate alla morte prematura. A titolo di esempio, una pratica riconducibile al grande complesso mitico-rituale delle nozze funebri è stata documentata in Asia da Marco Polo:

Vi dirò ancora un'altra loro singolarissima usanza che mi dimenticavo di registrar nel mio libro. Dovete sapere che se ci sono due padri, dei quali l'uno abbia perso in tenera età, o comunque prima che si sposasse, un figliuolo, e l'altro abbia perduto, prima che prendesse marito, una figlia, fanno parentado tra loro: danno in moglie la bimba morta al ragazzo morto, e di ciò fanno la debita carta. Tale carta essi abbruciano, e credono che il fumo che sale nell'aria arrivi ai loro figli nell'altro mondo, e che essi vengano a sapere del matrimonio e si considerino perciò come marito e moglie. Fanno dei grandi sponsali e imbandiscono grandi conviti, spandendo qua e là un po' delle vivande che mangiano, coll'idea che vadano ai loro figli nell'altro mondo. Fanno ancora un'altra cosa. Fanno dipingere e ritrarre in carta degli uomini che somiglino a schiavi, dei cavalli, dei drappi, dei bisanti e delle masserizie: e le fanno ardere. Dicono che tutte quelle cose, da loro fatte ritrarre e abbruciate, saranno possedute dai loro figli nell'altro mondo. E da quel momento in poi si considerano come parenti, e restano fedeli a quel vincolo di parentela, come se i loro figli fossero vivi (pp. 90-91) (cit. in Barbieri 1998, pp. 16-17).

Nell'Europa sud-orientale, il rituale del matrimonio funebre presenta dei riflessi testuali nella poesia orale. È il caso di molti generi tradizionali come i lamenti funebri, le *cântece bătrâneşti* (ossia canti vecchi, note anche col termine di *balade*, ballate) e anche le *cântece de cătănie* (i canti dei coscritti). In tutti questi generi poetici ricorre la metafora della morte come matrimonio, invariabilmente legata

¹⁶⁰ Brăiloiu 1978, vol. I, p. 127: «Il tema della morte-matrimonio risale alla preistoria». Cfr. Eliade 1975, p. 208.

ad un contesto di morte prematura. L'esempio principe per quanto riguarda il folklore rumeno, come già sottolineato da Muşlea, è che tale tema emerge in quello che è di gran lunga il canto più emblematico della poesia orale rumena, il canto di *Miorița*, la «pecorella veggente»¹⁶¹. In questo canto rituale, documentato sia in forma di ballata che di *colindă*¹⁶², al di là dell'elaborazione poetica ed estetica, il legame tra la metafora poetica della morte come matrimonio e il suo retroterra rituale è ancora riconoscibile.

I paragrafi che seguono si concentrano su tre principali punti di contatto tra la cerimonia di Psiche e le tradizioni europee sud-orientali di matrimonio funebre: la vestizione, i canti e il discorso della vittima.

3.4.2.1 La vestizione.

Una delle caratteristiche più distintive delle cerimonie di nozze funebri in Europa sudorientale è la vestizione della sposa o dello sposo defunto. In Romania, fino ad anni molto recenti, era un'usanza tipica seppellire i giovani morti non sposati, sia maschi che femmine, in abiti nuziali e talvolta con altri oggetti simbolici quali l'anello o la corona, tipicamente indossati dagli sposi durante i matrimoni religiosi cristiani ortodossi¹⁶³. In alcuni casi, una giovane donna poteva essere designata o offrirsi volontaria per fare da «sposa» per un ragazzo morto prematuramente¹⁶⁴, celebrando una cerimonia nuziale – non vincolante per il partner vivente, non essendo il matrimonio consumato – con amici che fungevano da testimoni di nozze. Anche per questi ruoli, l'abbigliamento non era casuale, come emerge dall'indagine antropologica condotta da Gail Kligman nel 1978-1979 sulle tradizioni funerarie e matrimoniali nella regione del Maramureş, in Romania settentrionale:

The deceased, who is about to be married in death, is dressed in wedding attire; brides — living or dead — wear white. The bridesmaid is also dressed appropriately for her role. The other participants who “celebrate” this wedding, however, are mourners; accordingly, they are dressed in black funeral clothes. [...] While the “bride” or “groom” wears a wedding crown, the mourners respect the convention of funeral decorum; for example, the men go bareheaded (Kligman 1988, pp. 220-221).

¹⁶¹ Vedi *infra*.

¹⁶² Cepraga 2004, p. 12 così definisce i due generi: «I canti vecchi rappresentano la categoria più importante dei testi versificati a carattere narrativo del folklore romeno; essi costituiscono un larghissimo repertorio di narrazioni eroiche, fantastiche e leggendarie di tradizione completamente orale. Le *colinde* sono, invece, canti rituali con funzione augurale, che accompagnano la più rilevante cerimonia collettiva dei villaggi romeni nel periodo del solstizio invernale, fra Natale ed Epifania. AL loro interno si trovano materiali narrativi e simbolici connessi ai temi mitico-rituali dell'anno nuovo, al ciclo della vita, alle leggende e al calendario liturgico cristiano, all'agiografia popolare».

¹⁶³ Cfr. Marian 1892, pp. 64-66 per la vestizione funebre dei giovani morti non sposati.

¹⁶⁴ Il caso opposto non è sempre documentato: vedi Kligman 1988, p. 223: «The father of the dead ‘bride’ observed: “A bride is ‘put’ only for young men; a groom is never ‘put’ (for girls) – only a crown”».

Il materiale fotografico che Kligman acclude alla descrizione appare chiarificatore. Nella prima foto, si vede una bambina vestita da damigella di nozze intenta a vegliare la giovane morta, pure vestita di bianco.

Foto da Kligman 1988 - Romania



16. A young bridesmaid gazes at the camera as she stands by the deceased "bride."

Foto da Kligman 1988 - Romania



19. Unmarried persons are not permitted to carry the dead except in a death-wedding. Then, same-sex pallbearers escort the deceased to the graveyard, just as they would have escorted the bride to the church for her marriage.

Nella seconda foto, come recita la didascalia 19, sono ritratte delle giovani non sposate mentre trasportano la bara verso il cimitero, così come avrebbero scortato la sposa fino alla chiesa. La terza foto mostra invece la folla astante e l'emozione in essa provocata dalla cerimonia:

Foto da Kligman 1988 - Romania



Grief and horror are reflected in the faces of the mourners when the open casket is placed in the courtyard. The "bride" was the young girl whose murder is discussed in Chapter 5. (Photograph taken in Botiza.)

Costumi simili sono stati documentati, in Grecia, da Loring Danforth:

The analogy between marriage and death is even clearer, and is explicitly articulated, at the funeral of an unmarried person. On such occasions people say, "We celebrate the funeral like a wedding" (*Tin kidhia tin kanoume sa ghamo*). [...] In Potamia and in many other areas of Greece a person who dies unmarried is buried dressed in wedding attire. The deceased also wears a wedding crown, which in some cases is actually placed on his head by his godparent, just as it is during the Orthodox wedding ceremony (Danforth 1982, pp. 79-80).

Anche Danforth presenta della documentazione fotografica. Nella prima foto si vedono chiaramente due portatori di bara, due amici, nel ruolo di «testimoni», con fazzoletti bianchi nel taschino, mentre il morto porta una sorta di corona. Questa non è ben distinguibile perché, precisa Danforth, il defunto durante l'incidente stradale costatogli la vita aveva riportato una frattura al cranio, coperta da una fasciatura.

Foto da Danforth 1982, Grecia



Foto da Danforth 1982, Grecia



Appare chiara la funzione compensativa di tali riti, volti a risarcire il defunto di ciò che la morte prematura gli aveva sottratto e a far sì che non ritornasse ad esigerlo dai vivi. Per la comunità tradizionale, l'evento fortemente traumatico della morte anzitempo andava esorcizzato e sublimato con una ritualità precisa, che cercava di suggerire attraverso l'adempimento di pratiche codificate l'idea dell'attraversamento di tutte le tappe e le età sociali della vita. Il ciclo, se interrotto in modo inopportuno, richiedeva una riconferma simbolico-rituale della sua validità¹⁶⁵.

A livello poetico, l'inclusione di elementi tipici del matrimonio si verifica anche nella lamentazione cerimoniale. Il repertorio lessicale dei lamenti rituali enfatizza l'identificazione tra morte e matrimonio, dato che ci si rivolge al defunto come «sposo» o «sposa» sotto forma di metafora. Ma lasciando da parte la metafora poetica, è notevole che il morto sia effettivamente vestito come per un matrimonio. Così, ad esempio, nel seguente lamento riportato da Klingman:

N-am văzut așa un mnire
 Măi Dumni ca și pă tine.
 Să zie popa acasă
 Să te cunune pe masă.
 Mnirele stă-n copârșeu
 Mnireasa-i la Dumnezău.
 Cu haine albe-mbrăcată
 N-om vide-o niciodată.
 N-am văzut așa o mnireasă
 Să zie popa acasă
 Să te cunune pe masă.
 Mnireasa-i-n copârșeu
 Mnirele-i la Dumnezău.
 Druștile¹⁶⁶ ti-or ntreba
 Zine mnirele ori ba?
 Mnirele-i fecior de crai
 Te-a duce de mîna în rai.

Non ho mai visto uno sposo così bello
 Come sei tu, Dumî,
 Che il prete arrivi a casa
 E ti incoroni sopra la tavola.
 Lo sposo è nella bara,
 La sposa è la sposa del Signore,
 Tutta vestita di bianco
 Non la vedrà nessuno.
 Non ho mai visto una sposa così bella
 Che il prete arrivi a casa
 E ti incoroni sopra la tavola.
 La sposa è nella bara,
 La sposa è con Dio.
 Le compagne della sposa ti chiederanno
 Lo sposo viene o no?
 Lo sposo è un figlio di un re
 Ti porterà per mano in paradiso¹⁶⁷.

Il lamento funebre della Grecia rurale conferma l'identificazione tra la persona morta prima del matrimonio e la figura dello sposo o della sposa. Il seguente esempio documentato da Danforth mostra molto chiaramente come la morte prematura sia presentata come un matrimonio:

Don't tell them that I have been killed.
 Don't tell them that I am dead.
 Just tell them that I have married and taken a good wife.
 I have taken the tombstone as my mother-in-law, the black earth as my wife,
 and I have the little pebbles as brothers- and sisters-in-law (Danforth 1982, p. 81).

¹⁶⁵ Il completamento o la sostituzione del corteo funebre con quello nuziale avrebbe dunque una funzione «ostentativa», ovvero, volta ad assicurare l'efficacia magica dei codici: cfr. Panea 2014, p. 119 ss..

¹⁶⁶ *Druște* (singolare *drușcă*) sono le ragazze che accompagnano la sposa alla cerimonia di nozze.

¹⁶⁷ Klingman 1988, p. 222, traduzione mia.

Il frammento citato presenta uno straordinario interesse, perché vi si ritrova l'assimilazione di una morte violenta ad un «matrimonio con una buona moglie». Di più, la «nera terra» è assimilata alla «moglie», la «pietra tombale» alla «suocera», i «ciottoli» che ricoprono la tomba ai «cognati e alle cognate», secondo un procedimento di sostituzione tra gli elementi del rituale funebre e di quello nuziale. Si assiste inoltre ad uno scambio di ruoli tra gli oggetti inanimati, qui personificati, e la famiglia degli affini.

Questi esempi mostrano come l'associazione (ben più che metaforica) tra gli elementi opposti del matrimonio e del funerale sia chiaramente attestata tanto nella pratica rituale quanto nella poesia orale, almeno nelle lamentazioni rituali. La metafora nuziale dovrebbe servire anche ad attenuare il contrasto vita-morte, assimilando i due riti sulla base di terreno comune, quello del «passaggio», in grado di mitigare il contrasto tra vita e morte. Danforth sottolinea il carattere «paradossale» dell'identificazione tra la morte e il matrimonio, enfatizzando che la vera essenza di una metafora risiede proprio nel comprendere «simultaneamente opposizione e identità, differenza e somiglianza»:

Death is in many important aspects both like and unlike marriage. This paradoxical relationship of simultaneous opposition and identity, difference, and likeness, is the essence of metaphor. To assert through ritual and song that a funeral is a wedding is to establish a metaphoric relationship between the two rites of passage. [...] The power of metaphors lies in their ability to change the way we view our world (Danforth 1982, p. 82).

L'affermazione finale che «il potere delle metafore sta nella loro capacità di cambiare il modo in cui percepiamo il mondo» tocca certamente uno dei nuclei centrali del complesso rituale e poetico delle nozze funebri. Ad uno sguardo «emico», però, parlare di metafora appare quasi fuori luogo in rapporto alle tradizioni rituali e simboliche qui discusse, che non sono certo percepite come una «metafora» dalla comunità che le pratica, bensì come rito, e dunque come qualcosa di estremamente serio.

3.4.2.2 Canti da matrimonio o da funerale?

Per quanto riguarda il successivo elemento in questione, qualcosa di molto simile ai canti del corteo di Psiche è riportato anche nel contesto etnografico dell'Europa sud-orientale. Danforth mostra che nella Grecia rurale i canti funebri intonati durante un funerale, indipendentemente dall'identità del defunto, potevano essere gli stessi eseguiti ai matrimoni, solo con piccole modifiche di testo o della melodia per adattarli al contesto funebre. In sostanza, si tratta delle stesse canzoni, solo eseguite con modalità diverse. Il vivido resoconto offerto da Danforth sui canti funebri tradizionali greci merita una citazione completa, poiché presenta notevoli somiglianze con la descrizione della processione che accompagna Psiche alle sue «nozze funebri» al suono di flauti e inni nuziali eseguiti con toni luttuosi:

One of the most striking features of Greek funeral laments is the close resemblance they bear to the songs that are sung at weddings throughout rural Greece. [...] These wedding songs are called *nifika traghoudhia* or *nifatika traghoudhia*, literally “bridal songs”. The classification of songs as *miroloyia* or as *nifika traghoudhia* depends on the context in which they are performed [...]. So close is this resemblance that many songs can be sung at both death rites and weddings. Of such a song it is said: "You can sing it as a funeral lament, and you can also sing it as a wedding song" (*To les miroloyi, to les ke nifiko*). The lyrics and the basic melody of these songs are the same whether they are performed at death rites or at weddings, but the manner in which the melody is sung varies according to the occasion. When these songs are sung at weddings, the style is more forceful, vigorous, and joyful; the melody more elaborate, with trills and light melismatic phrases. At death rites, the style is more somber and restrained; the melody flatter and less elaborate. This relationship between funeral laments and wedding songs is but one aspect of a larger correspondence or analogy between death rites and marriage rites which is to be found in Greek culture (Danforth 1982, p. 74).

Per il contesto aromeno, Muşlea riferisce che la fusione di canti nuziali e funebri era possibile, ma solo per la morte prematura di persone giovani e non sposate, come nella cerimonia di Psiche:

Si celui qui vient de mourir est jeune, on lui chante beaucoup de *myriologues* sur des airs de chansons de noce et sur différents autres airs usités dans les réjouissances ; ou bien ce sont les chansons de noce un peu adaptées à la situation tragique (Muşlea 1972, p. 14).

Come il macrotema delle nozze funebri, questa specifica usanza ha un'ampia diffusione geografica e culturale¹⁶⁸. Per quanto insolita possa sembrare la commistione tra canti nuziali e lamenti funebri, essa trova ragione nel tratto che accomuna questi due riti di passaggio, ovvero il tema della partenza da un luogo a un altro: dalla casa dei familiari a quella degli affini nelle nozze, o dal mondo dei vivi a quello dei morti nelle esequie. Entrambe queste dimensioni sembrano presenti nell'episodio apuleiano delle nozze funebri di Psiche.

¹⁶⁸ Ciò è documentato per esempio in Kirghizistan: Vedi Köchümkulova 2016, p. 217: «In its poetic composition, melody and themes, a bridal *koshok* shares many similarities with the funerary lament (*Koshok* or *joktoo*)». Devo questo riferimento a Silvia Giubilato, studentessa di Antropologia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, che qui ringrazio.

3.4.2.3 Rassegnarsi alla morte.

L'ultimo elemento da prendere in considerazione è il discorso di Psiche che, secondo Schiesaro, è caratterizzato dall'accettazione del proprio destino e dal tentativo di consolare i presenti (i genitori e una vasta folla) per il dolore che sta per colpirli» (Schiesaro 1988, p. 146). La serena accettazione della morte è un elemento importante, ma c'è dell'altro. Il comportamento di Psiche e la sua sottomissione al destino sono estranei tanto ai sentimenti umani quanto alla logica letteraria. Senza alcuna ragionevole motivazione, Psiche afferma «Portatemi su questa roccia cui il destino mi ha assegnato e lasciatemi lì», inoltre si dice ansiosa di incontrare il suo sposo mostruoso¹⁶⁹. A questo proposito, va sottolineato che l'accettazione della morte unita a prescrizioni protocollari è un tema folklorico estremamente arcaico, che in molti casi nasconde implicazioni rituali. In quest'ottica, la cerimonia descritta e il discorso di Psiche possono suggerire l'esistenza di un protocollo rituale implicito che doveva essere seguito. Un altro esempio di accettazione della morte unita a prescrizioni protocollari si trova nelle versioni più arcaiche del più celebre canto di tradizione orale della Romania, il canto di *Miorița [L'agnellina]*. Sebbene vi siano evidenti differenze tra la narrazione di Apuleio e la poesia orale romena, dal confronto testuale emerge un importante tratto in comune: un personaggio di fronte alla morte, una morte anzitempo, impartisce prescrizioni rituali, riferendosi al proprio funerale come a un matrimonio. Senza implicare un legame diretto tra le testimonianze in esame, sembra possibile inserirle nello stesso orizzonte antropologico.

¹⁶⁹ Il motivo della fanciulla che accetta di sposare un mostro è ben noto nel folclore: cfr. MI, L54.1. *Youngest daughter agrees to marry a monster; later the sisters are jealous.*

3.4.3 Il canto di *Miorița*.

Per-un picior de plai,
pe-o gură de rai,
iată vin în cale,
se cobor la vale,
trei turme de miei,
cu trei ciobănei

Al piede di un pascolo
Per una gola di paradiso,
ecco che vengono,
scendono a valle
tre greggi di agnelli
con tre pastorelli...
(in Cepraga 2004, p. 73)

Miorița è un canto, quindi qualcosa da ascoltare prima ancora che leggere o studiare¹⁷⁰. Ma è anche vero che, da quando è assurto a fama letteraria nella versione del grande poeta romantico Vasile Alecsandri¹⁷¹ (dalla quale sono tratti i versi qui sopra), esso ha guadagnato una posizione di assoluto spicco all'interno della cultura romena, dando luogo ad una vicenda critica vastissima, sintetizzata da Mircea Eliade con una formula essenziale: «questa ballata rappresenta, per la cultura romena, sia un problema di folklore e di storia della spiritualità popolare, sia un capitolo centrale nella storia delle idee» (Eliade 1975, p. 202). Più recentemente, Renzi ha ribadito l'ultimo punto spingendosi ad affermare, senza esagerazioni, che «sarebbe possibile tracciare una storia del pensiero intellettuale romeno del Novecento attraverso le esegesi e i rifacimenti colti della *Miorița*» (in Cepraga 2004, p. 71).

Senza ambire a tanto, qui si lasceranno da parte molti interventi, anche tra i più importanti e autorevoli¹⁷², tra i numerosissimi esistenti. Per esempio, non saranno presi in considerazione i dibattiti intellettuali e filosofici scaturiti intorno alla ballata a partire dagli interventi di Dan Botta, Liviu Rusu e soprattutto dell'importante poeta e filosofo Lucian Blaga, il quale individuò nell'ondulato paesaggio collinare della Romania, da lui definito «spazio mioritico», la «matrice stilistica» dell'anima romena¹⁷³. Tra i punti sollevati da Eliade, ora interessa focalizzare il primo, quello che concerne la dimensione folklorica ed etnografica del canto.

Anche così ristretto il campo, *Miorița* rimane per molti versi un caso eccezionale. Nessun altro componimento folklorico romeno gode di una diffusione paragonabile (Fochi 1964, p. 409). *Miorița* è attestata in tutte le regioni abitate da Romeni, comprese certe aree dell'ex Jugoslavia e della

¹⁷⁰ La bibliografia su *Miorița* è sterminata e rinuncio a ripercorrerla qui. Per il lettore italiano, i riferimenti essenziali sono Renzi (in Cepraga 2004, pp. 66-79), Eliade 1975, pp. 199-224 e Renzi 1969, pp. 97-129. Altri contributi di Renzi sulla *Miorița* si trovano raccolti in Renzi 2009, pp. 467-520. In anni più recenti, in ambito italiano si segnala Bernardele 2015, un breve articolo che ha impresso una svolta decisiva alle interpretazioni etnografiche del canto: vedi *infra*.

¹⁷¹ La versione colta della ballata di *Miorița* redatta da Vasile Alecsandri (1821-1890) è la più famosa tra le molte varianti del canto. Apparsa per la prima volta nel 1850 nella rivista «Bucovina», essa fu inclusa nel volume *Balade* (1852) ed infine nella collezione *Poesii populare ale românilor* del 1866. Vedi Eliade 1975, p. 199 nota 1.

¹⁷² Tra i contributi di studiosi non romeni alla *Miorița*, si ricorda Spitzer 1953.

¹⁷³ Questo dibattito è rievocato in Eliade 1975, pp. 205-207, a cui si rimanda insieme alla bibliografia inclusa. L'opera di Lucian Blaga *Trilogia Culturii. Spațiul mioritic* (1944), si trova tradotta in italiano (Blaga 1994) a cura di R. Busetto e Marco Cugno.

Macedonia, con una quantità di documentazione impressionante. Il monumentale studio di Adrian Fochi *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte* (1964) raccoglie ben 930 diverse versioni del canto, di cui 702 varianti complete, 123 frammenti e 105 «notizie raccolte in diversi luoghi» (Fochi 1964, p. 196), con grande varietà tipologica interna. Secondo Eliade, questi dati, uniti al fatto che *Miorița* è una tradizione orale ancora viva¹⁷⁴ (o almeno lo era ai suoi tempi) dimostrano «che si tratta di una creazione popolare autentica, che non deve affatto la sua fama alla perfezione letteraria della variante di Alecsandri» (Eliade 1975, p. 211). Infine, *Miorița* spicca anche perché isolata, nel senso che «la storia non è segnalata nel folclore di altri popoli, con la sola eccezione di alcune brevi composizioni epico-liriche tra gli Ungheresi, in aree a contatto con i Romeni» (Renzi 2009, p. 489). Tutti questi caratteri – ossia la specificità locale priva di riscontri in altri paesi e culture, indice di antico radicamento, l'enorme ricchezza di documentazione, e anche il valori simbolici e identitari di cui questo canto è stato caricato – accrescono l'interesse della *Miorița* per lo studio delle tradizioni popolari, facendone un caso unico.

Quanto alla «storia» narrata, tolta la spiccata ambientazione pastorale – caratteristica studiata da Ovid Densusianu (1922), e tutt'altro che insolita nel repertorio popolare romeno – non è facile fissare un copione generale, valido come un modello predefinito che riassume la pluralità di varianti note. Per iniziare ad orientarsi, si può prendere momentaneamente a riferimento la versione di Alecsandri, la quale, pur non esente da interventi del poeta colto, è una delle testimonianze più antiche della *Miorița*¹⁷⁵, da sempre al centro di ogni dibattito, nonché la più completa dal punto di vista narrativo. In Alecsandri, la ballata inizia descrivendo quella che sembrerebbe una contesa tra pastori destinata a sfociare nel sangue, per poi librarsi ad immagini cosmiche e poeticamente elevatissime, che hanno dato a Renzi (2009, p. 450), e non solo a lui, il «brivido della rivelazione».

Dopo l'ambientazione iniziale, nella ballata di Alecsandri vengono introdotti i personaggi: tre pastori, originari da tre regioni diverse, Moldavia, Transilvania e Vrancea. I primi due decidono di uccidere il terzo, quello che possiede le pecore, i cavalli e i cani migliori. Un'agnellina, però, parla all'ultimo pastore per avvertirlo di ciò che gli altri stanno tramando a suo danno. Allora il pastorello, rivolgendosi proprio all'agnellina, indica il luogo dove desidera essere sepolto e gli oggetti che vuole vicino a sé. Quando le sue pecore lo piangeranno, l'agnellina dovrà dire loro non che è stato ucciso, ma che si è sposato «con una bella regina / fidanzata del mondo» (vv. 76-77); e che alle sue nozze il Sole e la Luna gli hanno tenuto la corona, gli alberi sono stati gli invitati, i monti hanno fatto da preti

¹⁷⁴ Cfr. Eliade 1975, p. 211: «La sua capacità di riflettere ambienti geografici e realtà sociali differenti, e il fatto che sia recitata o cantata in lingua moderna, conferma, da una parte, il suo carattere generalmente romeno, dall'altra, sottolinea la continuità di ciò che si potrebbe chiamare il “processo creativo”».

¹⁷⁵ Una *Miorița* risalente al 1794 è stata scoperta “senza fare rumore” nel 1993 nei quaderni dell'erudito transilvano Ion Șincai: vedi Renzi 2009, pp. 467-486. Il testo e la traduzione italiana si trovano alle pp. 473-476.

e le stelle da fiaccole. Se poi avesse incontrato la madre che lo cercava, l'agnellina avrebbe dovuto raccontare delle sue nozze, senza però aggiungere tutti i dettagli sulla loro eccezionalità, riassunti in una litote (vv. 114-123):

Iar la cea măicuță Să nu spui, drăguță, Că la nunta mea A căzut o sta, c-am avut nuntași, brazi și pălținași, preoți munții mari, pasări, lăutari, păsărele mii, și stele făclii.	115 120	Ma a quella mamma non dire, carina, che al mio matrimonio è caduta una stella, che ho avuti convitati aberti ed aceri, per preti, i grandi monti, gli uccelli, musicanti, mille uccellini, e fiaccole le stelle! (in Cepraga 2004, p. 76).
--	--------------------------------	--

Un finale poetico, ma ellittico, per una vicenda enigmatica. Anche se la versione di Alecsandri, in confronto alle altre centinaia esistenti, è quella che presenta la storia nel modo più completo, molti punti rimangono poco chiari, a cominciare dalla sorte del protagonista. Scrive Renzi: «cosa poco notata, il pastorello non muore in scena, e nessun canto dice che muoia o come muoia» (Renzi 2009, p. 493). L'ultima parte dell'affermazione non è del tutto vera, perché vi sono varianti, diverse da quella di Alecsandri, in cui il pastorello muore, e si sa perfettamente come: ma la domanda sollevata da Renzi resta fondamentale: come muore il pastore?

Di fronte a questa e a molte altre questioni, identificare il canto della *Miorița* con il testo di Alecsandri pone dei problemi. È necessario, come aveva già capito Caracostea¹⁷⁶, ampliare l'orizzonte comparativo e considerare il canto nella sua effettiva varietà folklorica. La comparazione con altri testi ha dimostrato, per esempio, che i versi 76-77, che si riferiscono alla «bella regina / fidanzata del mondo» (*mîndra crăiasă / a lumii mireasă*, vv. 76-77), non hanno riscontro nel folklore. Molto probabilmente, dunque, sono da considerare aggiunta del poeta romantico: lo ha ben dimostrato da tempo Renzi con argomenti molto validi¹⁷⁷, che permettono di lasciare fuori dal discorso una serie di commenti che lo appesantirebbero¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Cfr. Caracostea 1941.

¹⁷⁷ Vedi Renzi 1969, pp. 118-119; cfr. anche Renzi 2009, pp. 469 ss.

¹⁷⁸ Il problema a cui si allude consiste nell'identificazione, proposta dallo stesso Alecsandri, tra la «bella regina sposa del mondo» e «La Morte! Essa regna come una regina sopra l'umanità ed è contemporaneamente la fidanzata del mondo. Ogni uomo è fidanzato con la morte dal momento in cui entra nella vita» (cit. in Renzi 1969, p. 118). Tali versi hanno fornito l'appiglio alle interpretazioni mistiche del canto, che interpretano le parole del pastore come un desiderio di morte. Renzi dimostra invece che l'immagine non si trova altrove: in altre parole, non è popolare, ma è con tutta probabilità un intervento colto. Si cita il passaggio: «L'immagine sarebbe di quelle, secondo il poeta, care allo spirito romeno. Invece non si ritrova altrove. Nel folklore balcanico la morte è raffigurata normalmente come una strega. Negli altri testi della *Miorița*, o vicini ad essa, il giovane morto è detto ora sposo della terra (...), ora delle pallottole della pistola che l'hanno ucciso (...), ora infine d'una meravigliosa fanciulla, una fata (...) o figlia d'un re. Ma nemmeno in quest'ultimo caso abbiamo una vera personificazione della morte, come in Alecsandri; le nozze lontano da casa, con una fata, nascondono e rivelano allo stesso tempo la morte – ma non sono nozze con la Morte!». Anche Cepraga riconosce in questi versi

Gli approcci etnografici hanno aiutato a comprendere meglio alcune immagini ricorrenti nel repertorio tematico della *Miorița*. È il caso della morte del pastore presentata come un matrimonio, che Ion Mușlea per primo (1925), seguito da da Henri H. Stahl (1938) e da Constantin Brăiloiu (1946), ha collegato al grande tema delle nozze postume e ai suoi contenuti rituali. Al di fuori di tale lettura, l'immagine poetica non avrebbe senso, o sarebbe da intendere come una semplice metafora poetica. Invece, risulta evidente che il testo si spiega in rapporto alle consuetudini rituali funerarie romene (e non solo romene) di cui si è parlato diffusamente sopra. Si riportano qui, a livello esemplificativo, i versi 72-87 della ballata di Alecsandri che contengono il passaggio della morte presentata come un matrimonio, sempre nella traduzione di Renzi (in Cepraga 2004, p. 75):

Iar tu de omor		Ma tu che mi hanno ucciso
Să nu le spui lor.		non glielo dire a loro
Să le spui curat		ma di' proprio così
Că m-am însurat	75	che mi sono sposato
Cu-o mândră crăiasă,		con una bella regina
A lumii mireasă;		fidanzata del mondo;
Că la nunta mea		che al mio matrimonio
A căzut o stea;		è caduta una stella;
Soarele și luna	80	il Sole e la Luna
Mi-au ținut cununa.		mi hanno tenuto corona.
Brazi și paltinași		Abeti ed aceri
I-am avut nuntași,		li ho avuti convitati
Preoți, munții mari,		per preti, i grandi monti,
Paseri, lăutari,	85	gli uccelli, musicanti,
Păserele mii,		mille uccellini,
Și stele făclii!		e fiaccole le stelle!

Ribadendo che lo scenario rituale delle nozze funebri costituisce il presupposto necessario dell'immagine poetica della morte presentata come un matrimonio, Brăiloiu ha anche precisato che tale immagine, in realtà, è costituita da due temi distinti che si intersecano: «da una parte l'assimilazione della morte a un matrimonio; dall'altra, la sostituzione di qualche elemento, o oggetto, con normali accessori delle cerimonie contadine» (Brăiloiu 1978, vol. I, p. 127). Il secondo punto è stato poi riformulato da Eliade, che lo ha rettificato così: «la sostituzione di elementi riguardanti le cerimonie funebri contadine con oggetti o elementi cosmici» (Eliade 1975, p. 208). La prova che i due temi non sono uno solo sta nel fatto che la sostituzione degli elementi delle cerimonie funebri contadine con elementi naturali (o «cosmici», come afferma Eliade) si incontra in testi popolari che non contengono l'assimilazione della morte a un matrimonio. Si cita l'esempio portato da Brăiloiu, un canto della Prima guerra mondiale. Secondo Eliade (1975, p. 208), che lo cita a sua volta da Brăiloiu, il testo risale agli anni 1920:

un'aggiunta del poeta: cfr. Cepraga 2004, p. 69: «Si tratta di un'evidente incrostazione romantica di cui è responsabile Alecsandri: il *cupio dissolvi* del pastorello al quale viene annunciata la propria morte tramata dagli altri pastori non appartiene alla tradizione popolare del canto, ma al clima romantico in cui il poeta-raccoglitore l'ha inserita».

- Dimmi, soldato dei cacciatori,
dove era scritto che tu cadessi _
- Nella valle dell’Oituz
(luogo di sanguinosi combattimenti)
- Nel fuoco dei proiettili
- Chi ti ha tenuto il cero?
(perché laggiù si tiene un cero nella mano degli agonizzanti)
- Il sole, quando fu alto
- E chi ti ha bagnato?
(perché si bagnano i corpi)
- Le piogge quando è piovuto
- E chi ti ha incensato?
(perché ci incensano le tombe)
- La nebbia, quando si è posata.
- E chi ti ha detto la messa?
- La luna quando si è levata.

(Brăiloiu 1978, vol. I, pp. 127-128)

Nonostante la finezza raggiunta da tali analisi, però, un punto ha fatto vacillare l’impalcatura interpretativa costruita da Muşlea, Stahl e Brăiloiu. Il punto è che nelle varianti folkloriche di *Miorița*, la scena delle nozze postume del pastorello può anche mancare. La «solidarietà fra la ballata e l’universo delle credenze e delle usanze funebri» romene (Eliade 1975, p. 207) resta fuori di dubbio. Tuttavia, di fronte alla constatazione che l’elemento delle nozze del pastore non è obbligatorio, la lettura «antropologica» classica della *Miorița* si rivela un presupposto necessario, ma non sufficiente ad un’interpretazione complessiva del canto. Inoltre, l’interpretazione «antropologica», pur ponendosi in contrapposizione alle interpretazioni filosofiche e «mistiche» dei ricordati Botta, Rusu e Blaga, condivideva con esse il fatto di prendere come riferimento il testo di Alecsandri¹⁷⁹.

L’analisi del vasto *corpus* delle varianti assemblato da Fochi – che anche Eliade conosceva benissimo – ha dimostrato che l’elemento più frequente dei canti di *Miorița* è il nucleo tematico detto del «testamento del pastore». Esso comprende la reazione del pastore alla notizia della morte, l’indicazione del luogo di sepoltura, gli oggetti che desidera vicino a sé e il lamento delle pecore. Oltre ad essere il nucleo tematico statisticamente più frequente, esso è anche l’unico che si trovi attestato in tutte le provincie romene (Moldavia, Valacchia, Transilvania e Oltenia). Ciò ha suggerito a Fochi che «la *Miorița* è definita dalla presenza obbligatoria di questo episodio» (Fochi 1964, p. 220).

Certamente, il brutto dato statistico non è determinante, da solo, ai fini dell’interpretazione. Tuttavia, esso ha contribuito a spostare l’attenzione sul repertorio della Transilvania, che presenta due importanti singolarità: primo, in Transilvania la *Miorița* si incontra prevalentemente sotto forma di

¹⁷⁹ Cfr. Renzi 2009, p. 468.

colinda, e non come ballata; secondo, le colinde transilvane di *Miorița* hanno testi molto più scarni ed essenziali, e molto più incentrati sul nucleo del testamento del pastore. Dato che la *Miorița-colind* transilvana si distingue dalla *Miorița* ballata non solo per il genere ma anche per differenze tematiche significative, è opportuno tenere ben distinte le due categorie¹⁸⁰.

A differenza della versione di Alecsandri, appartenente al genere della ballata o canto vecchio (*cântec bătrânesc*), in Transilvania il canto di *Miorița* si incontra soprattutto sotto forma di *colindă* (o *colind*, secondo la variante regionale). Come si è già ricordato, il termine *colinda* indica i canti rituali eseguiti con funzione augurale nel periodo di Natale da un coro maschile composto da *feciori*, i giovani maschi non sposati, riuniti in una *ceata* (gruppo) di *colindători*¹⁸¹. Mentre il *cântec bătrânesc* prevede un'esecuzione individuale da parte di un *lăutar*, in occasioni nuziali o di festa (e quindi si può considerare più esposto a mutamenti e innovazioni), le *colinde* costituiscono un genere di canto rituale ad esecuzione corale, non solo più stabile della ballata, ma estremamente conservativo ed arcaico, il cui repertorio profondamente stratificato non riguarda soltanto il Natale cristiano, ma include molte altre immagini, di probabile retaggio precristiano (Eliade 1975, pp. 215-216). In base a ciò, Eliade afferma che «la presenza del nucleo epico iniziale della *Miorița* tra le canzoni rituali conferma non soltanto il suo arcaismo, ma indica anche che le sue origini si trovino in un universo religioso».

L'altra particolarità delle colinde transilvane di *Miorița* (che chiameremo *Miorița-colind*) sta nel presentare testi molto più scarni e meglio incentrati sull'episodio del testamento del pastore. Nella sua forma più semplice, la *Miorița-colind* prevede che, dopo l'ambientazione iniziale in cui avviene l'incontro dei pastori, i più anziani decidano di uccidere il più giovane (o il forestiero, *streinel*), il quale (come nella ballata) non si scompone, ma indica senza battere ciglio il luogo dove vuole essere sepolto e gli oggetti che desidera gli siano posti accanto. La scena può chiudersi così, oppure tra i lamenti delle pecore. Può comparire l'episodio della vecchia madre, mentre quelli dell'agnellina parlante e l'immagine della morte presentata come un matrimonio in genere non vi compaiono.

La forte arcaicità del repertorio delle colinde, insieme alla scabra essenzialità di contenuto della *Miorița-colind*, ridotto in pratica al solo tema del testamento del pastore, suggeriscono che proprio le colinde transilvane, e non le ballate meridionali, conservino le forme più primitive all'interno del vasto repertorio mioritico. Si delinea così, con qualche approssimazione, un quadro in base al quale alla distinzione di genere tra *colindă* e *cânțece bătrânești* si accompagna, di pari passo, una stratigrafia che va da uno stadio più antico ad uno più recente. Non deve stupire che in un contesto tradizionale uno stesso canto si realizzi attraverso generi diversi ma compresenti: si tratta dello stesso

¹⁸⁰ Cfr. Bîrlea 1967b.

¹⁸¹ Eliade 1975, p. 214 nota che le colinde potevano essere cantate anche nelle veglie (*șezători*) e in altre occasioni di lavoro comune, altrimenti non sarebbero cantate dalle donne, che non sono ammesse nel gruppo dei *colindători*.

fenomeno che William Hansen ha definito *genre variance* (Hansen 1997a, p. 445), ed è un fatto molto comune¹⁸².

Tornando ai contenuti, l'analisi delle colinde transilvane ha portato Alexandru Ion Amzulescu (1989, pp. 7-120) a rimettere in discussione la lettura etnografica della *Miorița* proposta da Mușlea, Stahl e Brăiloiu. Secondo Amzulescu, gli arcaici canti che narrano dell'accordo tra alcuni pastori più anziani per uccidere il più giovane, e il successivo testamento del pastorello, sarebbero da ricollegare ad antichi riti di iniziazione professionale che nell'ambito della pastorizia segnavano l'ingresso di un giovane pastore neofita nel gruppo degli anziani. L'uccisione simbolica del pastore più giovane, il quale in certe varianti chiede che non gli sparino ma che gli taglino la testa, viene spiegata nel quadro di uno scenario iniziatico¹⁸³. La maggiore enfasi posta sul legame tra il pastorello e il suo ambiente di lavoro non risulta inaspettata durante l'epoca comunista; ma l'interpretazione di Amzulescu, non certo riducibile ad un'ideologia di regime, apre prospettive più ampie. In Italia, per esempio, essa ha affascinato Carlo Donà, che pur da non romenista padroneggia con rara dimestichezza il linguaggio mitico di questi testi. Nelle sue *Dieci note sui canti folklorici romeni* (concepito, beninteso, non come saggio, bensì come recensione a *Le Nozze del Sole*, Cepraga 2004), Donà esprime un rapido giudizio anche su *Miorița*, di cui sottolinea il carattere sacrificale, accostandola ad un altro canto molto noto del folklore romeno, quello di *Mastro Manole*: «Esattamente come la storia del mastro muratore, *Miorița* narra essenzialmente di un sacrificio: un sacrificio accettato dalla vittima, previsto dall'animale profetico (...) e destinato a incorporare, per così dire, la vittima sacrificale nell'ambiente: il monastero di Argeș nel caso di *Mastro Manole*, il pascolo e l'ovile in quello di *Miorița*» (Donà 2004, p. 438).

Non è il caso di entrare nel tema di *Mastro Manole*, né delle (ragionevoli) prese di distanza di Donà dall'interpretazione datane da Eliade¹⁸⁴. Ma queste interpretazioni che insistono sul sacrificio del pastore o sulla necessità di una sua morte violenta (Eliade 1975, p. 216), anche se colgono la specificità di alcuni testi, stonano rispetto ad altri, in cui il pastorello non muore assassinato dai suoi compagni pastori. Per esempio, in una variante del canto sulla morte del pastorello, tradotta in italiano nell'antologia *Le Nozze del Sole* (Cepraga 2004), si assiste al dialogo tra una voce anonima e un pastorello solitario, morto in cima ai monti colpito da un fulmine. Proveniente dalla Muntenia, già

¹⁸² In rapporto a *Miorița*, la situazione dei generi è in realtà ancora più fluida, non certo riducibile alla sola bipartizione tra *balada e colinda*. Ricordando l'importanza dell'aspetto musicale per affrontare la questione, Giorgia Bernardele sottolinea che in Transilvania perfino «in uno stesso villaggio *Miorița* poteva essere “colindata” secondo melodie diverse. Numerosi, inoltre, sono i casi attestati in cui il testo “non si colinda” ma “si canta”, e può dunque essere classificato come *cântec, doină, baladă, strigatură*. In modo del tutto sporadico la colinda assume la funzione di *cântec de leagăn, plugușor*»: vedi Bernardele 2015, p. 144.

¹⁸³ Cfr. Cepraga 2004, p. 70.

¹⁸⁴ Questo punto è stato ripreso da Cepraga nella *Postfazione* a Oîșteanu 2008, pp. 290-293.

presente nelle raccolte di Densusianu (1920, p. 109) e Amzulescu (1964, vol. II, p. 486), il testo è identificato col titolo *Ciobănaș de la miori* [*Il pastorello degli agnelli*]:

– Foaie verde de trei flori,
ciobănaș de la miori,
un'ți-a fost moartea să mori?

– Sus în vârful muntelui,
în bătaia vîntului,
la cetina bradului.

– Și de ce moarte ai murit?

– De trăznet cînd a trăznit.

– De jelit cin'te a jelit?

– Păsările-au ciripit.
pe mine că m-au jelit,

– De scăldat cin'te a scăldat?

– Ploile, cînd au ploat,
pe mine că m-au scăldat.

– De-mpînzit cin'te-a-mpînzit?

– Lună, cînd a răsărit,
pe mine că m-a-mpînzit.

– Lumînarea cin'ți-a pus?

– Soarele cînd a fost sus.

– De-ngropat cin'te-a-ngropat?

– Trei brazi mari s-au răsturnat,
pe mine că m-a-ngropat.

– Fluierașul un' l-ai pus?

– În craca bradului sus
și cîn vîntul mi-o bătea
fluierașul mi-o cînta,
oile s-or aduna,
pe mine că m-or căta.

– Foglia verde di tre fiori,
pastorello con le pecore
dove sei morto?

– Su in cima alla montagna,
dove soffia forte il vento
sotto i rami dell'abete.

– E di che morte sei morto?

– Di un fulmine, che è caduto

– Piangerti, chi ti ha compianto?

– Gli uccelli hanno cinguettato,
loro mi hanno compianto.

– Lavarti chi ti ha lavato?

– Le piogge quando è piovuto,
loro mi hanno lavato

– Fasciarti, chi ti ha fasciato?

– La Luna quando è spuntata,
lei mi ha avvolto nelle fasce.

– La candela chi te l'ha messa?

– Il sole quando era alto in cielo.

– Seppellirti, chi ti ha seppellito?

– Tre abeti grandi sono caduti,
loro mi hanno seppellito.

– Lo zuffoletto dove l'hai messo?

– Sul ramo dell'abete
E quando il vento soffierà
Lo zuffolo farà suonare,
Le pecore si raduneranno,
E mi cercheranno. (Cepraga 2004, pp. 76-77)¹⁸⁵.

È evidente la consonanza tra questo testo e la costellazione mioritica. Non vi compaiono le nozze, non c'è nessun complotto, e addirittura manca, a rigore, un testamento del pastore. Meno che meno vi si trovano pecorelle parlanti: abbiamo quindi, e non è l'unico caso, una «*Miorița senza miorița*»,

¹⁸⁵ Densusianu 1920, p. 109; Amzulescu 1964, vol. II, p. 486.

ovvero senza agnellina, come afferma argutamente Renzi (2009, p. 486). Eppure, il canto del *Ciobănașul* è tutto sviluppato secondo il procedimento, caratteristico di molti testi della *Miorița*, già identificato da Brăiloiu e poi definito da Eliade come «la sostituzione di elementi riguardanti le cerimonie funebri contadine con oggetti o elementi cosmici» (Eliade 1975, p. 208). È il pastorello stesso a raccontare ad un'anonima voce antifonale come è avvenuta la sua morte causata da un fulmine, come gli sono stati attribuiti gli accompagnamenti funebri e, infine, come è avvenuta la sua sepoltura. Come considerare un testo come questo?

La chiave interpretativa più chiara per questo tipo di testi si trova formulata nel folgorante articolo di Giorgia Bernardele (2015), che ha rimesso in discussione l'intera questione delle origini e dei significati della *Miorița* rilevando che alle sue spalle non c'è soltanto il complesso della *mort-mariage*, bensì qualcosa di molto più ampio: la morte anzitempo, la morte *fără vreme*.

Evidenziando la funzione cerimoniale delle colinde transilvane di *Miorița* e sottolineando che esse potevano essere eseguite come «colinda da morto» (*de doliu, de jale* – o anche in forma di lamento, *bocet*), Giorgia Bernardele ha enfatizzato il fatto cruciale che «al centro focale di *Miorița colind* vi è una morte atipica, più precisamente la morte prematura di un giovane pastore, sopraggiunta in circostanze eccezionali, fuori dal villaggio natale» (Bernardele 2015, p. 144). Consapevole della portata rivoluzionaria di tale acquisizione, la studiosa precisa che il tema della morte prematura e lontano da casa «costituisce (...) il punto di partenza imprescindibile per ogni altra interpretazione [della *Miorița*]; risolvere questa questione ci darà modo di affrontare facilmente alcuni interrogativi cruciali, posti in modo ricorrente dalla critica».

Vero denominatore comune del canto di *Miorița*, il concetto di «morte atipica», non ordinaria, viene enunciato in vari modi e con diversi sinonimi nel saggio di Bernardele. Se ne riporta almeno uno in forma estesa:

Nella categoria delle morti «speciali» o «impure» sono compresi tutti quei decessi occorsi secondo modalità non naturali, fuori dell'ordinario: morti suicidi, morti annegati, morti per alcolismo, morti violente, premature, difficili. Considerazioni di tipo morale giocano un ruolo del tutto secondario nella definizione di «impurità», che appare legata piuttosto all'idea di «incompletezza»: la morte prematura impedisce all'individuo di portare a compimento la «quantità di vita» (*veac*) ricevuta in sorte al momento della nascita, ovvero il proprio «destino», che risulterà dunque «incompleto» (Bernardele 2015, p. 145)¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Cfr. Bernardele 2015, p. 156 n. 24: «L'opposizione “morte ordinaria – morte speciale” non corrisponde interamente con l'opposizione “buona morte” e “malamorte”, tradizionalmente impiegata negli studi di antropologia della morte. Facendo astrazione di tutte le sfumature e accezioni particolari che essa può assumere in varie culture, diremo che la categoria di “morte speciale” comprende una gamma di casi, senza dubbio più ampia della categoria di “malamorte”. Questa definizione, inoltre, ci consente di escludere dalla nostra analisi motivazioni di tipo morale, per dare maggior enfasi a dati oggettivi, inerenti le modalità e le circostanze del decesso».

Al centro dell'attenzione si trovano dunque le morti «speciali», termine ampio che sta a indicare una vasta gamma di decessi improvvisi, variamente motivati, senza che le considerazioni morali risultino determinanti di fronte all'incompiutezza di una vita stroncata bruscamente e prima del tempo. Non tutte le morti speciali, però, sono impure allo stesso modo. Bernardele aggiunge che, nella duplice cornice delle complesse credenze della cristianità popolare sud-est europea e delle credenze e pratiche funerarie tipiche dell'area romena, diverso è il caso della morte per suicidio – in assoluto la più temuta ed esecrata, attorno alla quale si sviluppa una serie di interdizioni – rispetto alle morti per incidente o per altra disgrazia, comprese le vittime di omicidio, i caduti in guerra, o i dispersi di cui non sia stato ritrovato il corpo.

Dirigendo l'attenzione su quest'ultima categoria di morti «senza colpa», Bernardele ritiene che la morte del pastorello narrata nelle varianti di *Miorița-colind* sia riconoscibile proprio come una morte impura del secondo tipo: non, insomma, una morte maledetta, temuta, come quella dei suicidi, bensì una morte per disgrazia, una morte *pe drum* (per strada), come ne avvenivano tante tra i pastori durante il pascolo. Non solo per credenze popolari, ma anche – e soprattutto – per ragioni molto pratiche e concrete a questa categoria di morti era riservato un trattamento particolare. Bernardele, citando le indagini di Tatiana Gălușcă¹⁸⁷, così descrive le pratiche riservate ai pastori morti per strada:

Presso molte comunità di transumanti, in questi casi, aveva luogo una cerimonia particolare, officiata da un vecchio: il morto «*pe drum*» spesso non era seppellito, ma semplicemente coperto con il cappuccio (*gluga*) oppure coperto di rami e sistemato su un giaciglio di rametti intrecciati a graticola, la *leasă*. Spesso a questa sepoltura sommaria, senza tomba, seguiva una seconda sepoltura, nel villaggio, in tutto conforme, questa volta, alle prescrizioni del rito cristiano: ad essere pianto al posto del corpo, era qui un mantello appartenuto al morto (Bernardele 2015, p. 146).

Il confronto con il dato etnografico consente di riconoscere nelle parole del pastorello della *Miorița-colind* le tracce di uno «schema primitivo di rituale funebre» (Bernardele 2015, p. 146), da compiersi nell'eventualità di una morte *pe drum*. In tale ottica, si comprende che la vicenda del protagonista e le sue bizzarre richieste vanno ricondotte al preciso contesto della morte atipica e che descrivono un rituale funebre primitivo, di tipo sostitutivo, da compiersi in caso di morti anzitempo, avvenute per strada, lontano dal villaggio, dal compianto delle persone care, e ove la possibilità di inumazione in terra consacrata sia preclusa.

Si nota che la lettura di Bernardele integra, completandola in maniera organica, l'interpretazione antropologica «classica» di Mușlea, Stahl e Brăiloiu, poiché anche lo scenario rituale delle nozze funebri, essendo riservato ai giovani non sposati, presuppone una morte anzitempo.

¹⁸⁷ Gălușcă 1995, p. 81 e Gălușcă 1979, p. 109, che mi sono rimasti inaccessibili.

In aggiunta a ciò, Bernardele precisa che il testamento del pastore non sembra avere la funzione di mettere al riparo i vivi dal possibile ritorno del morto «impuro», che, insoddisfatto, potrebbe ritornare dal regno della morte per esigere dai vivi un risarcimento per la «quantità di vita» che gli è stata sottratta. Il «timore ostile, quasi un rancore» dei vivi nei confronti del morto, il «terrore ancestrale» e la necessità di «difesa della vita» sul quale si chiudono le riflessioni di Brăilou (1978, pp. 132-133) non trovano traccia nella *Miorița*¹⁸⁸. Al contrario, secondo la studiosa vi prevale «l'apertura, attraverso il confine vita-morte, di un contatto dal quale possa provenire fecondità, forza benefica. *Miorița* appare attraversata da un senso di attaccamento alla vita, da un'idea di continuità, di comunicazione, che si esplica nell'atto del dono, del sacrificio: quella del pastore, non fa che ripetere, in fondo, la storia eterna, suggellata dal Cristianesimo, di un grande dono, quello della vita stessa, attraverso una «morte creatrice»» (Bernardele 2015, pp. 146-147). In questo senso, anche l'accettazione della morte da parte del pastorello significa che la sua è una morte «degn», desiderabile. La morte per decapitazione, privilegiata sulla fucilazione, accresce il suo carattere eroico.

Di sacrificio, dunque, si può parlare in merito alla *Miorița*, e proprio nei termini descritti anche da Donà, se esso, come pare, ha lo scopo di «radicare (...) nel mondo della morte l'opera dell'uomo» e di «incorporare, per così dire, la vittima sacrificale nell'ambiente» (Donà 2004, p. 436 e 438). Anche qui i dati etnografici evidenziati da Bernardele risultano estremamente chiarificatori.

Si crede, infatti, che un pastore rimanga pastore anche dopo la morte e che nell'aldilà continuerà ad esercitare la sua professione: il corpo è vestito, non con abiti festivi, come è uso generale presso le comunità contadine, ma piuttosto con gli abiti «da pastore», ed è equipaggiato con tutti gli attrezzi del mestiere – ascia, coltello, bisaccia, acciarino (Bernardele 2015, p. 149)¹⁸⁹.

Anche la sepoltura nell'ovile, o in altri luoghi simbolici dell'attività pastorale, è un fatto consueto presso le comunità di pastori romene, generando punti di contatto e comunicazione con l'altro mondo. Non è fuori posto il paragone col *genius loci*, né con le chiese costruite sul corpo del santo o del martire. Bernardele ci informa che i luoghi di sepoltura dei pastori morti per strada diventavano poi dei luoghi particolarmente connotati per la comunicazione con l'Altro mondo:

In molte comunità di pastori la sepoltura lungo le vie della transumanza, ai lati della strada, ai piedi di un albero era spesso una scelta obbligata. Non di rado i luoghi di sepoltura divenivano in seguito oggetto di un vero e proprio culto, acquisendo il nome stesso del defunto» (Bernardele 2015, p. 150).

¹⁸⁸ Di ciò si era accorto anche Eliade: cfr. Eliade 1975, p. 220: «Ma, anche se vogliamo condividere l'interpretazione della morte e dei riti funebri presentata dal Brăiloiu e condivisa dai folkloristi, resta da dimostrare la continuità tra questo mondo di tenebre e di terrori ancestrali e l'universo sereno e trasfigurato della *Miorița* [di Alecsandri]».

¹⁸⁹ Vedi Bernardele 2015, p. 149. L'informazione, ancora una volta, proviene da Gălușcă 1995, pp. 80-81.

Sempre che una tale sepoltura fosse possibile: in molte varianti di *Miorița-colind* (131 colinde transilvane, più altri testi provenienti da altre regioni romene) il pastorello chiede di essere coperto solo con la sua *glugă*, il cappuccio. Secondo Ion Taloș, questo motivo assai diffuso «potrebbe rimandare ad un’antica pratica di copertura dei cadaveri tramite pelle di pecora e, in generale, di animale, che decaduta in Banato, Oltenia, Muntenia, Moldova e Transilvania occidentale, avrebbe invece mantenuto i suoi tratti distintivi in Transilvania orientale»¹⁹⁰. Ma sull’importanza delle pelli nei contesti rituali e funerari ci si soffermerà più avanti.

Al netto di queste analisi, si nota con chiarezza che nell’universo della *Miorița*, in cui sono presenti i temi dell’accettazione della morte unita a prescrizioni protocollari (ben chiaro nella *Miorița-colind*) e quello della morte presentata come un matrimonio (che emerge dalle ballate), tutti questi elementi rimandano ad un preciso scenario mitico-rituale, complesso, stratificato e molteplice ma anche compatto, al cui denominatore comune si situano le credenze e le pratiche funerarie relative alle morti speciali, alle morti anzitempo.

Gli esempi che seguono illustrano due aspetti importanti. A costo di ripeterlo, nella versione *colindă* emergono nella forma più essenziale i legami tra il canto e i rituali funebri relativi alla morte precoce. Nella ballata, invece, compare anche la scena delle nozze funebri. L’elaborazione poetica ed estetica della ballata denota una maggiore complessità; tuttavia, le implicazioni rituali del testo poetico rimangono riconoscibili.

3.4.3.1 La *Miorița-colind*.

Nella *Miorița-colind* il giovane pastore, dopo aver appreso che i suoi compagni intendono ucciderlo, non cerca di evitare tale destino, ma (sorprendentemente) indica la modalità della propria uccisione, il luogo della sua sepoltura e gli oggetti che desidera avere vicino a sé. Si presenta qui una versione del canto di *Miorița* proveniente della monumentale raccolta di Fochi, raccolto da Pop-Reteganul alla fine del XIX secolo in Transilvania (XCVIII, Trans. 78, *Pecurariul streinel*):

La vârfitu muntelui
 Dimineața lui Crăciun,
 sunt vreo trei păcurărași.
 Cei mai mari îs veri primari,
 cel mai mic îi strein tare,
 Tot îl mîna și-l adună
 ca s-abată oile.
 Pîna oile-abătè,
 lui grea lege îi facè:

In cima al monte
 La mattina di Natale¹⁹¹,
 ci sono tre pastorelli.
 I più grandi sono cugini,
 il più piccolo è forestiero,
 lo incitano e lo tirano
 perché raduni le pecore.
 Finché le pecore raduna,

¹⁹⁰ Taloș 1983, p. 21, cit. in Bernardele 2015, p. 152.

¹⁹¹ Come si è ricordato, le *colinde* sono canti rituali eseguiti nel periodo prossimo al solstizio invernale, tra il Natale e l’Epifania, con funzioni augurali.

o pîn pușce să-l împușce
 ori în sabie să-l arunce.
 El din grai așa grăia;
 - “Dragilor frați și firtați,
 pe mine nu mă-mpușcați,
 fără capul mi-l luați
 și pă mine mă-ngropați
 în turiștea oilor,
 în jocuțul mieilor.
 Pă mine pămînt nu puneți,
 numai dragă gluga mea
 și drag fluierașul meu
 puneți-l la capul meu.
 Cînd vîntu a trăgăna
 fluierașul m-a cînta,
 cînd a sufla vîntu lin
 m-a cînta ca p-un strein,
 cînd a sufla vîntu-ncet
 m-a cînta ca p-un secret,
 oile cele cornute
 mîndru m-or cînta pe munte,
 oile cele bălăi,
 mîndru m-or cînta pe văi,
 oile cele seine,
 mîndru m-or cînta pe mine.”

la dura usanza gli fanno¹⁹²:
 di sparargli col fucile
 o di passarlo al coltello.
 Lui con le parole così parlò:
 - “Cari fratelli e compari,
 non sparatemi,
 ma tagliatemi la testa
 e seppellitemi
 nello strame delle pecore,
 dove giocano gli agnelli.
 Su di me non mettete la terra,
 ma solo il mio caro cappuccio¹⁹³,
 e il mio caro zuffoletto
 mettetemelo vicino alla testa.
 Quando il vento passerà
 lo zuffolo mi suonerà;
 quando soffierà il vento dolce
 mi piangerà come un forestiero;
 Quando soffierà il vento piano
 mi piangerà come un maledetto,
 le pecore dai cornetti
 ben mi piangeranno per il monte,
 le pecore dal pelo chiaro
 ben mi piangeranno per le valli,
 le pecore dal pelo grigio
 ben mi piangeranno.”¹⁹⁴

La rassegnazione del pastorello di fronte alla morte, spesso interpretata come un tratto estetico e letterario, o anche come espressione del proverbiale fatalismo rumeno, assume connotazioni diverse se si considerano gli studi più recenti sul suo contesto performativo.

Dato che in Transilvania, come ha sottolineato Bernardele, la *Miorița-colind* poteva essere eseguita ritualmente come «colinda da morto» – il che significa che la sua funzione era legata all'occasione di una morte prematura, «più precisamente la morte “prematura” di un giovane pastore, sopraggiunta in circostanze eccezionali, fuori dal villaggio natale» (Bernardele 2015, p. 144) – è più facile capire che, nel contesto rituale che le è proprio, la canzone illustra i gesti da compiere in caso di morte prematura, avvenuta in circostanze eccezionali, lontano da casa e dalla comunità. In sostanza, essa descrive lo schema di un rito funebre primitivo, da eseguire in sostituzione di quello consueto. Grazie a questo filtro interpretativo, anche le bizzarre richieste del pastore assumono un significato più concreto e coerente.

¹⁹² Secondo Renzi (in Cepraga 2004, p. 70), «lege» ('legge') qui ha il significato di «insieme di tradizioni ancestrali, rituali».

¹⁹³ *Glugă* è un cappuccio di lana tipico dell'abbigliamento dei pastori, che veniva attaccato al colletto della tunica e che, se necessario, poteva essere usato come bisaccia per il cibo (cfr Bernardele 2015, p. 151).

¹⁹⁴ Fochi 1964, p. 604. Traduzione italiana in Cepraga 2004, pp. 78-79, da cui ci si discosta per il v. 20, «numai dragă gluga mea», che Renzi traduce con «il mio bel covone di grano», forse per una svista sul significato di *gluga*, comunque attestato anche nel significato di «covone», ma qui sicuramente indicante il cappuccio del pastore.

Da questo brano emerge l'attenzione ossessiva per le norme comportamentali e gli atti cerimoniali, tipica di una società tradizionale. Le sepolture improvvisate erano spesso una scelta inevitabile per i pastori che morivano in luoghi o situazioni che rendevano impraticabili la sepoltura o il trasporto di un corpo. Tale tipo di evento era però altamente traumatico per la comunità. Dunque, le disposizioni del pastore della canzone dovevano fornire agli ascoltatori le istruzioni sul comportamento appropriato da seguire per ristabilire, con il corretto compimento del rito, l'ordine perturbato. Quello che può sembrare, a uno sguardo superficiale, un atteggiamento di serena accettazione della morte, si rivela invece come la spia di uno scenario rituale antico e dimenticato, quello della morte anzitempo, che riecheggia ancora in alcune tradizioni orali romene¹⁹⁵.

Proprio la colinda di *Miorița* è chiamata in causa da Cepraga in rapporto ad un altro canto narrativo tradizionale romeno, quello di *Constantin Brâncoveanu*, all'interno del quale alcuni passaggi testuali poco chiari possano essere illuminati da una lettura che tenga conto della presenza di contenuti mitico-rituali di questo tipo.

L'ossessione protocollare per il rispetto dei gesti, delle prescrizioni e delle interdizioni suggerisce la presenza di uno scenario rituale sottostante: sono le stesse dinamiche che ritroviamo, ad esempio, nella *Miorița-colind*, quando il pastore impartisce le istruzioni sulle modalità della propria uccisione e del proprio funerale (Cepraga 2015, p. 167).

La decapitazione e la fatalistica accettazione della morte che si trovano nella *Miorița-colind* ricorrono, rifunzionalizzati, anche nel canto di *Constantin Brâncoveanu*, principe di Valacchia storicamente esistito e realmente decapitato a Costantinopoli nel 1714 per ordine del sultano Ahmed III (Cepraga 2015, pp. 164-178).

Il dettaglio che qui interessa è che nel *cântec* di *Constantin Brâncoveanu*, analizzato da Cepraga, dopo che i figli del principe vengono decapitati davanti al padre perché si rifiutava di abiurare la fede cristiana, è *Brâncoveanu* stesso a descrivere al sultano come seviziarlo e torturarlo: dopo essere stato scuoiato, il suo corpo dovrà essere tagliato a pezzi, i pezzi messi in un cestino e gettati nel mare. Il canto si chiude con l'immagine apocalittica del mare che prende fuoco e brucia ininterrottamente per tre giorni e tre notti, finché le preghiere di quaranta preti riescono a placare l'incendio. La fosca descrizione della decapitazione dei figli di *Constantin Brâncoveanu* è stata ricollegata da Cepraga al *topos* della decapitazione dei martiri cristiani, ricorrente nell'iconografia bizantina delle chiese romene; parimenti, lo smembramento del corpo della vittima sarebbe da ricondurre allo scenario rituale martirologico tipico dell'agiografia popolare romena, con il confronto significativo delle

¹⁹⁵ Cepraga 2015, p. 169: «L'ossessione protocollare per il rispetto dei gesti, delle prescrizioni e delle interdizioni suggerisce la presenza di uno scenario rituale sottostante: sono le stesse dinamiche che ritroviamo, ad esempio, nella *Miorița-colind*, quando il pastore impartisce le istruzioni sulle modalità della propria uccisione e del proprio funerale». La citazione si riferisce al canto narrativo di *Constantin Brâncoveanu*.

colinde sul martirio di santa Venerdì, il cui corpo tagliato a pezzi dai pagani viene messo a bollire per tre giorni in un pentolone pieno di resina e cera (Cepraga 2015, pp. 168-169).

Non serve soffermarsi oltre sulle caleidoscopiche immagini del canto di Constantin Brîncoveanu. Ciò che interessa mettere in luce è che anche in esso, come nella *Miorița*, si incontra un personaggio che, posto di fronte alla morte, pronuncia un discorso in cui descrive meticolosamente le modalità della propria uccisione. Anche nel caso di Brîncoveanu, ciò sarebbe indicativo di un protocollo rituale, accostato da Cepraga all'archetipo religioso del santo cristiano martirizzato dai pagani, ma anche alle dinamiche tipiche della *Miorița-colind*.

3.4.3.2 La ballata di *Miorița* e la morte anzitempo presentata come un matrimonio.

Nel genere del *cântec bătrânesc* (canto vecchio) o ballata, il tema della morte prematura del pastore viene trasfigurato dalla metafora poetica e presentato come un matrimonio¹⁹⁶. Il motivo, come si è visto, non è necessariamente presente in tutte le varianti, anzi spesso manca proprio nei testi più antichi (come la versione di Șincai: vedi Renzi 2009, pp. 465-486) e più arcaici (come le colinde transilvane del tipo di quella analizzata sopra). Al contrario, esso è caratteristico della ballata, un genere più esposto all'affabulazione giullaresca, e quindi alle innovazioni.

Nella famosa versione di Alecsandri, come si è visto, il tema della morte presentata come un matrimonio appare in tutta la sua chiarezza. Tuttavia, poiché tale versione non è esente dall'intervento del poeta colto, si preferisce citare un altro testo, tratto, come il precedente, dalla raccolta di Fochi (DCXCIII, Ext. 17, *Strinu*).

- A mea mniorica,
Cea bună sorică,
Pe mine m-o omoară,
Colea-n vale reci,
Ntr-ape reci,
Tu te-oi-nfurișă,
Din turma-oi ieșea
Chiar și mi-oi pleca,
Pe Dunăre-n jos;
La Craiova mică,
L-a-mea muichiliță,
Să-i spui muichii mele,
Că m-am însurat,
Și mireasă-am luat.

Mia agnellina,
Buona sorellina,
Mi vogliono uccidere,
Laggiù nella valle fredda,
Nelle acque fredde,
Tu te ne devi scappare,
Esci dal gregge
E vai,
Giù per il Danubio,
Alla città di Craiova,
Dalla mia cara mamma,
E di alla mia mamma
Che mi sono sposato,
E ho preso moglie¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Vedi *supra*, Danforth 1982, p. 81.

¹⁹⁷ Fochi 1964, p. 986-989, vv. 101-114. Il testo, pubblicato nel 1943, è stato raccolto nell'ex-Jugoslavia.

Rispetto al caso della *colindă*, il tema della morte precoce del pastorello è qui trattato in modo più poetico ed elaborato, perché essa viene presentata metaforicamente come un matrimonio. Tale espediente poetico risulta coerente con l'insieme di idee mitico-rituali delineate finora. Al di là dell'affabulazione poetica, la morte prematura del pastore rimane riconoscibile e mantiene la sua centralità, anche se, appunto, presentata come un matrimonio. Considerando il lamento funebre greco citato in precedenza¹⁹⁸ e le chiare implicazioni simbolico-rituali della *Miorița-colind*, appare evidente che la metafora delle nozze funebri nella ballata di *Miorița* non è altro che un'evoluzione dello stesso complesso mitico-rituale. C'è da aggiungere che la morte presentata come un fidanzamento assume una dimensione topica nel folklore romeno, che richiederebbe una ricerca separata¹⁹⁹.

Ma l'elaborazione poetica prosegue. Se la morte prematura è definita come un matrimonio, allora deve trattarsi di un matrimonio molto speciale. In alcune varianti popolari di *Miorița*, non solo in quella di Alecsandri, gli elementi tipici della cerimonia nuziale sono sostituiti da elementi della Natura e del Cosmo. La ballata citata continua:

Nuntă mi-au făcut.
Lăutari avut,
Păsări lăutari,
Prioți munț-ai mari,
Soarili și luna,
Mi-au ținut cununa.

Mi hanno fatto le nozze.
Ho avuto suonatori,
Uccelli suonatori,
Preti i grandi monti,
Il sole e la luna,
Mi hanno tenuto la corona²⁰⁰.

La complessità retorica di questo testo popolare rischia di oscurare il suo retroterra rituale, ma gli ingredienti sono sempre gli stessi: dalla morte anzitempo con prescrizioni protocollari al tema della morte presentata come un matrimonio; poi, sul tema delle nozze, si innesta quello della sostituzione degli elementi tipici delle cerimonie funebri contadine con elementi cosmici. In tutti i casi, comunque, la metafora della morte come matrimonio è legata a un contesto di morte precoce.

¹⁹⁸ « Don't tell them that I have been killed. / Don't tell them that I am dead. / Just tell them that I have married and taken a good wife. / I have taken the tombstone as my mother-in-law, the black earth as my wife, / and I have the little pebbles as brothers- and sisters-in-law», Danforth 1982, p. 81.

¹⁹⁹ La comparazione potrebbe essere estesa alle *colinde* per la ragazza morta: il riferimento è Ispas 1987, pp. 155-157.

²⁰⁰ Fochi 1964, p. 988, vv. 120-125. Ometto di proposito tre versi in cui la metafora viene enfatizzata, dicendo che le nozze avvengono tra il pastore e il fucile che lo ha ucciso, poiché l'introduzione dell'arma da fuoco rappresenta senza dubbio un'innovazione recente rispetto alle origini dello scenario mitico-rituale in esame. Per quanto genuina e spiegabile con la pulsante vitalità del repertorio folklorico romeno, tale immagine in questa discussione potrebbe risultare fuorviante.

3.4.4 Le nozze funebri di Psiche alla luce della *Miorița*.

Nonostante il significativo divario cronologico, geografico e culturale, l'analisi comparativa rivela significativi punti di contatto tra il testo di Apuleio, *Metamorfosi* 4.33-34 e la documentazione folklorica, in particolare grazie ai ricchissimi materiali romeni adibiti al confronto.

In primo luogo, la misteriosa cerimonia descritta da Apuleio presenta notevoli analogie con i rituali funebri riservati ai giovani morti non sposati, qui documentati in rapporto alle zone rurali di Romania e Grecia fino alle soglie della contemporaneità. La vestizione in abiti nuziali, l'uso di torce e di canti tipici delle nozze, ma eseguiti con cadenze funebri, costituiscono punti di tangenza significativi tra il testo di Apuleio e la realtà etnografica, finora mai notati.

In secondo luogo, il modo in cui il tema delle nozze funebri viene trattato poeticamente nel racconto di Amore e Psiche non è distante dagli esempi tratti dalla poesia popolare di tradizione orale di provenienza greca e romena, in cui l'accostamento tra matrimonio e funerale assume una dimensione topica.

Ciò costituisce un importante elemento di novità. Tali acquisizioni mostrano che è possibile includere la cerimonia descritta *Metamorfosi* 4.33-34 e le tradizioni balcaniche e carpatico-danubiane delle nozze funebri all'interno dello stesso orizzonte antropologico.

Rileggendo in questa luce l'episodio apuleiano, viene spontaneo chiedersi se l'episodio delle «nozze funebri» di Psiche possa avere avuto precise corrispondenze in rituali esistenti nell'antichità. L'ipotesi è affascinante: ma non bisogna avere troppa fretta nel presupporre una conoscenza diretta di rituali simili alle nozze funebri da parte di Apuleio, il quale potrebbe aver ricavato il legame tra nozze e funerale attraverso i modelli culturali più diversi (finzionali, rituali, *hearsay* o altro).

La strada più lunga si è dimostrata anche la più remunerativa. Ciò che rende pertinente il confronto tra la *Miorița* e l'episodio apuleiano è la compresenza del tema della morte presentata come un matrimonio, ma solo a prima vista e ad un livello più esteriore. Come si è visto, infatti, nella *Miorița* tale tema può anche mancare. Laddove presente, certamente esso risulta inseparabile dal complesso mitico-rituale delle nozze funebri: e il fatto che si ritrovi anche nell'episodio delle nozze funebri di Psiche è significativo. Scavando nella storia critica e nella documentazione relative a *Miorița*, questo canto eccezionale e tipicamente romeno, è emerso però che il vero centro del canto non sta nella morte presentata come matrimonio – dunque nel rituale delle nozze funebri – bensì nel macrotema della morte speciale, della morte anzitempo, che è più ampio. Il tema delle nozze funebri vi pertiene, senza però esaurirlo tutto. E la straordinarietà di *Miorița*, specialmente nelle sue varianti *colind*, sta nell'esemplificare, forse nella maniera più chiara possibile, l'esistenza di un tema folklorico di

vertiginosa arcaicità: quello di un personaggio che, di fronte alla morte imminente e annunciata, ad una morte speciale e anzitempo, accetta la propria sorte e impartisce delle prescrizioni rituali circa il modo in cui dovrà essere trattato.

Alle spalle della *Miorița-colind* sta un antichissimo complesso simbolico e rituale relativo alle morti speciali, la cui messa in luce si deve a Bernardele. Lo stesso tema dell'accettazione della propria sorte unito all'impartizione di prescrizioni rituali è stato riconosciuto da Cepraga nel canto di Constantin Brâncoveanu, che pure è senza dubbio più recente e molto più ingombro di elementi giullareschi. Stupisce, ma in fondo non così tanto, che tale antichissimo tema, che ancora risuona in certe tradizioni popolari romene, si ritrova anche nella strana scena di cui è protagonista Psiche in Apuleio, *Metamorfosi* 4.34, dove per giunta è accompagnato dal tema delle nozze funebri, proprio come nella *Miorița* ballata, dove i due temi della morte presentata come matrimonio e della morte anzitempo si intrecciano l'uno con l'altro in una creazione artistica così unica e singolare. E forse non è un caso che la bella Psiche della *fabula* apuleiana sia, come il pastorello della *Miorița*, una persona giovane e non sposata. Si ricordano le parole di Psiche che – alla fine della processione che l'ha condotta, vestita da sposa, tra canti di nozze eseguiti con intonazioni funebri e torce nuziali dalla fiamma incerta – esclama:

Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo, quid detrecto venientem, qui totius orbis exitio natus est.

Portatemi su questa roccia che il destino mi ha assegnato e lasciatemi lì. Ho fretta di andare incontro a questo mio matrimonio felice, ho fretta di conoscere questo mio nobile sposo. Perché rimandare, perché rifiutare l'incontro con lui che arriva, con lui che è nato per portare rovina al mondo intero? (Apuleio, *Metamorfosi* 4.34, trad. Nicolini 2005, p. 319).

A partire da questi elementi, sembra possibile chiedersi se anche dietro le parole di Psiche che accetta il suo destino e impartisce delle prescrizioni rituali, si possa ipotizzare la presenza di uno scenario rituale dimenticato, magari associato alla morte prematura. Diversi “indizi mioritici” sembrano puntare in questa direzione.

Oltre al discorso di accettazione della propria sorte unito alle prescrizioni rituali, anche l'ambientazione dell'episodio sulla cima di una montagna lo suggerisce. Un ulteriore aspetto pertinente al confronto tra *Miorița* e l'episodio apuleiano risulta essere il luogo della sepoltura del pastore. All'interno della varietà tipologica della *Miorița-colind*, il pastorello chiede solitamente di essere sepolto in un luogo elevato; in un'area ben definita dell'ovile; oppure lungo la strada, ai piedi di tre abeti, o accanto a un pozzo²⁰¹. Ad eccezione dell'ovile, che richiama la continuità *post mortem*

²⁰¹ Cfr. Bernardele 2015, p. 148-149. Bernardele ricorda anche che «zone interdette alla sepoltura sono invece il retro

del mestiere svolto in vita, si tratta di luoghi liminari, tradizionalmente considerati come punti di comunicazione e di accesso all'altro mondo. È probabilmente per questo motivo che il luogo della sepoltura, come l'ambientazione dell'intera trama, si trova spesso sulla montagna, orizzonte della vita pastorale, ma anche luogo di incontro tra la dimensione celeste e quella terrestre. Questa prospettiva simbolica risulterebbe coerente con il luogo delle nozze funebri di Psiche che, secondo l'oracolo, si svolgono anch'esse su una montagna, e che hanno dato a lungo all'episodio l'etichetta di *Psyche on the rock*.

Al di là delle somiglianze, si rilevano anche le differenze. Guardando al piano rituale, prima ancora che a quello mitico-poetico, si riscontra una differenza macroscopica: Psiche è viva, anche se il suo incontro con Cupido è un incontro con un essere soprannaturale, il palazzo in cui troverà dimora ha tutta l'aria di corrispondere al palazzo d'oro delle fiabe che simboleggia l'altro mondo, e verso la fine della storia dovrà veramente discendere agli Inferi per chiedere a Proserpina un briciolo della sua bellezza.

Come si è visto, in Romania i riti delle nozze postume presentano forme molto complesse. Eliade ricorda che esse sono sostanzialmente riconducibili a due tipologie: o il defunto è sposato ad un albero (di solito l'abete, che come ha illustrato anche Ernesto De Martino è un simbolo importante nel cerimoniale funebre tradizionale romeno²⁰²), o ad una persona viva, che fa da *partner* surrogato. Scrive Eliade, sempre nel suo contributo sulla *Miorița*:

Si possono distinguere due zone: nella prima, che comprende la Moldavia, la Valacchia e una regione molto estesa al nord della Transilvania vi è l'usanza di sposare simbolicamente i giovani morti celibi con una persona viva; nella seconda zona, che comprende il resto della Transilvania, il Banato e un prolungamento transcarpatico dell'Oltenia, il compagno del matrimonio postumo è l'*abete* o la *lancia*. In occasioni di questi matrimoni postumi, si cantano canzoni ricche del simbolismo nuziale della morte. Anche presso altri popoli si trovano attestati canti di questo tipo, per quanto la loro area di diffusione sia più ridotta rispetto all'area dell'usanza dei funerali postumi. In Romania, alcune di queste canzoni – per esempio, l'*Abete* e l'*Aurora* ('*Zorile*') – hanno un carattere arcaico e sono senza dubbio precristiane (Eliade 1975, p. 218).

A livello speculativo, come suggestione, si può aggiungere che Psiche potrebbe essere identificata non con il defunto, ma piuttosto come il *partner* (umano) vivente di una cerimonia di «nozze funebri». L'eroina si comporta in modo simile alla ragazza che si offre volontariamente, o viene scelta, come sposa rituale per il giovane morto prematuramente. Cupido, essendo una divinità, non appartiene al mondo umano (Stramaglia 1999, p. 224). I suoi tratti ultraterreni e infernali sono esplicitati nelle

dell'ovile e, presso gli aromeni, la soglia, dove ha dimora il serpente, protettore della casa. È proprio sulla porta del recinto, tuttavia, che il pastore desidera essere seppellito in alcune varianti della *Miorița*: “să mă-ngroape-n ușa strungei”, “tocma-n ușa la strungă”». Sembra curioso che il pastore chieda dunque di essere seppellito in un luogo liminale, ma riservato al serpente di casa.

²⁰² Cfr. De Martino 2008, pp. 150-177, capitolo *I funerali di Lazzaro Boia*.

parole dell'oracolo di Mileto, che lo descrivono anche con tratti di serpente. Psiche, non diversamente dal partner surrogato delle tradizioni matrimoniali funebri, è un essere umano scelto per l'unione con una creatura che appartiene (come i defunti) all'Altro mondo. Si può quindi stabilire un parallelo a livello simbolico-rituale tra Psiche e il partner surrogato delle nozze funebri, da un lato, e Cupido e il partner morto, dall'altro. Il matrimonio di Psiche con Cupido richiede una morte simbolica, coerente con il contesto mitico e rituale.

Senza insistere sull'immagine di Cupido come signore dell'oltretomba, tornando alla comparazione con i racconti folklorici del tipo 425, finora volutamente lasciati fuori dall'analisi, una fiaba intitolata «Bella Mara» proveniente dai Balcani riflette con precisione lo scenario rituale delle nozze funebri. Si tratta della storia di una ragazza cui, all'età di sedici anni, viene predetto che andrà in sposa a un uomo morto.

Un marito e una moglie avevano una figlia di nome Mara. All'età di sedici anni, un uccello le predice che sposerà un uomo morto. L'anno successivo, dodici uomini arrivano da un paese sconosciuto e chiedono a Mara di sposare un loro compagno. I genitori non possono opporsi, così Mara viene portata dai dodici sconosciuti su una montagna. Attraversando un varco nella roccia, Mara e gli uomini si ritrovano in un altro paese e si fermano presso una casa con giardino. Lo sposo arriva solo quando fa buio e impone la condizione di non accendere mai nessuna luce, né lampada né torcia né fuoco: ciò provocherebbe la sua immediata scomparsa. Mara riceve ogni giorno un pranzo e una cena già pronti, ma dopo qualche mese si sente sola e chiede di andare a trovare i suoi genitori. La madre vuole che scopra l'aspetto del marito e, a questo scopo, le offre tre candele. Quando Mara torna a casa, cerca di seguire il consiglio della madre e scopre che suo marito è un uomo molto bello: ma lo sveglia inavvertitamente con una goccia di cera sul viso, così che lui la lascia. Così, Mara parte alla sua ricerca con *opanak* (scarpe) di ferro e bastone di ferro. Dopo aver dato alla luce un figlio, giunge a una fontana da cui sgorgano latte e miele: la fontana appartiene alle tre sorelle del marito. La sorella più giovane ha pietà di Mara e, quando il marito viene informato delle vicissitudini della moglie, la perdona e tornano a casa insieme, dove vivono felici²⁰³.

Anche in questa fiaba la giovane protagonista è caratterizzata, fin nel nome, dalla bellezza, come Psiche. Quando raggiunge l'età per le nozze un animale parlante, non una pecora bensì un corvo, le annuncia che andrà sposa «a un uomo morto». Le vicende successive ricalcano il copione già visto: il palazzo all'altro mondo, il marito di cui non si può conoscere l'aspetto, l'intimità tra i coniugi e la gravidanza, l'infrazione del divieto e il conseguente abbandono della protagonista, che parte alla ricerca del marito soprannaturale, le peripezie e il ricongiungimento finale. La fiaba di *Bella Mara* costituisce dunque un anello di congiunzione tra l'usanza delle nozze funebri e i racconti del tipo 425, perché narra di una fanciulla umana che va in sposa ad un signore dell'oltretomba. Anche la componente solare e calendariale di tale fiaba sembra degna di nota: dodici uomini servono un loro compagno, che di giorno lascia la sua casa per ritornarvi la sera, senza però che si possa vederne

²⁰³ Riassunto a partire da Šučur 2000, pp. 92-96. Devo l'indicazione di questo racconto alla cortesia del prof. Carlo Donà.

l'aspetto. E abbiamo già incontrato varianti del tipo 425, come *Rîndunica*, dove il marito soprannaturale è il Sole.

Infine, a conclusione del confronto tra l'episodio delle nozze funebri di Psiche e la *Miorița* romena, si porta l'attenzione ad un ultimo tema misterioso e mai veramente chiarito, quello del serpente, che si è visto emergere nelle parole dell'oracolo di Mileto e in molti racconti del tipo 425, come evidenziato da Caraman.

Ebbene, il tema del serpente non è estraneo neppure alla *Miorița*, come ha dimostrato la scoperta, nel 1993, del più antico testo conosciuto della ballata, rinvenuto nei quaderni dell'erudito transilvano Ion Șincai e risalente al 1794. Non è possibile affrontare qui gli immensi problemi linguistici, metrici e filologici sollevati da questo testo (per i quali sono costretto a rimandare interamente a Renzi 2009, pp. 467-486), in cui comunque manca il tema delle nozze. Eppure, è stupefacente che ai vv. 33-45 si inserisca, senza nessuna connessione con quanto precede, il «tema del serpente». Si citano il testo e la traduzione date da Renzi 2009, pp. 473-476:

<p>Aude-să, doamne, aude Peste cel plăiuț de munte Un șuer, doamne, șuier Că acolo, doamne, Sînt numai trei păcurărași Doi îs cei mari Și-s veri primari Unu-i mic și-i străinel. Acel mic și străinel Că la apă l-au mînat Pîna-în apă au umblat Foarte mult l-au judecat Ca pe dînsul să-l omoare Oile să i le ee Da el cînd din apă au venit El numai au avut O mioară zdrăvioară Și înainte a eșit Ci din grai aș-au grăit. – Dragii mei verișori, Dacă pe mine mi-ți omorî Lîngă mine puneți Fluerul de dreapta Bucinul de-a stînga Că cînd vîntul a sufla Fluerul a fluera Și bucinul a bucina Numai răsunul Că-mi-a răsuna Peste munți numai la ai mei doi părinți Si răsunul și me-a merie Peste brazi la a mei frați.</p>	<p>1 Si sente, signore, si sente su quel bel pascolo di monte un fischio, signore, un fischio che là, signore, 5 ci sono tre pastorelli due sono i grandi e sono cugini. Uno è piccolino e straniero. Quello piccolo e straniero 10 a prendere acqua lo hanno mandato mentre per acqua è andato molto gravemente lo hanno condannato a ucciderlo a prendergli le pecore. 15 Ma lui quando dall'acqua è venuto lui ha avuto un'agnellina fatata gli è venuta incontro parlare così ha parlato: 20 – Miei cari cugini, se mi ucciderete vicino a me mettete lo zufolo a destra, il corno lungo a sinistra, 25 che quando il vento soffierà lo zufolo suonerà il corno suonerà solo l'eco risuonerà 30 di là dai monti dai miei due genitori e l'eco mi andrà anche al di là degli abeti dai miei fratelli.</p>
---	---

Intr-o verde dumbrăviță
 Este o răce fîntîniță
 La acee răce fîntîniță
 Sînt 2 luminiță
 Da nu-s luminiță
 Că-s ochi(i) șerpelui
 Că macar cît le-a ploua și le-a ninje
 Acelea nu să vor stînje,
 Că șerpele au mîncat
 Numai un voinic a scăpatu
 Ceptu lui le-au mîncat jumătate
 Jumătate de cuțite de arămite
 Cu iele fu-ntins
 Da el din grai așa au grăit:
 – Cine a veni să mă scoată
 Vină frate și vină tată, și vină maică
 Oile mi le-au luat
 Și mîna mi-au tăiat
 Și m-au legat
 Cu spatele la brad.

In un bel verde boschetto
 c'è una fresca fontanella,
 35 a quella fresca fontana
 ci sono due lumini
 ma non sono lumini
 sono gli occhi del serpente
 che per quanto ci piova e nevichi
 40 quelli non si spegneranno,
 che il serpente ha mangiato
 solo un forte è sfuggito
 il petto gliel'ha mangiato per metà
 metà dei coltelli di rame
 45 con quelli fu steso
 ma lui, parlare, così ha parlato:
 – Chi verrà a tirarmi fuori
 vieni fratello, vieni papà e vieni mamma
 le pecore me le hanno prese
 50 e la mano mi hanno tagliato
 e mi hanno legato
 con le spalle all'abete.

In questo testo particolarissimo, dopo l'ambientazione iniziale si trova il complotto dei pastori ai danni del più giovane, che è inviato ad attingere acqua. L'agnellina compare, ma non parla: sembra un motivo monco, perché viene annunciato che parlerà, ma poi è il pastore a prendere la parola. Nel suo discorso, si trovano le prescrizioni rituali relative agli oggetti che, da morto, desidera vicini a sé, il corno e lo zufolo. Animati dal vento, tali strumenti porteranno notizie del defunto alla sua famiglia. Viene poi evocato un bosco con una fontanella, *fîntîniță*, parola-rima che dà lo spunto a *luminiță*, la luce degli occhi di un serpente. Si dice che il serpente ha mangiato e che solo un *voinic*, un forte, gli è sfuggito; dopo avergli mangiato il petto per metà, dato che nell'altra metà del corpo c'erano i coltelli di rame con cui il pastorello è stato ucciso, il serpente non ha potuto inghiottirlo per intero. Il canto si chiude con il grido d'aiuto del pastorello al fratello, al padre e alla madre: chiede chi verrà a tirarlo fuori, lamenta il furto delle pecore e il fatto che gli hanno tagliato una mano e l'hanno legato con le spalle ad un abete.

Il motivo della lotta con inghiottimento tra l'eroe e un serpente è ben attestato nei canti vecchi romeni, compreso il particolare delle armi alla cintura che impediscono al serpente di inghiottire la preda intera. Secondo Renzi, «dobbiamo pensare a un fatto di fedeltà di Șincai all'esecuzione che doveva avere ascoltato. Intrusioni, o contaminazioni del genere sono comuni – meno comune è che il raccoglitore le rispetti» (Renzi 2009, p. 481). La sua presenza qui, sempre secondo Renzi, sembra puntare innanzitutto verso il canto del *Șarpe* (o *Balaurul*, *Mistriceanul*), il tipo 7 della classificazione di Amzulescu²⁰⁴. È noto, inoltre, che le dinamiche tradizionali della retorica giullaresca prevedono, ai fini espressivi, l'inserzione di segmenti testuali tra loro eterogenei dal punto di vista tematico,

²⁰⁴ Amzulescu 1964, I, pp. 112-113 e 323-333; Amzulescu 1981, pp. 64-98 e 257-262.

formale e musicale²⁰⁵: lo si è detto, *Miorița* è un canto, e nel genere della ballata l'interpreta è sempre un *lăutar* professionista, depositario dell'arte giullaresca, la quale – per definizione – *facit saltus*.

Non ho ancora potuto verificare se altre versioni di *Miorița* comprendano il tema del serpente. Ma, alla luce dei documenti romeni esaminati a proposito del *basm-tip* 425A, delle considerazioni di Caraman (2009) sul tipo fiabesco del marito-serpente e della scena apuleiana delle nozze funebri di Psiche, ritrovarlo nel più antico esempio testuale di *Miorița* sembra un indizio significativo della compattezza tematica del repertorio delle tradizioni orali romene e della vertiginosa arcaicità su cui esse si affacciano.

²⁰⁵ Sulla retorica giullaresca nell'ambito dei canti narrativi romeni rimando alla bellissima analisi de *La figlia del Cadi* in Cefruga 2001.

Capitolo 4

—

Introdursi nel simulacro animale:
ovvero, di come ribaltare situazioni senza uscita

Capitolo quarto.

Introdursi nel simulacro animale: ovvero, di come ribaltare situazioni senza uscita

Entrare nel simulacro animale. Alcune delimitazioni.

Rovesciando l'approccio tipologico seguito a proposito di *Amore e Psiche*, l'ultimo capitolo si propone di scendere ad un livello di analisi più dettagliato, rivolgendo l'attenzione non ai tipi, bensì ai motivi narrativi, studiati non tanto singolarmente, quanto secondo le costellazioni con cui essi ci si manifestano nei testi o nell'iconografia.

La scelta dei motivi da indagare a cavallo tra folklore romeno e mondo classico viene circoscritta attorno ad un tema che, per quanto si è potuto appurare, non ha goduto di trattazione specifica da parte di studi precedenti. Con una formulazione abbastanza ampia e comprensiva, il denominatore comune dei testi presi in considerazione nelle pagine successive consiste nell'azione di introdursi in un simulacro animale. Se si potrà parlare, a questo proposito, di un vero e proprio mitologema, lo si vedrà in conclusione al capitolo stesso. Comunque sia, l'impressione che emerge dalla raccolta e dall'accostamento dei documenti è che l'immagine che si cerca di mettere a fuoco abbia caratteristiche fortemente primordiali ed arcaiche, tali da suggerire la possibilità di ascriverla a quella nebulosa di «materiale particolare che determina l'arte della mitologia: un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento», per usare le parole di Károly Kerény (2012, p. 15): materiale che, inserendosi nelle correnti proprie di una particolare cultura, dà origine al mito.

Ma che cosa si intende con l'espressione «introdursi nel simulacro animale»? Prima ancora di affrontare la questione del senso, conviene occuparsi del significato, precisando attraverso degli esempi che cosa si intende con tale espressione. Si premette che, per chiarezza di esposizione e per limiti di tempo, saranno esclusi da trattazione specifica molti casi che, pure, avrebbero diritto a farne parte, se non come prototipi centrali almeno come esempi periferici. Ovvero, non viene considerata la categoria vastissima delle metamorfosi animali (volontarie, come la trasformazione di Zeus in toro per rapire Europa, o involontarie, come i compagni di Odisseo trasformati da Circe in porci, e moltissimi altri), se non limitatamente alle implicazioni che abbiano ricadute dirette sul tema del

simulacro animale; né i casi in cui le pelli o altri attributi animali appaiono ormai in gran parte defunzionalizzati, ridotti quasi ad orpelli di determinate figure del mito. Quindi, non ci si soffermerà su casi come quello di Eracle, che veste le spoglie del leone nemeo, o Dioniso con la pelle di bue o altri dei ed eroi che indossano pelli di capro, di leone o di leopardo, o altri esempi simili. Lo sgargiante campionario di nebridi, pardalidi ed egide di cui usano ammantarsi le figure della mitologia classica non è mai frutto del caso: anzi, avendo la pazienza di ricostruire le narrazioni di cui tali attributi sono l'esito, si scoprirebbero casi significativi anche in rapporto al tema del simulacro animale, aprendo spiragli attraverso i quali guardare ad epoche remote, in cui i pellami erano le uniche vesti disponibili all'uomo, ma anche elementi di veri e propri linguaggi, dotati di codici e significati precisi. È infatti inevitabile che l'indagine dei simulacri animali, rimandando in ultima analisi all'animale stesso, trascini con sé tutto un portato di immagini, temi e tracce che rinviano alla presenza e al ruolo degli animali nella vita degli esseri umani del passato più remoto¹.

Tuttavia, seguire tutte queste piste sarebbe troppo lungo; inoltre, il rischio di gettare una rete a maglie troppo larghe è quello di ritrovarsela piena di ingombri, lasciandosi sfuggire il vero obiettivo della pesca. A tale proposito, non sono centrali per l'analisi le vicende in cui un personaggio viene a introdursi nel ventre di un animale vivo: la categoria dell'inghiottimento – si pensi a Giona nella balena come caso principe, pur avendo una matrice diversa da quella greco-latina – è già qualcos'altro rispetto all'immagine di introdursi in un simulacro animale.

Una volta rinunciato, seppure a malincuore, a studiare i casi di metamorfosi animalesca, quelli in cui certi personaggi vestono, adottano o portano su di sé degli attributi teriomorfici oppure sono inghiottiti da un animale vivo – nonostante si intuisca e non si escluda la loro significatività in rapporto al tema indagato – non resta che concentrarsi sui casi più smaccati in cui l'azione di introdursi in un simulacro animale risulta un aspetto decisivo e particolarmente memorabile di una vicenda, tale da connotarla in senso profondo.

¹ Detesto liquidare così in fretta la fastosa ricchezza della «cultura animalistica» (Donà 2003, p. 9; cfr. Donà 2014 pp. 73-75) e mi rendo conto di fare un torto a chi ha consacrato sforzi ben maggiori per restituire risalto alla sua antichità e nobiltà. Riconoscendo i meriti di chi ha fatto propria l'impresa di raccogliere i frammenti che ci restano di essa e di cercare di dare loro un senso, preciso qui *in limine* che, interessandomi ai simulacri animali più che agli animali stessi, cercherò di muovermi con il dovuto rispetto e disturbandoli il meno possibile.

4.1 Simulacri animali antichi con tangenze nel folklore. La figlia di Miccerino in Erodoto.

Si parla, insomma, di narrazioni antiche in cui l'oggetto «simulacro animale», in quanto contenitore o involucro vero e proprio, organico o inorganico, o una combinazione delle due, assume una funzione topica e risolutiva. L'ulteriore filtro, a questo punto, sta nel criterio della verificabilità tanto nel mondo classico quanto nel folklore romeno (o, in certi casi, di altre tradizioni). Il toro di Falaride, per esempio, in quanto macchina di tortura, non sembra apparire come motivo folklorico. Allo stesso modo, la vicenda di Pasifae, che si introduce nella vacca di legno per congiungersi con il toro donato da Poseidone a Minosse², soddisferebbe pienamente i criteri di memorabilità e topicità, se non fosse per la difficoltà di trovare nel folklore popolare delle narrazioni da adibire alla comparazione. Ciò non deve stupire: riguardo alla presenza o all'assenza di determinati motivi nel folklore, Donà scrive:

Ogni lettore di fiabe, infatti, sa benissimo che effettivamente esistono degli stereotipi narrativi minimali e fissi che possiamo definire motivi: ad esempio, «il padre concupisce la figlia» è un motivo favolistico, perché compare nel corpus delle fiabe, mentre «la madre concupisce il figlio» o «la figlia concupisce il padre» sono motivi drammatici o mitici ma *non* sono motivi favolistici, perché non si trovano attestati nella tradizione (Donà 1993, p. 2110).

Così, sebbene la vacca di legno di Pasifae, costruita da Dedalo, scavata all'interno, montata su ruote e ricoperta da una pelle bovina per spingere il toro a unirsi a lei, sia un simulacro animale particolarmente memorabile, essa si presta poco alla comparazione folklorica. Per quanto si sappia, non esistono racconti folklorici che narrino del desiderio sessuale di una donna per un toro e di come costei faccia costruire un dispositivo pensato per facilitare gli approcci della bestia.

Rimanendo in un ambito di simulacri bovini, proprio l'esempio del «padre che concupisce la figlia» che emerge dalla citazione di Donà offre lo spunto per identificare un primo testo adatto a rappresentare la categoria. Il secondo libro delle *Storie* di Erodoto contiene infatti un passaggio relativo alla figlia di Miccerino, dove ugualmente compare una vacca di legno, cava all'interno e dorata all'esterno. Lo storico greco riporta che, essendo morta la figlia del faraone, per darle una sepoltura eccezionale – e quindi in qualche modo divina³ – questi decise di far custodire i suoi resti dentro alla statua di una vacca dorata:

Ma a Miccerino che era mite verso i cittadini e che si preoccupava della giustizia, capitò come prima disgrazia la morte dell'unica figlia. Ed egli, assai afflitto per la sciagura che gli era accaduta e volendo seppellire la figlia in modo superiore a quello di tutti gli altri, fece costruire una vacca di legno, cava, e poi, fattala indorare, dentro di essa seppellì questa sua figlia morta (Erodoto *Storie* 2.129)⁴.

² Apollodoro, *Biblioteca* 3.1.3; cfr. 3.15.8.

³ Cfr. Mora 1985, p. 107.

⁴ L'edizione utilizzata è Erodoto 2016

Sulla funzione tombale di tale simulacro animale i commentatori esprimono scetticismo, mentre sono in genere concordi nell'indicarvi un simbolo di Iside o della dea Neith, venerata a Sais e talvolta assimilata a Iside stessa⁵. Il simulacro bovino, spiega Erodoto, non stava sepolto sottoterra, bensì era tenuto in una sala, con aromi di ogni genere che venivano bruciati durante il giorno e una lucerna accesa durante la notte, mentre in una sala adiacente si ergevano circa venti statue lignee, nude, che secondo lo storico rappresentavano le concubine di Micerino⁶. A dare la scocca per il raffronto con le tradizioni del folklore, però, è il paragrafo successivo, il 131, in cui Erodoto racconta una versione alternativa della medesima storia, in cui si introduce il motivo del desiderio incestuoso di Micerino per la propria figlia. Questa seconda narrazione racconta che la fanciulla, dopo aver subito violenza dal padre, si impiccò per il dolore⁷ e venne fatta seppellire dal padre dentro alla vacca. La madre, allora, avrebbe fatto tagliare le mani alle ancelle che avevano consegnato la figlia al padre. Si legge in Erodoto:

Alcuni invece a proposito di questa vacca e dei colossi raccontano che Micerino si innamorò di sua figlia e poi si unì a lei contro la sua volontà. Dicono che poi la figlia si impiccò per il dolore e che egli la seppellì dentro questa vacca, e che la madre di lei alle ancelle che avevano consegnato la figlia al padre fece tagliare le mani, e che ora le immagini di queste hanno patito la stessa mutilazione che soffrirono da vive. Ma dicono delle sciocchezze, a quanto io ritengo, sia riguardo al resto che in particolare riguardo alle mani dei colossi: infatti anch'io vidi questi che per opera del tempo avevano perduto le mani, che si vedevano ai loro piedi ancora ai miei tempi. La vacca nel resto è coperta da un mantello di porpora, mentre il collo e la testa appaiono dorati con uno strato d'oro assai spesso, e in mezzo alle corna è imitato il disco del sole in oro. La vacca sta non diritta, ma piegata sulle ginocchia, grande quanto una grossa vacca viva. Viene portata fuori dalla sala ogni anno, quando gli Egiziani piangono il dio che non viene da me nominato in tale circostanza. Allora portano fuori alla luce anche la vacca; dicono infatti che la figlia di Micerino morendo abbia pregato il padre di vedere una volta all'anno il sole (Erodoto, *Storie* 2.131-132).

Erodoto, in questo come in molti altri casi, riferisce da fonti sulle quali possiamo solo interrogarci: chi siano gli «alcuni» che raccontano questi fatti è impossibile da ricostruire con esattezza. Ma il motivo dell'incesto tra padre e figlia, compresente con l'immagine di un simulacro animale e con quello delle mani tagliate, suggerisce delle somiglianze «intermittenti»⁸ con molti temi ben diffusi nel folklore internazionale⁹. Le direzioni conducono principalmente verso due tipi folklorici, di cui

⁵ Cfr. Erodoto 2012, p. 471, nota 217: «l'aneddoto sulla vacca d'oro tomba della principessa è frutto di fraintendimento. La vacca era certamente un simbolo di Iside o di Neith, la dea di Sais, talvolta assimilata a Iside». Cfr. anche Asheri *et al.* 2007, pp. 334-335: «The basis of this description was clearly a cult image consisting of a hollow, gold-covered wooden figure of the goddess Isis in the form of a cow (...) Why such a figure should have been connected specifically with Mycerinus is unclear».

⁶ Cfr. Erodoto 2012, p. 471 (paragrafo 131).

⁷ Fabio Mora vede nell'impiccagione una spia dell'origine greca della storia: vedi Mora 1986, pp.108-109.

⁸ Il riferimento è sempre Hansen 2002, p. 24.

⁹ Vedi Asheri *et al.* 2007, p. 335: «This unseemly tale presumably began as a *Monument-nouvelle* intended to explain the absence of hands on the statues (...) but has also drawn upon the incest motif which is widely current in folklore (Cf. Thompson, *Motif-Index* V, pp. 383 ff)». Dopo aver avuto a che fare con il GCA, è con un certo sollievo che si leggono riferimenti al MI nel commento ad un testo greco antico.

uno è denominato a partire da Pelle d'Asino (ATU 510B *Peau d'Asne*; prossimo, anche per numerazione, al tipo 510A *Cinderella*, Cenerentola), mentre l'altro è il tipo della «fanciulla dalle mani tagliate» (ATU 706 *The Maiden without Hands*). Tali due tipi, pur non contigui nella classificazione di Aarne, Thompson e Uther, sono abbastanza vicini tra loro, tanto che Şăineanu, nella sua tipologia, li appaia in un unico «ciclo», denominato proprio *Ciclul Incestului*, ossia il ciclo dell'incesto (Şăineanu 1978, pp. 445-462). In entrambi i casi, però, si è parlato di somiglianza intermittente perché nelle fiabe, di fronte alle proposte incestuose del padre, la fuga nel simulacro animale o la mutilazione delle mani divengono gli espedienti – solitamente alternativi l'uno all'altro – che permettono alla protagonista di mettere in atto la fuga, sottraendosi ad una situazione senza uscita. Nelle fiabe in questione, generalmente la violenza sessuale non ha luogo, e neppure il conseguente suicidio.

4.1.1 Il tipo 510B *Peau d'Asne* e la fuga con sembianze animali.

Per il tipo 510B *Peau d'Asne*, si può ricordare come nella versione di Perrault (per non cercare tanto lontano) una regina in punto di morte si fa promettere dal re di non prendere moglie se non con una donna più bella di lei. Dato che l'unica a soddisfare tale condizione è proprio la figlia, costei, consigliata dalla madrina, chiede al padre di ricevere in dote tre abiti irrealizzabili, che però lui è sempre in grado di fornirle; infine, gli chiede la pelle di un asino magico che il re tiene rinchiuso nei sotterranei e che, al posto degli escrementi, ogni giorno produce delle monete d'oro, essendo certa che tale dono le sarebbe stato negato, dandole motivo per rifiutare le nozze. Quando invece il padre le fa recapitare la pelle dell'asino magico, la principessa la indossa e fugge dal castello, mentre un baule con i suoi tre abiti la segue per incantesimo viaggiando sottoterra. Il seguito è noto: il periodo di servitù nel porcile, le occasioni di festa in cui la fanciulla attira l'attenzione del principe indossando i vestiti magici, l'innamoramento, il riconoscimento e le nozze finali¹⁰.

L'aspetto da mettere in evidenza, oltre al fatto che sia *Pelle d'Asino* sia la figlia di Micerino cerchino di sfuggire al desiderio incestuoso del padre, è che in diverse varianti del tipo 510B *Peau d'Asne* il regalo decisivo, quello che permette la fuga, può anche non essere una pelle di animale (che comunque può variare: compagno capi in pelle di pulce, di topo; o un vestito di legno, una scatola d'oro, etc.)¹¹. Si danno casi in cui l'eroina si trasforma interamente in animale, come avviene nel racconto *L'orsa*, il sedicesimo del *Pentamerone* di Basile; oppure, e questo è interessante, casi in cui

¹⁰ Cfr. Uther 2004, vol I, pp. 295 ss. Cfr. anche Şăineanu 1978, pp. 446-452.

¹¹ Deduco le informazioni da Şăineanu 1978, pp. 446 ss. «Tipul *Peau-d-Ane*».

ella chiede e ottiene un simulacro animale di cui si serve per fuggire. In rapporto al testo erodoteo, attirano l'attenzione due racconti francesi pressoché coevi tra loro e abbastanza simili l'uno all'altro, rispettivamente di Emmanuel Cosquin (1886, pp. 273-275) e di Paul Sébillot (1881, pp. 218-223), in cui l'eroina insidiata dal genitore chiede in dono, rispettivamente, un toro dorato oppure un bue, sempre d'oro. La principessa riesce a mettersi in contatto con gli orefici assoldati dal padre per costruirlo e, all'insaputa di lui, chiede loro che la statua sia cava all'interno, con una porticina segreta per introdursi, non visibile da fuori. Una volta ottenuta la statua cava, la principessa promette al padre di sposarlo l'indomani; invece, nella notte, si nasconde all'interno del simulacro taurino, portando con sé del cibo per poter resistere più giorni. Quando il sovrano, credendo la figlia ormai fuggita, si risolve a vendere la statua dorata, ritenendola ormai inutile, la principessa arriva nella reggia di un altro re (l'unica persona abbastanza ricca da potersi permettere l'acquisto di un oggetto così prezioso), con cui, dopo ulteriori peripezie, si sposa. In omaggio a Lazăr Șăineanu, si indicano qui i brevi riassunti da lui redatti per le due varianti francesi, ma si riportano nell'Appendice finale i testi completi (testi 4 e 5), perché si rivelano di grande interesse ai fini della trattazione complessiva del simulacro animale:

Nella fiaba lorenese *Il toro dorato* (Cosquin n. 28), la regina in punto di morte fece promettere al marito di non prendere un'altra sposa che fosse meno bella di lei, ma il re non trovò nessun'altra se non la figlia. Costei, avvertita dalla madrina, chiese due vestiti del colore del sole e della luna e infine un toro dorato all'interno del quale si nascose e fuggì in un altro paese dove, dopo varie peripezie, sposò il figlio del re. Alle nozze assistette anche suo padre. (...) In una variante, *Il bue d'oro*, (Sébillot, Contes, II n. 40) la principessa chiede un vestito di viole, poi uno di rose (entrambi senza cuciture) e infine un bue d'oro scolpito, in cui in seguito scappa (Șăineanu 1978, p. 448)¹².

Anche se Șăineanu non lo sottolinea, è molto interessante che il toro (o il bue) d'oro costituiscano il mezzo all'interno del quale la principessa viaggia, o meglio, viene trasportata, per giungere fin nella camera di un principe straniero. Con riferimento al *Motif-Index* di Thompson, si tratta del motivo K1340 *Entrance into Girl's (Man's) Room (Bed) by Trick*, meglio precisato dal motivo immediatamente seguente nella classificazione, K1341 *Entrance to woman's room in hollow artificial animal*. La denominazione di quest'ultimo motivo rende esplicita una netta distinzione di genere, presupponendo che il simulacro animale cavo all'interno serva a permettere ad un uomo l'ingresso nella camera di una donna. Invece, i due racconti francesi, *Le bœuf d'or* di Sébillot e *Le toreau d'or* di Cosquin, attestano in modo incontrovertibile che nel folklore avviene anche il contrario, ossia vi sono casi in cui è una fanciulla a raggiungere la stanza di un uomo nascondendosi

¹² I riferimenti bibliografici esatti sono, rispettivamente, Cosquin 1886, pp. 273-275 e Sébillot 1881, pp. 223 (una nota precisa: «Conté en 1880 par François Depays, de Saint-Cast, pêcheur, âgé de 60 ans environ»). Entrambe le raccolte sono disponibili in formato digitale su archive.org.

in un simulacro animale, tanto che sarebbe forse più corretto denominare il motivo K1341 *Entrance to woman's (man's) room in hollow artificial animal*.

Rispetto alla molteplicità di varianti del tipo ATU 510B *Peau d'Asne* si nota che, a parità di funzione narrativa, il motivo del nascondersi in un simulacro animale sta in rapporto di sinonimia¹³ con il motivo della trasformazione teriomorfa, dell'indossare una pelle animale, o un vestito particolare, o un involucro speciale (un vestito di legno, una scatola, in certe varianti anche un grade candelabro, etc¹⁴). Secondo la terminologia proposta da Dundes (1962, p. 101) si tratta di «allomotifs», ovvero di motivi alternativi gli uni agli altri, utilizzati per realizzare narrativamente la medesima funzione narrativa (che Dundes chiama «motifeme»). Di quale funzione si tratti, è molto evidente: che l'eroina si trasformi in bestia, indossi una pelle, si introduca in un simulacro animale o vesta un abito speciale, ai fini dello sviluppo narrativo quello che conta è che lei possa arrivare dal punto A al punto B, ovvero che venga effettuata la funzione che nello schema di Propp porta il nome di «trasferimento»¹⁵, con tutte le qualità che vi si possono aggiungere: si tratta di un movimento dall'*in* all'*out*, una fuga che deve avvenire in modo nascosto, eludendo la sorveglianza del padre, e che è permessa dal mezzo magico.

Nel capitolo *Il tragitto* del suo fondamentale saggio su *Le radici storiche dei racconti di magia* (Propp 2009, pp. 322 ss.), Vladimir Propp offre un'ampia caratterizzazione della funzione del trasferimento nel racconto di magia, con molte considerazioni collegabili con il caso in esame. Tra le modalità più comuni, lo studioso ricorda per primo proprio il trasferimento tramite trasformazione animale: «nella fiaba l'eroe, per trasferirsi nell'altro regno o ritornarne, talvolta *si trasforma in animale*» (Propp 2009, p. 322), spesso assumendo proprio la forma di bestie inadatte a lunghi viaggi, come ermellini, castori e lepri, oppure uccelli, come anatre grigie o aquile. Secondo Propp, convinto che i racconti di fiabe riflettano riti iniziatici e funerari dei popoli cacciatori, ciò dipende «dall'origine venatoria e utilitaria di questa immagine», la quale avrebbe iniziato a subire la concorrenza del cavallo e del cervo a partire dalla comparsa dell'uso di animali da tiro e da monta. In maniera più generale, Propp afferma che «tutte le forme di tragitto hanno un'unica provenienza: esse derivano dall'immagine del viaggio del defunto verso l'altro mondo; alcune di esse riflettono con sufficiente esattezza i riti funebri» (Propp

¹³ Per il concetto di sinonimia simbolica, si rimanda a Donà 2020, pp. 48 ss.

¹⁴ Si può ricordare *Su contu de Ottighitta*, la storia di Sugherina, una variante sarda del tipo 510A, raccolta nel 1974 a Morgongiori dal narratore Raimondo Floris, ottantenne all'epoca dell'inchiesta. Nel racconto la ragazza insidiata dal padre chiede un vestito con tutti i pesci del mare, uno con tutte le stelle del cielo, uno con il Sole e la Luna ed infine un vestito di sughero. Il testo, un documento eccezionale della narrativa tradizionale sarda, oltre ad essere trascritto e tradotto in italiano, è ascoltabile per intero nel CD *Contami uni Contu – vol.3 Campidano*, una produzione di Archivi del Sud (Alghero, 1998) nell'ambito di un progetto coordinato da Enrica Delitalia e Chiarella Addari Rapallo dell'Università di Cagliari.

¹⁵ Propp 2009, pp. 47 ss. Si risparmia al lettore un'esposizione della morfologia proppiana, del concetto di funzione e delle funzioni stesse, per le quali si rimanda all'opera citata.

2009, p. 322). Inoltre, «la diversità delle forme può essere interpretata come la stratificazione di forme più recenti su altre più antiche» (Propp 2009, p. 335).

Non è possibile soffermarsi più dettagliatamente su tali affermazioni di amplissima portata; ma, in una considerazione più strettamente pertinente alla presente trattazione, Propp aggiunge che, oltre alla trasformazione animale, nella fiaba è molto diffusa anche un'altra forma di trasferimento, per cui «l'eroe non si trasforma in animale ma si cuce nella pelle o si introduce nella carogna dell'animale»¹⁶, con molte varianti possibili. Non ha senso sintetizzare qui tutti gli esempi addotti da Propp, né tentare una schematizzazione di tutte le precise forme tramite le quali può realizzarsi il trasferimento nella pelle animale: ma è chiaro che si tratta proprio del caso di *Pelle d'Asino*. Importa, inoltre, che secondo Propp, il trasferimento nella pelle animale rappresenti una fase successiva rispetto alla trasformazione animale. Lo studioso scrive: «dal confronto di queste forme di tragitto con le precedenti deduciamo facilmente che ci troviamo davanti a una forma più tarda, che ha sostituito la trasformazione», e che tra l'altro introduce nuovi animali nel ruolo di portatori, quali «il cavallo, la mucca e il bue» (Propp 2009, p. 324) più tipici dei popoli che si occupano di allevamento di bestiame. Per avvalorare questo punto, Propp accosta agli *excerpta* fiabeschi le notizie etnografiche, enfatizzandone i possibili rapporti:

Questa ipotesi [ovvero che il tragitto nella pelle animale corrisponda ad una fase più tarda, che ha sostituito la trasformazione] è confermata dai materiali. Troviamo l'immissione in pelli di animali nei riti di iniziazione, a simboleggiare la coesistenza con gli animali. Gli iniziandi danzavano vestiti di pelli di lupo, di orso, di bufalo, imitavano i movimenti di questi animali e rappresentavano l'animale totemico. Troviamo questa stessa idea anche nei riti funerari e nei miti dei popoli cacciatori. (...) Troviamo un motivo corrispondente anche nei miti: anche qui rivestire di pelle e introdurre in una pelle indica chiaramente una forma di identificazione (Propp 2009, pp. 324-325).

Non c'è bisogno di spiegare che nelle storie del tipo *Pelle d'Asino* il periodo di servitù dell'eroina che indossa la pelle animale ricorda i contesti iniziatici lumeggiati dalla citazione. Emerge inoltre chiaramente l'idea che il rivestirsi di una pelle animale, assumendone le sembianze, sia leggibile come una forma di identificazione con esso. Ma, soprattutto, si riscontra che, secondo Propp, l'immagine fiabesca del tragitto compiuto inserendosi in una pelle animale adombra implicazioni iniziatiche e funerarie. Amplia questo punto Anita Seppilli: «Il giovane deve passare attraverso un rito di morte e rinascita, e perciò attraverso il mondo infero, che è rappresentato in forma o con attributi animali. (...) L'iniziando, entrandone e uscendone, essendo inghiottito da lui e risputato, passa contemporaneamente attraverso il grembo animale e la morte, per quella equivalenza che è propria di ogni simbolo mitico» (Seppilli 1971, p. 466). Simili letture simboliche dell'azione di vestire

¹⁶ Cfr. Propp 2009, p. 323, *passim*.

una pelle animale sembrano dunque puntare decisamente verso arcaici riti iniziatici. Ma non solo. Continuando a passare in rassegna le corrispondenze tra le narrazioni della fiaba e la dimensione rituale, Propp nota inoltre che, presso molti popoli antichi e moderni che si occupano di allevamento di bestiame, i cadaveri vengono cuciti, come nella fiaba, in pelli di bue o di vacca. Discussi alcuni esempi di provenienza africana, lo studioso si sofferma sulle antiche civiltà indiana ed egizia: in entrambe avveniva che i morti fossero avvolti in una pelle prima di essere cremati (nel caso dell'India) o sepolti (nell'antico Egitto). Pochissime righe sono dedicate al tema della pelle animale nel mondo classico, annotando sinteticamente che: «in Grecia l'usanza di ricoprire i cadaveri con una pelle lasciò posto all'idea che fossero gli dèi ad indossare una pelle» (Propp 2009, pp. 326-327), ricordando, ma senza approfondirle, le figure di Eracle e Dioniso. Alla luce di queste comparazioni, Propp conclude l'analisi del motivo fiabesco dell'indossare la pelle animale indicandone l'origine nei riti funerari diffusi tra i popoli allevatori:

Tutti questi materiali indicano con chiarezza che l'origine del motivo dell'eroe che si immette nella carogna di un animale o che si cuce nella sua pelle è da ricercare nei riti funerari che un tempo riflettevano la concezione dell'identificazione con l'animale dopo la morte e che venivano compiuti da popoli che si trovavano nella fase storica dell'allevamento del bestiame (Propp 2009, p. 327).

Alla luce di tali considerazioni, si spiegano abbastanza bene le ragioni delle somiglianze «intermittenti» tra la storia della figlia di Miccerino narrata in Erodoto *Storie* 2.131 e i racconti popolari del tipo *Pelle d'Asino*, che condividono il motivo iniziale del desiderio incestuoso del padre per la figlia, mentre il resto della storia diverge, trovando corrispondenze soltanto parziali nella tradizione folklorica. La figlia di Miccerino non fugge grazie al simulacro animale, ma muore dopo un'esperienza atroce e viene sepolta al suo interno (benché Erodoto stesso e i suoi commentatori siano poco persuasi della rispondenza di questa storia). Quindi, a parità di immagine, il simulacro animale nella storia della figlia di Miccerino non ha la stessa funzione narrativa del simulacro animale dei racconti di Cosquin e di Sébillot, in cui serve a realizzare la funzione del trasferimento. Nel racconto erodoteo, la vacca d'oro ha davvero (ed esclusivamente) funzione sepolcrale, anche se si potrebbe notare che la statua veniva portata in processione una volta l'anno per vedere il sole.

Una precisazione: anche se Erodoto stesso prende le distanze dalla storia, e i commentatori indicano che deve esserci stato un fraintendimento perché, *storicamente*, il simulacro animale in questione doveva essere un simbolo di Iside e non una sorta di sepoltura, ciò non toglie che nelle *Storie* sia narrata una vicenda in cui la figlia suicida di un padre incestuoso viene sepolta in una vacca d'oro. Tale narrazione esiste: e, storica o no, si può indicare per essa un rapporto di «somiglianza intermittente» con i *folktales*. Ovviamente, questa conclusione vale in una prospettiva narratologica: ma di storie ci si sta qui occupando, non di storia e archeologia dell'Egitto faraonico.

In tale orizzonte, con riguardo alle riflessioni di Propp sulle radici nei riti funerari dell'immagine fiabesca dell'entrare nella pelle dell'animale, viene da chiedersi se non sarebbe possibile profilare un collegamento su di un piano diverso, che unisca il racconto erodoteo non con i *folktales*, bensì con gli stessi costumi funebri che secondo Propp danno origine al motivo fiabesco dell'introdursi nel simulacro animale. In quest'ottica, vi sarebbero le basi per ipotizzare un rapporto di somiglianza «nascente» tra la storia della figlia di Micerino e quelle del tipo *Pelle d'Asino*, perché la vicenda narrata da Erodoto corrisponderebbe ad una forma di sviluppo precoce del tipo¹⁷.

Vale la pena di ricordare, tra parentesi, che nell'ambito della letteratura greca antica vi è un'ulteriore testimonianza letteraria che menziona un rito funerario in cui i cadaveri (maschili) venivano avviluppati in pelli di toro e poi appesi a degli alberi. Tale è la scena che si presenta agli occhi di Giasone e compagni appena sbarcati in Colchide, nel terzo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3.198-209):

(...) ἄφαρ δ' ἄρα νηὸς ὑπὲρ δόνακας τε καὶ ὕδωρ
 χέρσονδ' ἐξαπέβησαν ἐπὶ θρωσμοῦ πεδίοιο.
 Κιρκαῖον τόγε δὴ κικλήσκειται, ἔνθα δὲ πολλαὶ
 ἐξείης πρόμαλοί τε καὶ ἰτέαι ἐμπεφύασιν,
 τῶν καὶ ἐπ' ἀκροτάτων νέκυες σειρήσι κρέμανται
 δέσμοιοι. εἰσέτι νῦν γὰρ ἄγος Κόλχοισιν ὄρωρεν
 ἀνέρας οἰχομένους πυρὶ καιέμεν, οὐδ' ἐνὶ γαίῃ
 ἔστι θέμις στείλαντας ὑπερθ' ἐπὶ σῆμα χέεσθαι,
 ἀλλ' ἐν ἀδειψήτοισι κατελύσαντε βοεΐαις
 δενδρέων ἐξάπτειν ἐκάς ἄστεος· ἠέρι δ' ἴσην
 καὶ χθὼν ἔμμορεν αἴσαν, ἐπεὶ χθονὶ ταρχύουσιν
 θηλυτέρας· ἢ γὰρ σφι δίκη θεσμοῖο τέτυκται.

(...) Dalla nave balzarono rapidi a terra,
 portandosi oltre la palude e le canne, sopra un rialzo
 della pianura. Chiamano quel luogo Circeo, e là sorgono
 salici e tamarischi in lunghissimi filari: dai rami
 più alti, legati con corde, pendono cadaveri. Infatti
 ancor oggi per i Colchi è cosa empia dare alle fiamme
 gli uomini morti, e neppure è permesso seppellirli
 e innalzare il sepolcro sopra di essi, ma li avvolgono
 in pelli crude di bue e li appendono agli alberi,
 lontano dalla città. Anche la terra però ha la sua parte,
 al pari dell'aria, poiché nella terra seppelliscono
 le donne, e questa è per loro un'usanza immutabile¹⁸.

Questo passo di sapore etnografico è stato indagato da Momolina Marconi nei suoi studi sulle migrazioni del culto di Circe dall'Asia minore alla penisola italiana¹⁹. La studiosa lo ricollega a pratiche diffuse fino a tempi moderni in area caucasica:

Nell'Abkhazia, facente parte del territorio dell'antica Colchide, quando qualcuno è ucciso da un fulmine, è deposto in una bara e questa è sospesa a un albero fino a che il cadavere sia completamente decomposto, quindi è sepolto. (...) Ma il riscontro più stringente è fornito dall'antico costume degli Osseti, i quali usavano seppellire soltanto i cadaveri delle donne, mentre quelli degli uomini erano avvolti in pelli di bufalo e sospesi ad alberi sacri, precisamente come i Colchi dell'antichità. Questo rito della (più o meno temporanea) esposizione del cadavere sugli alberi è largamente diffuso, come è noto, presso i popoli incolti dell'Asia, e non soltanto dell'Asia (Marconi 2009, p. 108).

¹⁷ Per i concetti di somiglianza «intermittente» e «nascente», il riferimento è sempre Hansen 2002, p. 24.

¹⁸ In *Iliade* 10.466 Odisseo lascia l'elmo di donnola, la pelle di lupo, l'arco e l'asta di Dolone da lui ucciso su di un albero di tamarisco. Sull'importanza topica delle pelli in *Iliade* 10, vedi *infra*.

¹⁹ Cfr. Marconi 1942 (ora Marconi 2009, pp. 97-114) e Marconi 1943-1943, citati anche in Seppilli 1971 p. 464.

Non è tanto la sepoltura sugli alberi che interessa, quanto la pratica di avvolgere i cadaveri in pelli animali²⁰, interpretata da Marconi come «sepoltura che ritualmente e spiritualmente risponda a quella riservata alle donne, sia cioè a quella parallela: la sepoltura entro il paredro o una delle forme paredrali della dea; in questo caso entro la spoglia taurina» (Marconi 1942-1943, p. 319). Secondo Seppilli (1971 p. 567, nota 373), «l'uso di avvolgere i cadaveri in pelli» sarebbe «relativo alla religione di Kirke» e questo esempio potrebbe addirittura supplire alla mancanza, in Propp, di esempi più probanti di sepoltura in pelli di animali nel mondo greco, per stabilire una più stretta corrispondenza tra rituali iniziatici e rituali funerari²¹. Più recentemente, anche Carlo Ginzburg ha commentato questo passaggio delle *Argonautiche* all'interno del capitolo *Ossa e Pelli* in *Storia Notturna* (Ginzburg [1989] 2017, pp. 283-284). Ginzburg ha aggiornato la documentazione di Marconi, indicando che tra gli Osseti del Caucaso la consuetudine di appendere gli uomini morti cuciti in pelli di bue o di bufalo era ancora diffusa fino a non molti decenni fa²²; e che essa è stata documentata anche tra gli Yakuti dell'Asia Centrale, anche se ormai in via di scomparsa, da alcuni viaggiatori settecenteschi. Ginzburg, inoltre, ricollega questa usanza «con il rito eurasiatico di resurrezione, basato sulla raccolta delle ossa avvolte nella pelle degli animali uccisi» (Ginzburg 2017, p. 282), che è un complesso ancora più ampio²³.

²⁰ Cfr. in commento a questo passaggio di Apollonio Rodio Ginzburg 2017, p. 283: «L'uso di seppellire i morti mettendoli su una piattaforma elevata o appendendoli agli alberi è presente in un'area vastissima, che comprende gran parte dell'Asia centrale e settentrionale, sia dell'Africa. Ma avvolgere o cucire i morti (maschi) in pelli ad animale è una consuetudine molto più specifica».

²¹ Seppilli (1971, p. 468) indica anche un esempio greco di rito di rinascita dei giovanetti (dunque un rito iniziatico) decaduto a favola per spaventare i bambini: «Lamia, – “l'inghiottitrice”; λαμός = gola, – ruba e ingoia i bimbi; Lamia sarebbe stata una regina amata da Zeus, da cui ebbe dei figli; per gelosia di Era o spontaneamente, impazzita li *uccise*. Da allora *rapisce* i bambini altrui; ma, catturando Lamia, *i bambini si possono riprendere vivi dalla sua pancia*».

²² Ginzburg 2017, p. 318 nota 227 cita Jankó 1897, pp. 72-73 per l'ambito osseta e Roux 1963, p. 138 per gli Yakuti, ma queste due opere che mi sono rimaste entrambe inaccessibili.

²³ Ginzburg 2017, pp. 281-282: «L'uso di raccogliere le ossa degli animali uccisi per farli resuscitare è certamente molto antico, come fa capire la distribuzione geografica (Eurasia, Africa, Americhe) delle testimonianze mitiche e rituali. (...) Non è nemmeno certo, del resto, che un rito del genere venisse praticato (come pure si è supposto) nel Paleolitico. Ma chiunque fossero i cacciatori che raccolsero per la prima volta le ossa di un animale ucciso perché resuscitasse, il senso del loro gesto sembra chiaro: mettere in comunicazione il visibile con l'invisibile, il mondo dell'esperienza sensibile dominato dalla scarsità con il mondo al di là dell'orizzonte, popolato di animali. Il perpetuarsi della specie al di là del singolo individuo (della singola preda) provava l'efficacia del rito magico imperniato sulla raccolta delle ossa. Ogni animale che si affacciava all'orizzonte era un animale resuscitato: di qui l'identificazione profonda tra animali e morti: due espressioni dell'alterità».

4.1.2 Il motivo delle mani tagliate.

Tornando invece ad Erodoto, quanto al motivo delle mani tagliate, anche in questo caso la corrispondenza tra la storia della figlia di Micerino e il folklore è indiretta e parziale. Nel tipo 706 *The Maiden Without Hands*, abbastanza simile al tipo 510B *Peau d'Asne*, la storia inizia con una fanciulla che rifiuta di sposare il padre. In conseguenza del rifiuto le vengono mozzate le mani, oppure l'automutilazione è attuata dalla fanciulla per sfuggire al padre voglioso. Segue un periodo di isolamento nella foresta, finché la ragazza non viene notata da un re che decide di sposarla nonostante la sua menomazione. Dopo aver avuto dei figli da lui, viene bandita una seconda volta a causa delle invidie della famiglia reale, ma nel corso del secondo periodo di isolamento, grazie ad un evento o un intervento soprannaturale, riacquista le mani. La storia si conclude col ricongiungimento dei coniugi²⁴.

È interessante che il motivo dell'amputazione delle mani compaia sia nella storia della figlia di Micerino sia nei racconti del tipo 706, con la differenza che mentre in questi ultimi viene mutilata l'eroina principale, ossia la principessa insidiata dal padre, in Erodoto le mani vengono tagliate alle concubine del faraone, colpevoli di aver avallato l'incesto. Anche in questo caso, dunque, si danno punti di contatto (padre incestuoso; mani tagliate) che possono suggerire un rapporto di somiglianza intermittente tra Erodoto, *Storie* 2.131 e il tipo ATU 706.

Per completare il quadro, si può aggiungere che alcune varianti romene del tipo della fanciulla con le mani tagliate, che si aprono invariabilmente con il tema dell'incesto, combinano poi il motivo della mutilazione delle mani con quello della fuga con la pelle animale: ciò avviene nel racconto *Împăratul cel fără de lege* [*Il re senza legge*] di Ispirescu, riassunto da Șăineanu come segue:

Un re, alla morte della regina, decise di prendere in sposa la propria figlia. Lei chiese tre giorni per pensarci, poi una pelle d'orso, poi un'altra pausa di tre giorni. Si mise d'accordo con una ragazza di casa per fuggire avvolta con quella pelle. Ma il re la scoprì e ordinò di tagliarle le mani per la sua disobbedienza. Ormai monca e deforme, a mezzanotte si vestì con la pelle d'orso e, fuggendo di casa, capitò nel giardino di un altro re. Poiché mangiava i frutti degli alberi del giardino, i servi del re si misero in agguato per catturare il ladro. Vedendo l'orso, lo bersagliarono di frecce. Credendolo morto, lo afferrarono per scuoiarlo ma rimasero impietriti trovando al suo interno una fanciulla con le mani mozzate. La portarono dal principe che, come la vide, si innamorò di lei e la prese in moglie. Il padre della fanciulla, scoperta la fortuna toccata alla figlia, decise di rovinarla, tirando dalla sua parte il consigliere del re. Quando il re si trovò in guerra, sua

²⁴ Cfr. Uther 2004, vol. 1, pp. 378-380. Il contributo più completo sul tipo 706 nel folklore romeno è Bărbulescu 1978. Bărbulescu indica 21 varianti, di cui 17 pubblicate e 4 sotto forma di registrazioni, tutte comodamente riassunte in lingua inglese, seguite dai riassunti di altre 4 varianti macedo-romene. I dati di Bărbulescu rappresentano un progresso significativo rispetto ai dati di Schullerus (1928), che ne indica 12 varianti. Cfr. anche Șăineanu 1978 pp. 453-462, ben informato sulla ricca tradizione letteraria che precede le attestazioni folkloriche di questo tipo. Di questa tradizione molto ricca, non è possibile non ricordare almeno il poema anticofrancese della *Manekine* di Philippe de Rémy.

moglie diede alla luce un bambino bello come il sole e la madre del re, per la felicità, scrisse una lettera a suo figlio, dicendo che bel bambino gli era arrivato e la diede al consigliere perché la portasse al re. Il disgraziato la portò al padre della ragazza, che la sostituì con un'altra, in cui diceva che la fanciulla aveva partorito un cagnolino. Il re, quando la lesse, ripose alla madre di averne cura finché non fosse tornato. Ma il consigliere tornò ancora dal padre della ragazza, che sostituì la lettera con un'altra che ordinava di bruciare immediatamente il bambino insieme alla madre. Commosa dalle lacrime della sventurata, la madre del re non la lasciò alla rovina, ma la lasciò partire col bambino. Giunta ad un corso d'acqua, si mise a lavare il bambino e lo fece cadere nel ruscello. Quando volle slanciarsi a riprenderlo, vide sull'altra riva due vecchi (erano Dio e San Pietro), che le fecero segno di immergere in acqua i moncherini: non appena lo fece, le ricrebbero le mani e recuperò il bambino, al quale diede il dono di realizzare tutto ciò che avesse pensato. Poi trovarono una casa nel bosco e vi si stabilirono. Suo marito, tornando dalla guerra e apprendendo gli eventi, si rattristò molto e inviò dappertutto degli esploratori, ma invano. Poi partì il re stesso e giunse dritto alla casa, dove chiese ospitalità. Lei lo riconobbe, ma lui no. Poi si riconobbero e tornarono a palazzo. Il consigliere, saputo del dono che aveva il bambino, decise di rapirlo, perché non scoprisse i suoi misfatti. Ma la mano di Dio vegliava sul bambino, e tanto il consigliere quanto il padre della ragazza furono trasformati, grazie al dono del bambino, l'uno in un orso e l'altro in un cane levriero (Șăineanu 1978, pp. 457-458).

Il resto del racconto ricalca abbastanza da vicino la norma del tipo 706, con la particolarità di combinare la fuga con la pelle d'orso al motivo della mutilazione delle mani. La combinazione dei motivi, già presenti nel racconto erodoteo, del padre incestuoso, del simulacro animale e della mutilazione delle mani prova la loro stretta interconnessione.

L'evoluzione del tipo si nota anche nel racconto transilvano *Fata din buturugă [La fanciulla del ceppo]*, che Șăineanu cita da una collezione inedita di Cosmescu. Questa versione mette insieme molti elementi che di solito non si trovano insieme, quali tre vestiti magici, ben due vestiti di pelli di pulci e di pidocchi, più una scatola. Grazie a questi oggetti, la fanciulla riesce a sfuggire al padre, ad arrivare al palazzo di un principe e a sposarlo. Dopo aver dato alla luce due figli, però, il padre li uccide con il coltello di lei, cosicché il principe la condanna all'amputazione di mani e piedi. Nel finale, la protagonista recupera tutto quanto ha perduto grazie all'erba magica di un serpente.

Una fanciulla non voleva sposarsi finché il vecchio non le avesse fatto dei vestiti d'oro, d'argento e di rame; poi chiese un vestito di pelle di pulce, uno di pelli di pidocchi e una scatola tale che non si capisse dove si apriva e chiudeva. La fanciulla, indossati gli abiti ottenuti, scappò con la cassa e, giunta in un bosco, si infilò lì dentro come in un tronco d'albero. Lì la vide un principe e i servi portarono il ceppo nel giardino del palazzo. Quando ci fu un ballo, lei si presentò con i suoi bei vestiti e, svelandosi, si sposò con il principe. Il vecchio arrivò a corte come servitore e, per vendetta, una notte uccise i due figli della regina con il coltello di lei. La fanciulla fu condannata all'amputazione di mani e piedi, le diedero i due corpicini e la gettarono tra le colline. Lì la regina vide una serpe che resuscitava due serpentelli con un'erba magica che poi lasciò lì per strada. La regina, appena la toccò, recuperò le mani e i piedi, poi resuscitò i figli e prese dimora in un palazzo solitario. Lì capitò per caso il re durante una caccia e, ospitato da lei (con l'anello infilato in tasca al re), si riconobbero (Șăineanu 1978, p. 461).

Questa versione dà ragione a quanto sostenuto da Dundes, ovvero che «non solo è importante capire che lo stesso motivo può essere utilizzato in diversi motifemi, ma è altrettanto importante rendersi

conto che diversi motivi possono essere utilizzati nello stesso motifeme»²⁵: per il primo caso, rispetto ai racconti del tipo 706 il motivo delle mani tagliate viene qui utilizzato in un motifeme diverso: non è collegato al rifiuto del padre incestuoso da parte dell'eroina, ma al fatto che i figli avuti con il principe vengano uccisi. Rispetto al secondo caso, si vede chiaramente che i vestiti magici, la pelle animale e l'involucro bizzarro possono essere tutti considerati allomotivi per la funzione trasferimento (fuga). Anche il finale presenta caratteristiche proprie, introducendo il motivo antichissimo del serpente che porta l'erba miracolosa (B512. *Medicine shown by animal*; E105. *Resuscitation by herbs*; e B491.1. *Helpful serpent*). Il legame della fanciulla senza braccia con l'elemento acqueo (che si vede chiaramente nella variante di Ispirescu in cui gli arti perduti sono recuperati immergendo nell'acqua i moncherini) si somma qui a quello con il regno ofidico. Non si è sottolineato che anche la mutilazione delle mani, sul piano simbolico, sia una caratteristica in qualche modo serpentina: in molte varianti la protagonista senza mani è di fatto senza braccia, e in questa variante le vengono mozzati mani e piedi. Tale menomazione rende la protagonista un tronco senza arti, proprio come il serpente ha un corpo senza zampe. E nel recente libro di Carlo Donà su *La fata serpente* (2020) si legge:

È immediatamente evidente che il tipo della donna serpente, nascendo alla confluenza dei due archetipi mitici più potenti e perturbanti, quello femminile e quello serpentino, non può che essere particolarmente inquietante, costituendo una sorta di alternativa radicale al cosmo antropocentrico. (...) Il serpente è una specie di anti-uomo, al pari della donna: proprio come l'uomo, è un *unicum*, in quanto si distingue da tutti gli altri animali (per l'assenza di zampe, la lingua biforcuta, la velenosità, la muta della pelle, etc.) (...) Uomo e serpente sono dunque per un verso analoghi, in quanto entrambi separati dagli animali "normali", per l'altro rivali: non per nulla, nell'antichissima *Epopèa di Gilgamesh* è il serpente che ruba all'eroe la pianta che consente di ringiovanire (Donà 2020, pp. 58-59)²⁶.

Nella variante transilvana non solo la fanciulla, per il fatto di essere mutilata nei quattro arti, assume dei caratteri tipici della donna-serpente, ma proprio grazie al serpente riesce a trovare la pianta miracolosa, grazie alla quale recupera mani e piedi e restituisce alla vita i due figli, riuscendo nell'impresa ultima di sconfiggere la morte, che a Gilgamesh non era riuscita.

Un'ultima variante simile alle precedenti combina i motivi già visti in modo ancora diverso: la protagonista è la figlia del pope, non una principessa, ma la dinamica è la stessa: il padre decide di sposarla. Fuggita di casa, la fanciulla si nasconde dentro a una statua umana, di legno. All'interno di tale "simulacro umano", penetra nella camera del principe, lo sposa e ha da lui due figli. Anche in questa variante il padre della fanciulla ne uccide i due figli facendo ricadere la colpa su di lei, che

²⁵ Cfr. Dundes 1962, p. 102, «It is not only important to realize that the same motif may be used in different motifemes, but it is equally important to realize that different motifs may be used in the same motifeme», traduzione mia.

²⁶ Il termine «tipo» che compare all'inizio della citazione non va inteso nel senso di «tipo narrativo» indicato da Thompson, ma sembra avere più la connotazione di archetipo, indicando l'immagine della donna-serpente che il libro analizza.

viene punita strappandole gli occhi. Gli occhi vengono strappati anche ad un asino, in sella al quale viene caricata la ragazza accecata, per essere mandata incontro a morte certa, lasciata sola nella foresta. L'asino accecato, però, parla alla fanciulla, dicendole che dopo che sarà morto lei dovrà tagliargli la pancia e inserirsi al suo interno: così facendo, la fanciulla giunge ad un palazzo incantato, dove recupera la vista e ritrova i suoi figli, vivi. Tempo dopo, giunge al palazzo anche il principe. Seguono il riconoscimento e la riconciliazione della coppia. La variante, proveniente dalla Muntenia, è la numero 14 della raccolta di Stăncescu (1892, pp. 211-224) è intitolata *Fata popii a cu stem* [La figlia del pope²⁷] e viene così riassunta da Șăineanu:

La moglie di un pope aveva una bella figlia, in tutto simile a lei per aspetto. Quando la moglie morì, il pope si innamorò della figlia e decise di sposarla. Una vecchia del villaggio la consigliò di fuggire alla prima luce dell'alba, sputando tre volte sulla polvere ammucchiata sulla porta. Lei fece proprio così e quando il pope si svegliò, dicendo «Sei qui, figliola?», lo sputo rispose «Sì papà, sono qui». Ma poi il pope se ne accorse e la inseguì. Per strada, la ragazza incontrò dei falegnami che costruivano uomini di legno; ne comprò uno e si nascose al suo interno, per sfuggire al padre. Un principe, vedendo quell'uomo di legno, si meravigliò e ordinò di portarlo nella sua camera. Di notte la ragazza usciva di nascosto e prendeva da mangiare. Vedendo che il cibo continuava a sparire, il principe si mise a far la guardia e la catturò. Ma poi si innamorò di lei e la prese in sposa. Dopo un anno, la figlia del pope diede alla luce due gemellini che giocavano sempre con due mele d'oro. Nel frattempo, il pope continuava a cercarla e, giunto al palazzo del re, fu accolto e ospitato senza farsi riconoscere. Di notte uccise i due bambini e nascose il coltello insanguinato nel fodero del coltello di sua figlia (allora sia le donne sia gli uomini portavano il coltello alla cintura). Il giorno seguente, accusata di aver assassinato i figli, fu condannata, le furono strappati gli occhi, furono strappati anche ad un asino e, a cavallo su di esso, fu mandata a morire. E così andò. L'asino la condusse in un bosco e avvenne che iniziò a parlare: «Quando cadrò morto, tagliami la pancia, toglimi le interiora e poi stenditi nel mio petto». L'asino morì e lei fece come aveva detto e il giorno seguente si ritrovò in un palazzo lucente, i suoi occhi erano al loro posto e i suoi figli erano su un letto a giocare con le mele d'oro. Un bel giorno il principe, suo marito, essendosi smarrito da quelle parti giunse al palazzo incantato in cui la tavola si apparecchiava da sola e i cucchiari e le forchette parlavano come se fossero persone. Quando sua moglie lo vide arrivare, disse al capo dei cucchiari di nascondersi nel suo stivale, poi lo accolse e lo ospitò. Quando fu ora del commiato, «tutte le posate iniziarono a gridare e strepitare: “Che c'è? Cosa avete da fare tanto baccano?” “Ci ha rubato il capo, non lasciarlo scappare”. Il capo dei cucchiari fu trovato nel gambale del suo stivale e il principe disse che non l'aveva preso lui. Allora la padrona di casa rispose: “Come tu non hai preso questo cucchiario, così io non ho ucciso i bambini e voi mi avete cavato gli occhi e mi avete lasciata in balia delle bestie selvatiche”». Poi si riconciliarono e da allora vissero in armonia e felicità (Șăineanu 1978, pp. 458-459).

In questa variante si vede chiaramente come l'azione di introdursi nella carcassa dell'asino morto, dopo averne asportati i visceri, apra l'ingresso all'altro mondo, dove le ferite sono sanate e i morti, tornati in vita, abitano felici in un palazzo immerso nella luce: immagini che ben si inseriscono nel

²⁷ La parola «stem», da «stemă, steme» (o anche «stemete»), non è perspicua in questo contesto: vale 1) segno distintivo, 2) corona, diadema e 3) pietra preziosa, ma nel riassunto di Șăineanu non compare nulla di tutto questo (<https://dexonline.ro/definitie/stem%C4%83> consultato il 20 febbraio 2022 alle ore 10).

quadro tracciato da Propp riguardo ai legami tra il motivo fiabesco della pelle animale e le antiche ritualità funerarie che comprendevano la pratica di cucire i defunti all'interno della pelle animale.

4.1.3 La figlia di Micerino e il folklore: somiglianze intermittenti.

Riassumendo, questa prima indagine sul motivo del simulacro animale ha evidenziato alcune somiglianze «intermittenti» tra il racconto relativo alla figlia di Micerino in Erodoto, *Storie* 2.131 e il folklore internazionale. Per quanto riguarda l'universo della fiaba, i materiali francesi e soprattutto quelli romeni, straordinariamente caleidoscopici, hanno offerto l'opportunità di indagare le valenze assunte dal motivo in esame in rapporto alla funzione del trasferimento (motifeme), tenendo conto che esso ha un rapporto di sinonimia con altri motivi simili, tra cui: la metamorfosi animale, l'indossare la pelle animale o anche l'introdursi in un contenitore che non ha apparenza animale (allomotivi). Ciò non vale per il testo erodoteo: come si è detto, esso condivide alcune immagini del folklore (il padre incestuoso; il simulacro animale; le mani tagliate) ma narra una storia sostanzialmente diversa, in cui tali immagini, anche se sono le stesse che si trovano nel folklore, non compaiono nella stessa funzione. Per questo si è detto che il racconto erodoteo presenta delle somiglianze intermittenti con i *folktales*. Oppure, ammettendo la tesi di Propp che i motivi del trasferimento della fiaba traggano origine da antichi riti funerari, si potrebbe ipotizzare un rapporto di somiglianza «nascente» tra Erodoto e i *folktales*, dato che il simulacro animale di cui narra lo storico greco era detto avere funzione di sepoltura vera e propria: e proprio i riti funebri (di sepoltura o cremazione) che includevano la pratica di cucire il cadavere all'interno di una pelle animale, secondo lo storico russo, avrebbero un ruolo determinante nella genesi del motivo fiabesco in questione.

Sarebbe interessante a questo punto poter confrontare dei testi antichi in cui compaia un simulacro animale con testi folklorici che condividano non solo l'immagine, ma anche la sua funzione rispetto all'economia del racconto in cui sono inseriti. Fortunatamente, sembra possibile individuare esempi di questo tipo, in grado di innestare circuiti interpretativi più virtuosi tra classici e folklore.

4.2 Alcuni esempi omerici di simulacri animali e le «poetiche dell'imboscata»²⁸.

All'inizio del paragrafo precedente sono stati ricordati tre simulacri animali particolarmente memorabili della letteratura greca antica, quali il toro di Falaride, la vacca di Pasifae e la vacca d'oro in cui è sepolta la figlia di Micerino. In tutti e tre i casi si tratta di simulacri bovini; quanto agli ultimi due, inoltre, compaiono in vicende che hanno per protagonisti dei personaggi femminili. Poco altro, però, sembra unirli. Inoltre, il confronto con il folklore ha portato all'identificazione di analogie puntiformi, «intermittenti», senza però autorizzare a confronti più estesi ed organici, veramente in grado di illuminare una tradizione alla luce dell'altra. Se si sposta l'attenzione all'ambito omerico, invece, il motivo del simulacro animale sembra restituire riverberi di ben altro volume, più carichi di implicazioni e meglio collegati tra loro²⁹.

Il primo caso che sorge alla mente è quello del cavallo di Troia, di cui si parla in diversi passi dell'*Odissea*: il simulacro animale per eccellenza della letteratura antica³⁰. L'episodio, oltre ad essere estremamente memorabile, avendo catturato l'immaginazione della civiltà occidentale per più di due millenni, ha un'importanza speciale perché ad esso si lega la narrazione della caduta di Troia. Per queste ragioni, esso merita un'indagine accurata. Altri casi richiedono di essere messi in luce attraverso analisi più specifiche, dato che il loro collegamento con il tema trattato non sempre risulta altrettanto evidente a prima vista: ad esempio, per restare nell'ambito delle imprese di Odisseo, la fuga coi montoni dall'antro del Ciclope accecato³¹; o anche altri episodi un po' meno noti, magari meno direttamente esposti ad implicazioni folkloriche, ma comunque significativi per l'indagine.

Partendo dall'*Iliade*, il canto riconosciuto per la presenza maggiore di implicazioni animalesche è il decimo, che narra del *raid* notturno compiuto in campo troiano da Odisseo e Diomede, i quali danno la morte alla spia troiana Dolone, a Reso re di Tracia e a molti dei suoi guerrieri. All'interno di *Iliade* 10 non compaiono simulacri animali veri e propri, ma si registra la presenza, in numero insolito, di personaggi che indossano delle pelli, insieme ad altri oggetti che presentano inserti animali di vario genere. Alcune caratteristiche peculiari di questo canto, spesso considerato anomalo o addirittura spurio³², permettono di individuare un legame contestuale che sottende anche gli esempi successivi, sempre pertinenti al tema del simulacro animale, sottolineando la compattezza tematica e la coerenza

²⁸ L'espressione «poetiche dell'imboscata» è desunta da Dué-Ebbott 2010, *Iliad 10 and the Poetics of Ambush*.

²⁹ Per l'*Iliade*, mi riferisco all'edizione a cura di Thomas W. Allen nella versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi Torino 2014. Per l'*Odissea*, all'edizione di Alfred Heubeck nella traduzione di G.A. Privitera, Milano, Mondadori 1981.

³⁰ *Odissea* 4.271-289; 8.492-520; 11.523-532. Per una sintesi delle fonti antiche sul cavallo di Troia, vedi Garcia 2020.

³¹ *Odissea* 9.105-566.

³² Cfr. Dué-Ebbott 2010, p. 24: «Martin West's 1998-2000 Teubner *Iliad*, an edition that is quickly becoming the standard text of the poem for most scholars and translators and will likely influence our understanding of the Homeric poetry for decades to come, brackets *Iliad* 10 in its entirety as an interpolation that does not belong in the poem».

dell'insieme. La *Doloneia*, infatti, è incentrata sul tema dell'imboscata, un tema particolarmente caratteristico e che lo distingue da tutti gli altri canti dell'*Iliade*, il poema dello scontro frontale per eccellenza. Tale tematica è stata studiata da Casey Dué e Mary Abbott nella monografia *Iliad 10 and the Poetics of Ambush* (2010) da cui emerge – lo si può anticipare – che il vestire pelli animali è uno dei tratti distintivi e ricorrenti del tema dell'imboscata nell'epica omerica³³. Dunque, dando credito all'idea di un legame tra il fatto di indossare pelli animali e il tema dell'imboscata, conviene innanzitutto familiarizzarsi con la «poetica dell'imboscata» stessa: e non c'è modo migliore per farlo se non a partire dal decimo canto dell'*Iliade*, non nella sua totalità ma limitatamente a quei punti che possono illuminare gli esempi successivi, più pertinenti in rapporto al tema del simulacro animale, e rinunciando a ripercorrere la sua vicenda critica, particolarmente vessata³⁴.

4.3 *Iliade* 10, imboscate e pelli animali.

Qualunque posizione si scelga di adottare rispetto allo statuto filologico di *Iliade* X, ritenuto problematico fin dall'antichità, resta difficile negare un'affermazione di Casey Dué e Mary Abbott, secondo le quali il canto rappresenta il più esteso esempio di imboscata nell'epica greca sopravvissuta fino a noi³⁵. Nella loro recente monografia *Iliad 10 and the Poetics of Ambush*, caratterizzata da un deciso posizionamento nel solco degli studi di Milman Parry e Albert Lord sulla composizione orale, le due autrici difendono l'idea che l'imboscata costituisca un «tema tradizionale» così come definito da Albert Lord, ovvero come «a group of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song» (Lord 1964, p. 68)³⁶.

Il tema del decimo canto dell'*Iliade* è spesso considerato insolito proprio in ragione del fatto di non essere imperniato sul πόλεμος, ossia sulla guerra aperta, duelli frontali e battaglie campali, come il resto del poema, bensì sul λόχος, l'«imboscata», termine che allude, oltre che all'agguato vero e proprio, a una serie di attività guerresche che si svolgono col favore delle tenebre, quali missioni di

³³ Dué-Ebbott 2010, p. 32: «Action at night is a key characteristic of the ambush theme, and we may also recognize an ambush by several other telling characteristics. The heroes wear animal skins...». Cfr. *infra*.

³⁴ Una discussione dei problemi critici che circondano *Iliade* 10 trascende gli obiettivi della presente indagine tematica. Si rimanda al quadro tracciato da Dué-Ebbott 2010 nel capitolo primo, *Interpreting Iliad 10*, pp. 3-29.

³⁵ «Our most extensive example of ambush in surviving Greek epic» (Dué-Ebbott 2010, p. 29).

³⁶ Le studiose sottolineano inoltre che, in questo senso, il termine «tema» si avvicina molto al concetto di «genere», inteso come «a set of norms and expectations that structure our reading of texts, allowing us to organize sense making according to conventional patterns, and to perceive variation in the use of convention» (Brooks 1981, pp. XV-XVI, cit. in Dué-Ebbott 2010, p. 32).

spionaggio, incursioni in campo nemico e furti di bestiame³⁷. Secondo Dué ed Ebbott, nonostante il canto decimo sia stato spesso considerato anomalo, le allusioni a *raid* notturni, episodi di imboscata, missioni di spionaggio, razzia e altre azioni di guerra irregolare sono tutt'altro che infrequenti nella tradizione epica greca³⁸: pertanto, il modello individuato dalle due studiose trova applicazione anche in *loci* diversi dal canto in esame.

Per meglio definire il campo, le due studiose individuano le caratteristiche che rendono riconoscibile il tema dell'imboscata. Tra queste, dopo l'ambientazione notturna, la prima menzionata riguarda proprio il fatto che i protagonisti principali vestono pelli animali, un punto che tocca molto da vicino la presente indagine:

Action at night is a key characteristic of the ambush theme, and we may also recognize an ambush by several other telling characteristics. The heroes wear animal skins, crouch in hidden positions, sometimes in marshy or woody locations near a road, endure discomfort as they lie in wait, and use planning and intelligence to overcome a foe that they might otherwise not be able to. The term *lokhos* 'ambush' and related words are, of course, significant, but they may not always be explicit (Dué-Ebbott 2010, p. 32).

Tra tutti i marcatori che annunciano il tema dell'imboscata – quali l'ambientazione notturna, il vestire pelli animali, l'assumere posizioni accovacciate, il mimetizzarsi nella macchia o in zone arbustive vicine ad una strada, il sopportare i disagi dell'attesa, l'uso dell'astuzia e della pianificazione per sopraffare avversari più forti – qui interessa il secondo: il vestire pelli animali.

Posto che durante un *raid* notturno – situazione che richiede svelta efficacia e segretezza – le protezioni metalliche possono rivelarsi svantaggiose perché pesanti, rumorose e catarifrangenti, l'insistenza e accuratezza delle descrizioni degli indumenti di origine animale utilizzati dai personaggi di *Iliade* 10 non possono spiegarsi esclusivamente secondo la logica della praticità d'uso.

Nel canto *Iliade* 10, Agamennone (*Iliade* 10.21-24) e Diomede (*Iliade* 10.177-178) vestono entrambi pelli di leone, Menelao una pelle di leopardo (*Iliade* 10.29-31), mentre il troiano Dolone indossa una pelle di lupo con un copricapo di donnola (*Iliade* 10.333-336). Odisseo non veste una pelle animale, ma riceve – come Diomede – un casco in cuoio con inserti in pelle di verro (*Iliade* 10.254-273). La particolarità di tale abbigliamento, con una continua e insolita attenzione ai dettagli di origine

³⁷ Cfr. Dué-Ebbott 2010, p. 32: «When we use the word “ambush” in the phrase “poetics of ambush,” we mean it as a convenient name for a theme that encompasses many types of activities. Ambush is one of the most prominent of these activities, which is why we have chosen it to stand for the whole, but the theme also includes spying missions, raids on enemy camps, cattle rustling, and other types of epic warfare that happen at night».

³⁸ Dué-Ebbott 2010, p. 33: «Although *Iliad* 10 has been portrayed by some scholars as an anomaly, allusions to night raids, episodes of ambush, spying missions, and other forms of “irregular warfare” are, in fact, frequent in the ancient Greek epic tradition».

animale, sembra suggerire significati ulteriori, sui quali viene spontaneo interrogarsi. Si rileggano i passaggi implicati, qui presentati in ordine di apparizione:

Agamennone (*Iliade* 10.21-24):

ὀρθωθείς δ' ἔνδυνε περι στήθεσσι χιτῶνα·
ποσσί δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλά πέδιλα·
ἀμφὶ δ' ἔπειτα δαφοινὸν ἐέσσατο δέρμα λέοντος
αἰθωνος, μέγαλοιο. ποδηνεκῆς. εἴλετο δ' ἔγχος·

Levato vestiva dunque intorno al petto la tunica,
sotto i piedi robusti legò i sandali belli;
poi mise indosso la pelle fosca d'un leone
fulvo, grande, zampe unghiate; e prese l'asta.

Menelao (*Iliade* 10.29-31):

παρδαλέη μὲν πρῶτα μετάφρενον εὐρὸν κάλυψε
ποικίλη· αὐτὰρ ἐπὶ στεφάνην κεφαλῆφιν ἀείρωα
θήκατο χαλκείην. δόρυ δ' εἴλετο χειρὶ παχείῃ·

E prima coprì il dorso largo con la pelle d'una pantera
maculata, poi l'elmo, alzandolo, sopra la testa
calzò, fatto di bronzo, e prese l'asta con mano forte.

Diomede (*Iliade* 10.177-178):

ὡς φάθ'. ὁ δ' ἀμφ' ὄμοισιν, ἐέσσατο δέρμα λέοντος
αἰθωνος, μέγαλοιο, ποδηνεκῆς, εἴλετο δ' ἔγχος·

Disse così; e quello vestì sulle spalle una pelle di
leone,
fulvo, grande, zampe unghiate, e prese l'asta;

Diomede e Odisseo (*Iliade* 10.254-273):

ὡς εἰπόνθ' ὄπλοισιν ἔνι δεινοῖσιν ἐδύτην.
Τυδείδῃ μὲν δῶκε μενεπτόλεμος Θρασυμήδης
φάσγανον ἄμφηκες· τὸ δ' ἐὼν παρὰ νηὶ λέλειπτο·
καὶ σάκος· ἀμφὶ δέ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε
ταυρείην, ἄφαλόν τε καὶ ἄλλοφον, ἣ τε καταἰτυξ
κέκληται, ῥύεται δὲ κάρη θαλερῶν αἰζηῶν.
Μηριόνης δ' Ὀδυσσῆϊ δίδου βιδὸν ἠδὲ φαρέτρην
καὶ ξίφος, ἀμφὶ δέ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε
ῥινοῦ ποιητήν· πολέσιν δ' ἔντοσθεν ἱμάσιν
ἐντέτατο στερεῶς· ἔκτοσθε δὲ λευκοὶ ὀδόντες
ἀργιόδοντος ὑὸς θαμέες ἔχον ἔνθα καὶ ἔνθα
εὖ καὶ ἐπισταμένως· μέσση δ' ἐνὶ πῖλος ἀρήρει.
τήν ῥά ποτ' ἐξ Ἐλεῶνος Ἀμύντορος Ὀρμενίδαο
ἐξέλετ' Ἀυτόλυκος πυκινὸν δόμον ἀντιτορήσας,
Σκάνδειαν δ' ἄρα δῶκε Κυθηρίῳ Ἀμφιδάμαντι·
Ἀμφιδάμας δὲ Μόλω δῶκε ξεινήιον εἶναι,
αὐτὰρ ὁ Μηριόνη δῶκεν ᾧ παιδὶ φορηῖναι·
δὴ τότε Ὀδυσσῆος τύκασεν κάρη ἀμφιτεθεῖσα.
τὼ δ' ἐπεὶ οὖν ὄπλοισιν ἔνι δεινοῖσιν ἐδύτην,
βάν ῥ' ἰέναι, λιπέτην δὲ κατ' αὐτόθι πάντας ἀρίστους.

Parlando così, i due vestirono l'armi paurose.
Diede allora al Tidide Trasimede furia di guerra
una spada a due tagli – la sua era rimasta alle navi –
e uno scudo; e in capo gli pose un casco
di pelle taurina, privo di cono e cresta, che «basso»
è chiamato, protegge la testa dei giovani forti.
Merione diede a Odisseo arco e faretra
e spada, e in capo gli pose un casco
fatto di cuoio; con molte corregge, dentro,
era intrecciato ben saldo; di fuori denti bianchi
di verro, candida zanna, fitti, lo coprivano di qua e di là,
bene e con arte; in mezzo era aggiustato del feltro.
In Eleone una volta ad Amintore Ormenide
lo rubò Autólíco, avendo forzato la solida casa;
ma a Scandia lo diede ad Anfidámante Citerio,
Anfidámante lo diede a Molo, che fosse dono ospitale,
e questi lo diede a portare a Merione suo figlio.
Allora, ben calzato, protesse il capo d'Odisseo.
Dunque, poi che rivestirono l'armi paurose,
mossero per andare, lasciarono lì tutti i capi.

Dolone (*Iliade* 10.333-336):

αὐτίκα δ' ἀμφ' ὄμοισιν ἐβάλλετο καμπύλα τόξα·
ἔσσατο δ' ἔκτοσθεν ῥινὸν πολιοῖο λύκοιο·
κρατὶ δ' ἐπὶ κτιδέην κυνέην· ἔλε δ' ὄξυν ἄκοντα·
βῆ δ' ἰέναι ἐπὶ νῆας ἀπο στρατοῦ·

Subito gettò l'arco ricurvo intorno alle spalle,
si mise indosso la pelle d'un lupo canuto
e in testa un casco di donnola, prese l'acuto dardo
e mosse fuori dal campo per andare alle navi. (...).

Tali insistite ed elaborate descrizioni avvalorano l'idea che l'indossare pelli animali selvatici³⁹ costituisca un segnale che introduce il tema dell'imboscata, anche da un punto di vista stilistico e formulare, come elemento di un macrotema tradizionale e tipico. Per tentare di decodificarlo, accogliamo in pieno un'indicazione di Sonia Macrì, la quale, in un recente intervento sulla figura di Dolone, ha affermato: «Quanto all'accessorio della pelle, essa non può essere considerata in sé e per sé ma come parte di un contesto performativo, nel quale assume uno statuto relazionale e interattivo, in riferimento a colui che la indossa ma anche alle altre figure che svolgono un ruolo nel racconto» (Macrì 2016, p. 19).

Anche Agamennone e Menelao, che non parteciperanno al *raid* notturno, vestono rispettivamente una pelle di leone e una di leopardo. Simbolicamente, la pelle indossata da Agamennone può ricordare le effigi leonine della città di Micene, ma anche quella indossata da Eracle dopo l'impresa di Nemea. Per questo motivo, essa può far pensare ad una particolare preminenza di chi la indossa⁴⁰: e, dato che, poco oltre, la pelle di leone viene vestita anche da Diomede, viene da supporre che il ruolo primario passi a lui. La perfetta congruenza, dopo la cesura, dei versi *Iliade* 10.23-24 e *Iliade* 10.177-178 dimostra chiaramente la formularità dell'immagine dell'indossare una pelle di leone. Diomede, inoltre, dorme su di una «pelle di bove selvatico» (*Iliade* 10.155). Quanto a Menelao, Dué ed Ebbott notano che, al di fuori di *Iliade* 10, l'unico altro personaggio ad indossare una pelle di leopardo è Paride, in *Iliade* 3.17 (Dué-Ebbott 2010, p. 251), il che stabilisce un parallelismo interessante tra i due mariti di Elena. Anche il fatto che Paride sia un arciere, e l'arco un'arma tipica dell'imboscata, è una spia significativa.

La descrizione dell'armamento di Diomede e Odisseo, molto elaborata, comprende un casco di pelle di toro, indossato da Diomede, adatto a proteggere la testa dei «giovani forti»; e un altro, di cuoio e ornato con denti di ferro, indossato da Odisseo, a proposito del quale sono estesamente ricordate la storia e la provenienza. Uno dei precedenti possessori è Autolico, di cui Odisseo è diretto discendente e che compare anche nella caccia al cinghiale sul monte Parnaso narrata nel celebre *excursus* sulla «cicatrice di Ulisse» in *Odissea* 19.392-466, episodio che si presta a letture in chiave iniziatica. Proprio al cinghiale possono alludere i «denti bianchi di ferro» che compaiono sul casco di cuoio

³⁹ Cfr. Macrì 2016, p. 21: «Le spoglie sono tutte accomunate, infatti, nel segno della selvatichezza degli animali cui appartengono: leoni, cinghiali e lupi abitano nella rappresentazione omerica lo spazio più lontano da quello antropizzato e sono connotati dalla medesima ferocia».

⁴⁰ Sulla preminenza del leone sul lupo nell'«enciclopedia» antica, cfr. Macrì 2016, pp. 22-23: «Rispetto al modello del leone e del cinghiale sopra citato, c'è un aspetto che denuncia elementi di assoluta divergenza: l'attitudine dei lupi a condurre l'azione in branco, in maniera del tutto rovesciata rispetto agli altri due predatori che, invece, si distinguono proprio per la vocazione eroica a combattere da soli contro tutti. Per questo tratto peculiare, il lupo, pur essendo investito di alcune delle virtù guerriere, non assurgerà mai alla stessa funzione modellizzante del leone e del cinghiale; il gioco dei ruoli che si delinea tra i protagonisti del canto lascia, pertanto, trapelare un ordine gerarchico che inquadra il lupo in una posizione di secondo piano rispetto alle altre due fiere».

descritto nella citazione. Anche per contrasto con le armi da offesa, di cui si dice molto poco⁴¹, Anita Seppilli ipotizza che tali caschi, così minuziosamente connotati, siano elementi di una cerimonia rituale (Seppilli 1971, p. 474).

Sulla pelle di lupo di Dolone è fiorita una copiosa bibliografia che non è possibile esaminare esaustivamente qui, ma in cui ricorre l'idea di significati simbolici, rituali, iniziatici⁴². Seppilli (*ibid.*) nota anche che «negli affreschi etruschi è rappresentato così l'essere infero, che col nome di Aita, equivalente al greco Hades, siede su un trono accanto a Persefone». Dolone è inoltre caratterizzato come «brutto d'aspetto, veloce di piedi / ed era il solo maschio tra cinque sorelle» (*Iliade* 10.316-317). L'epiteto riguardante la velocità dei piedi solitamente è riservato ad Achille, e riporta a particolarità legate alla deambulazione che sono state connesse da Ginzburg con il viaggio all'aldilà; così come l'essere l'unico maschio tra cinque sorelle potrebbe essere considerato come il segnale di una nascita eccezionale⁴³. Questi elementi possono avvalorare le letture rituali ed iniziatiche dell'episodio⁴⁴.

L'unico personaggio di rilievo a non indossare simili pelli è Nestore, che indossa un mantello di porpora imbottito di lana (*Iliade* 10.131-134). È lui a tenere il discorso per indurre i guerrieri a farsi avanti come volontari per la missione notturna, promettendo un «premio bellissimo»: «una pecora nera, femmina, con l'agnello: non v'è premio simile a questo» (*Iliade* 10.215-216)⁴⁵. Seppilli si chiede se sia o meno un caso che proprio Nestore sia il promotore della spedizione, tenendo conto del ruolo degli anziani nell'organizzazione delle cerimonie iniziatiche (Seppilli 1971, p. 472). Dall'altro lato del campo, dove Ettore organizza un'analoga spedizione di spionaggio, anche a Dolone viene promesso un premio, ossia i cavalli di Achille. Proprio dei cavalli, infine, quelli rubati a Reso dopo averlo ucciso nel sonno, sono il bottino riportato da Diomede e Odisseo presso navi achee, dove tra

⁴¹ È stato sottolineato anche che il fatto di non partire con le proprie armi costituisce uno scarto rispetto alla consuetudine epica del πόλεμος. Diomede porta una spada a due tagli e uno scudo, mentre Odisseo ha con sé arco, faretra e spada. Nel corso dell'azione l'arco viene usato da Odisseo, come una frusta, per stimolare i cavalli di Reso. Secondo Dué ed Ebbott, però, la sua presenza è immancabile in quanto è anch'esso cifra della «poetica dell'imboscata» (cfr. Dué-Ebbott 2010, pp. 57 ss.).

⁴² Per una sintetica panoramica della bibliografia relativa all'interpretazione rituale originariamente intrapresa dallo studio di Gernet 1936, si rimanda ai riferimenti citati da Dué-Ebbott 2010, pp. 328-329, a cui si aggiunge almeno Seppilli 1971, pp. 472-476.

⁴³ Ginzburg 2017, pp. 247-248. Anche Macri 2016, p. 28, ha messo in relazione la balbettante e vana supplica rivolta da Dolone a Diomede per aver salva la vita al grande tema antropologico delle anomalie deambulatorie: «nell'orizzonte culturale antico la balbuzie e il barcollare appaiono come due difetti collegati, nella misura in cui convergono entrambi a denunciare un'anomalia o una compromissione dello statuto identitario».

⁴⁴ Forse non è neppure casuale che, dopo l'uccisione e la decapitazione di Dolone, l'elmo di donnola, la pelle di lupo, l'arco e l'asta siano dedicate da Odisseo ad Atena e poste su di un albero di tamarisco: cfr. *Iliade* 10.458-468. Proprio su alberi di tamarisco stanno i cadaveri avvolti in pelli bovine in Apollonio Rodio, *Argonautiche* 3.198-209.

⁴⁵ Un montone di pelo nero è l'animale promesso in sacrificio da Odisseo a Tiresia: *Odissea* 1.524-525; 11.32-33. Circe prepara un montone e una pecora nera per il viaggio alle case di Ade in *Odissea* 10.571-572.

l'altro nessuno domanda loro le notizie per le quali erano partiti in ricognizione: il che spinge a chiedersi quale fosse lo scopo reale dell'intera operazione: spionaggio, razzia di bestiame, o altro?

Registrato il fatto che nel canto compare un insolito numero di indumenti caratterizzati da provenienza animale e che questa caratteristica è stata notata come un tratto ricorrente della «poetica dell'imboscata» così come definita da Dué ed Ebbott, la domanda di partenza rimane: che cosa significa indossare una pelle animale?

La lettura «iniziatica» è una delle possibili spiegazioni del decimo canto; non certo l'unica. Comunque, non sembra fuori posto ipotizzare che la presenza, così diffusa e pervasiva, di attributi animaleschi associati al vestiario e alle protezioni indossate dai protagonisti sia semanticamente carica, almeno con l'idea di conferire un sovrappiù alle qualità dei personaggi. Indossare la pelle, sineddoche della bestia stessa, significa sommare la natura ferina a quella umana, potenziandone determinati aspetti: e ciò riporta a complessi antropologici di amplissima risonanza.

A ciò, però, si può aggiungere un'interessante osservazione di Anita Seppilli riguardante il termine greco con cui si indica l'imboscata, *λόχος*, che può significare anche 'parto', nel senso di nascita. Scrive Seppilli: «l'agguato (...) è detto *lóchos*, che accenna implicitamente ad un *lóchos* (*λόχος*), dal quale si esce (*λοχεύειν*, partorire): ma attraverso il parto» (Seppilli 1971, p. 466). L'osservazione di Seppilli è situata in un contesto diverso, ma sempre pertinente: si riferisce in primo luogo all'insidia del cavallo di Troia, su cui ci si soffermerà poi; e in secondo luogo all'agguato primigenio narrato nella *Teogonia* di Esiodo, un agguato non preso in considerazione da Dué ed Ebbott. Particolarmente interessante, il commento di Seppilli merita di essere citato per intero:

Vi è un altro mito greco, certo molto antico e con chiari paralleli nei riti, dove s'incontra il medesimo motivo dell'agguato, che è un *lóchos*: ora, il *lóchos* è qui, senza possibilità di dubbio, un parto, o meglio una seconda e più completa nascita dal grembo materno, che giunge al termine per astuzia. E si tratta precisamente dell'episodio che racconta la *Teogonia* esiodea. Urano impedisce a Gea di metter alla luce i suoi figli, e «come nascevano tutti li nascondeva giù nei baratri bui della terra, non li lasciava a luce venire... E Terra gemeva, l'immane, che troppo era gravata»; Gea, un'arte «pensò di malevola frode»; costruisce una falce dentata, la pone in mano a Cronos e, *lócho* (*λόχη*), «in agguato», lo ascose, così che dall'agguato Cronos evira, con la falce «dentata», – e neppur questo particolare sarà casuale, – il padre, mentre «bramoso d'amore», incombe su Gea. Qui l'agguato non può essere che il grembo (Seppilli 1971, p. 466).

La citazione di Seppilli mette in luce una sconcertante equivalenza tra l'agguato e il parto, esemplificata dalla triplice insidia che riguarda Urano: insidiatore nei confronti di Gea, è a sua volta insidiato da parte di costei; e subisce l'evirazione per mano di Crono, anche lui in agguato. Questa immagine cosmogonica, rapportata ai temi in esame, contribuisce a mettere in luce il fatto che l'imboscata comporta un movimento di rapida e improvvisa espulsione in senso di uscita, che la studiosa, con un accostamento sorprendente fondato sul duplice significato del termine *λόχος*, mette

in relazione alla dinamica del parto. In questo senso il *lóchos* come «parto, o meglio una seconda e più completa nascita dal grembo materno», può alludere al valore simbolico-iniziatico dell'imboscata; rito iniziatico in cui «il giovane deve passare attraverso a un rito di morte e rinascita, e perciò attraverso il mondo infero, che è rappresentato in forma o con attributi animali» (Seppilli 1971, p. 466). Emerge dalla lettura di Seppilli che, simbolicamente, uscire dal grembo materno, uscire dall'involucro animale del rito iniziatico e slanciarsi in un'imboscata sono azioni che vanno di pari passo.

L'associazione tra «imboscata» e «parto» apre la strada, infine, ad un'altra considerazione possibile sulle pelli e i copricapi animali di cui si ammantano i protagonisti di *Iliade* 10. Carlo Ginzburg, nel penultimo paragrafo del capitolo *Ossa e pelli* di *Storia notturna*, all'interno di un discorso più generale sul tema degli involucri di pelle e le loro funzioni, ricorda che «nella mitologia greca come in quella germanica si parla di berretti di pelle o pelo, di elmi o di mantelli che assicurano a chi li indossa – Ade, Perseo, Odin-Wotan – l'invisibilità propria degli spiriti» (Ginzburg 2017, p. 286). Non c'è un riferimento esatto a *Iliade* 10, dove né le pelli né i copricapi indossati dai personaggi rendono propriamente invisibili; ma non serve ripetere che tali rivestimenti, nel contesto dell'imboscata, sono preferiti alle armi di metallo anche per il fatto di non riflettere la luce, dunque sempre per non farsi vedere, una sineddoche dell'invisibilità. È interessante che Ginzburg includa questi berretti di pelle o pelo, elmi e mantelli all'interno di una vertiginosa rassegna di forme di copertura e involucri a cui, in varie culture, sono associate credenze particolari. Tra queste compare l'arnio. L'arnio ha un particolare valore simbolico perché «è un oggetto che appartiene al mondo dei morti – o a quello dei non nati. Un oggetto ambiguo, liminare, che caratterizza personaggi liminari» (Ginzburg 2017, p. 286). Non a caso Ginzburg ha dedicato molte pagine per mettere a fuoco «le virtù sciamaniche dei nati con la camicia», che «in Russia diventano lupi mannari; in Friuli, benandanti; in Dalmazia, *kresniki*. (...) Queste figure, che attraverso l'estasi accedono temporaneamente al mondo dei morti, sembrano confermare il parallelismo (...) tra cencio amniotico e sudario» (Ginzburg 2017, p. 285, *passim*). Dunque, secondo Ginzburg, tali forme di rivestimento e copertura hanno uno spiccato legame con la dimensione della morte:

Vediamo affiorare due serie di equivalenze simboliche: a) cencio amniotico o camicia / pelle animale / berretto o velo che copre il volto; b) benandanti o *kresniki* / lupi mannari / sciamani / morti (...) Non solo gli involucri animaleschi, dunque, ma più in generale ciò che avvolge, racchiude, avvolge, viene entro culture disparate in qualche modo legato alla morte. Ciò è stato dimostrato, sul piano linguistico, partendo dal nome di Kalypso, la dea amata da Ulisse: «colei che copre», «colei che vela». (...) Un'altra conferma è costituita dall'associazione pressoché universale tra maschere e spiriti dei morti. Il latino *larva* designa entrambi (...) (Ginzburg 2017, p. 286).

Considerato in questa luce, il fatto di coprirsi con pelli animali o di indossare dei particolari copricapi durante un'imboscata, un λόχος, assume risonanze più profonde. Il rivestire un involucro può esplicitarsi in varie forme («essere avvolti nell'amnio, avvoluppati in un mantello, cuciti in una pelle di bue, mascherati, velati e così via», Ginzburg 2017, p. 287), comunque riconducibili alla morte; ma, insieme, allude ad una seconda nascita, perché il senso dell'azione di introdursi nell'involucro consiste nell'uscirne.

Prima di passare ad un più chiaro esempio omerico di imboscata che include un vero e proprio simulacro animale, si conclude con due altre affermazioni di Dué ed Ebbott: primo, che «la decisione di intraprendere una missione di spionaggio o un'imboscata è spesso l'esito di una situazione disperata o della necessità di sconfiggere un avversario che non può essere vinto in uno scontro convenzionale»⁴⁶. Secondo, che le caratteristiche costituenti un'imboscata possono essere riassunte in una serie di sottotemi, che è utile citare per esteso:

The sub-themes that constitute an ambush include: (1) selecting the best men as leaders and/or participants; (2) preparing and arming for the ambush; (3) choosing a location for the ambush; (4) the ambushers concealing themselves and enduring discomfort while they wait; (5) the surprise attack; (6) returning home (Dué-Ebbott 2010, p. 70).

Tali sei caratteristiche di una narrazione di imboscata, oltre che in *Iliade* 10, ricorrono tutte nel prossimo episodio analizzato, che riguarda l'agguato teso da Menelao a Proteo nel quarto libro dell'*Odissea*.

4.4 Menelao nel simulacro animale: l'agguato a Proteo.

Un esempio di come la struttura tematica dell'imboscata identificata da Dué ed Ebbott (2010) possa sostenere episodi omerici diversi da *Iliade* 10 è offerto dalla cattura di Proteo da parte di Menelao nel quarto libro dell'*Odissea*, impresa in cui compare il motivo del simulacro animale.

Il contesto è quello della visita di Telemaco a Sparta, in cerca di notizie del padre. Menelao racconta di quando, tornando da Troia, la sua nave rimase bloccata per venti giorni sull'isola di Faro, al largo dell'Egitto, senza poter proseguire a causa dell'ira di qualche dio. Lì Eidotea figlia di Proteo, il vecchio del mare, ha pietà di lui e lo esorta a chiedere consiglio a suo padre su come placare gli dèi e fare ritorno a Sparta. Per costringere Proteo, una creatura marina dotata del dono della profezia, a

⁴⁶ «The decision to undertake a spying mission or an ambush is often born of a situation of desperation, or the need to defeat an enemy who was not or cannot be beaten in conventional battle», Dué-Ebbott 2010 p. 70, traduzione mia.

rivelare i suoi segreti, Eidotea suggerisce di tendergli un agguato: Menelao, scelti tre compagni tra i migliori, dovrà sorprendere il vecchio del mare quando, dopo il mezzogiorno, egli esce dall'acqua e si addormenta sulla spiaggia, tra le foche, «come un pastore tra greggi di pecore» (*Odissea* 4.413). Poi, non appena Proteo fosse caduto addormentato, Menelao e i suoi avrebbero dovuto afferrarlo e non lasciarlo andare nonostante la sua capacità di mutare forma e diventare qualsiasi animale esistente. Solo quando Proteo avesse ripreso le sembianze che aveva mentre dormiva e avesse rivolto la parola a Menelao, avrebbero potuto lasciarlo andare e dialogare liberamente con lui. L'esposizione del piano di Eidotea occupa i versi di *Odissea* 4.400-424; la sua realizzazione, i versi 4.431-461; il dialogo tra Menelao e Proteo i versi 4.462-569.

Il dettaglio che Eidotea omette nell'esposizione del piano, in realtà, ne costituisce la chiave. Ed è anche il punto che interessa più da vicino l'indagine sul simulacro animale. Per sorprendere Proteo mentre giace indifeso tra le foche, Eidotea porta fuori dall'acqua quattro pelli di foca appena scuoiate. Per avvicinarsi a Proteo senza essere scoperti, Menelao e i compagni dovranno nascondersi con le pelli e confondersi in mezzo alle foche. Tutto si svolge come previsto: Proteo non si accorge dell'inganno e, mentre è addormentato, viene sorpreso da Menelao e compagni. Diventa prima un leone, poi un serpente, una pantera e poi un grosso cinghiale, infine acqua e albero, per riprendere infine le sembianze iniziali. Allora è possibile interrogarlo e ottenere le risposte agognate. Si riportano i versi *Odissea* 4.431-461:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
 ἦϊα, πολλὰ θεοὺς γουνούμενος· αὐτὰρ ἑταίρους
 τρεῖς ἄγον, οἷσι μάλιστα πεποιθεα πάσαν ἐπ' ἰθύν.
 τόφρα δ' ἄρ' ἢ γ' ὑποδῦσα θαλάσσης εὐρέα κόλπον
 τέσσαρα φωκῶων ἐκ πόντου δέρματ' ἔνεικε· -
 πάντα δ' ἔσαν νεόδαρτα· - δόλον δ' ἐπεμήδετο πατρί.
 εὐνὰς δ' ἐν ψαμάθοισι διαγλάψασ' ἀλίησιν
 ἦστο μένουσ'· ἡμεῖς δὲ μάλα σχεδὸν ἦλθομεν αὐτῆς·
 ἐξείης δ' εὐνήσε, βάλεν δ' ἐπὶ δέρμα ἐκάστω.
 ἔνθα κεν αἰνότατος λόχος ἔπλετο· τεῖρε γὰρ αἰνῶς
 φωκῶων ἀλιотρεφῶων ὀλοώτατος ὀδμή·
 τίς γάρ κ' εἰναλίῳ παρὰ κήτει κοιμηθεῖη;
 ἀλλ' αὐτὴ ἐσάωσε καὶ ἐφράσατο μέγ' ὄνειαρ·
 ἀμβροσίην ὑπὸ ῥίνα ἐκάστω θῆκε φέρουσα
 ἠδὲ μάλα πνεῖουσιν, ὄλεσσε δὲ κήτεος ὀδμήν.
 πᾶσαν δ' ἠοίην μένομεν τετληότι θυμῶ·
 φῶκαι δ' ἐξ ἄλός ἦλθον ἀολλέες, αἰ μὲν ἔπειτα
 ἐξῆς εὐνάζοντο παρὰ ῥηγμῖνι θαλάσσης·
 ἔνδιος δ' ὁ γέρων ἦλθ' ἐξ ἄλός, εὔρε δὲ φῶκας
 ζατρεφῆας, πάσας δ' ἄρ' ἐπῶχετο, λέκτο δ' ἀριθμόν.
 ἐν δ' ἡμέας πρώτους λέγε κήτεσιν, οὐδέ τι θυμῶ
 ὠίσθη δόλον εἶναι· ἔπειτα δὲ λέκτο καὶ αὐτός.
 ἡμεῖς δὲ ἰάχοντες ἐπεσῦμεθ', ἀμφὶ δὲ χεῖρας
 βάλλομεν· οὐδ' ὁ γέρων δολίης ἐπελήθετο τέχνης,
 ἀλλ' ἦ τοι πρώτιστα λέων γένετ' ἠϋγένειος,
 αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς·

Ma quando mattutina apparve Aurora dalle rosee dita,
 mi avviai supplicando con fervore gli dèi: avevo con me
 i tre compagni di cui mi fidavo di più in ogni impresa.
 Lei intanto, dopo essersi immersa nell'ampio seno del mare,
 portò fuori dall'acqua quattro pelli di foca:
 erano tutte appena scuoiate. Preparava la trappola al padre.
 Scavati i giacigli nell'arenile marino,
 sedette aspettando. Noi le andammo molto vicino:
 ci fece sdraiare in fila e gettò su ciascuno una pelle.
 E poteva diventare l'agguato più atroce: perché ci opprimeva
 atrocemente l'odore micidiale delle foche allevate dal mare.
 Chi potrebbe giacere vicino a un mostro marino?
 Ma lei ci salvò, e pensò un gran rimedio:
 portò e ci mise sotto le nari a ciascuno un'ambrosia
 che olezzava dolcissimamente, e cancellò l'odore di foca.
 Per tutto il mattino aspettammo, pazientemente;
 poi le foche uscirono in frotta dall'acqua. Esse dunque
 si giacquero in fila vicino alla riva del mare:
 a mezzogiorno uscì il vecchio dall'acqua, trovò le foche
 ben grasse, le passò tutte in rassegna, ne contò il numero.
 Ci contò per primi, tra i mostri, senza affatto pensare
 nell'animo che era un inganno: poi si sdraiò anche lui.
 Noi ci lanciammo, gridando; gli gettammo addosso
 le mani: il vecchio non dimenticò la sua arte di inganni,
 e prima diventò leone dalla folta criniera
 e dopo serpente e pantera e grosso cinghiale,

γίγνεται δ' ὕδρον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.
 ἡμεῖς δ' ἀστεμφέως ἔχομεν τετληότι θυμῷ.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἀνιάζ' ὁ γέρων ὀλοφώϊα εἰδώς,
 καὶ τότε δὴ μ' ἐπέεσσιν ἀνειρόμενος προσέειπε·

diventò liquida acqua e albero dall'alto fogliame.
 Noi forte lo tenevamo, pazientemente.
 Quando il vecchio conoscitore di astuzie fu stanco,
 allora interrogandomi con parole mi disse:
 (...). *Odissea* 4.431-461.

L'episodio della cattura di Proteo ricalca con precisione il *pattern* narrativo dell'imboscata omerica declinato in sei punti da Dué ed Ebbott⁴⁷. È fuori di dubbio che Menelao si trovi in una situazione senza uscita, bloccato su di un'isola senza possibilità di ripartire, e con le provviste che iniziano a scarseggiare. Seguendo il consiglio di Eidotea, Menelao (1) sceglie gli uomini migliori, gli ἄριστοι⁴⁸; poi vengono effettuati dei preparativi (2), cui Eidotea partecipa sia sul piano dell'ideazione sia su quello della realizzazione, provvedendo lei stessa le pelli di foca che serviranno al camuffamento; seguono (3) la scelta del luogo e del momento propizi per l'agguato, che si svolge in tempo diurno ma con l'obiettivo di sorprendere l'avversario mentre giace addormentato⁴⁹; (4) l'attesa, di cui si sottolinea lo sgradevole odore delle foche, cui i guerrieri riescono a resistere solo grazie all'ambrosia procurata sempre da Eidotea; infine (5) l'attacco improvviso. Tutta l'impresa, inoltre, è finalizzata al *nostos*, il ritorno a casa (6). Spie testuali del fatto che ci si muove nell'ambito del λόγος (agguato) e del δόλος (inganno, trappola) sono molto frequenti, come si vede dalla seguente tabella:

Tabella: esempi da *Odissea* 4 in cui compare il lessico dell'agguato.

388	τόν γ' εἶ πως σὺ δύναιο λογησάμενος λελαβέσθαι	Se riesci con un agguato a sorprenderlo;
395	αὐτὴ νῦν φράζεο σὺ λόγον θεῖοιο γέροντος	Indica tu stessa l'agguato al vecchio divino
441	ἔνθα κεν αἰνότατος λόγος ἔπλετο·	E poteva diventare l'agguato più atroce:
437	πάντα δ' ἔσαν νεόδαρτα· - δόλον δ' ἐπεμήδετο πατρί.	erano tutte appena scuoiate. Preparava la trappola al padre.
453	ὥϊσθη δόλον εἶναι· ἔπειτα δὲ λέκτο καὶ αὐτός	nell'animo che era un inganno : poi si sdraiò anche lui.
462-463	τίς νύ τοι, Ἄτρεος υἱέ, θεῶν συμφράσσατο βουλᾶς, / ὄφρα μ' ἔλοις ἀέκοντα λογησάμενος; τέο σε χρή;	Quale dio, o figlio di Atreo, ha pensato il piano con te, / per prendermi contro voglia in agguato ?

Veniamo ora al tema del simulacro animale, qui rappresentato dalle pelli di foca. Rispetto a *Iliade* 10, emergono degli importanti elementi di novità.

In primo luogo, nella cattura di Proteo le pelli di foca appaiono innegabilmente come l'ingrediente essenziale del piano, il vero fulcro della trappola. Esse risultano perfettamente integrate nella narrazione perché è proprio grazie ad esse che Menelao e i compagni riescono ad avvicinarsi al

⁴⁷ Vedi *supra* (Dué-Ebbott 2010, p. 70).

⁴⁸ Cfr. Dué-Ebbott 2010, p. 72: «as we have seen, it is always the best (*aristoi*) who go on ambushes». Lo stesso avviene in *Iliade* 10.

⁴⁹ Anche Reso e i suoi sono uccisi nel sonno da Diomede: cf. *Iliade* 10.482.497.

Vecchio del Mare e a sorprenderlo senza essere visti. Non si può dire lo stesso per *Iliade* 10, in cui le pelli animali, pur preferite perché più silenziose e meno riflettenti rispetto agli armamenti in metallo, non sono esse stesse il mezzo pratico necessario per sopraffare l'avversario, segnalandosi invece per la loro carica soprattutto simbolica.

Ben lungi dall'averne una funzione puramente esornativa, le pelli di foca di *Odissea* 4 non richiedono neppure di essere propriamente indossate, a differenza delle pelli di leone, di pantera e di lupo di cui si ammantano Agamennone, Diomede, Menelao e Dolone in *Iliade* 10. Rileggendo attentamente i versi *Odissea* 4.435-446, si nota che Eidotea porta fuori dall'acqua quattro pelli di foca appena scuoiate; poi scava delle buche nella sabbia; vi fa sdraiare Menelao e compagni; infine getta su di loro le pelli (il verbo è βάλειν, variante omerica di ἔβαλεν), senza dimenticare l'ambrosia per rendere l'odore più supportabile. Così nascosti e camuffati, Menelao e i compagni riescono a confondersi tra le foche in mezzo alle quali Proteo è solito fare il suo sonnellino postmeridiano («come un pastore tra greggi di pecore», dice Eidotea al verso *Odissea* 4.413). Solo allora i guerrieri si avvicinano al vecchio mentre giace addormentato e lo catturano di soppiatto.

In un simile quadro, l'idea che le pelli di foca vengano indossate, pur non del tutto esclusa, non sembra fondamentale. Le pelli servono a garantire un camuffamento, una copertura, forse non piccola per dimensioni. Se si pensa che la foca monaca mediterranea, una specie oggi minacciata di estinzione, negli esemplari adulti può arrivare ai 2,40m di lunghezza, con un peso anche superiore ai 300kg, si può immaginare che Menelao e i suoi compagni potessero essere nascosti da pelli abbastanza grandi. Il dato di realismo conta relativamente: quello che importa notare, è che siamo su un piano diverso rispetto a *Iliade* 10. Non si parla più di un vestito particolare a proposito del quale si può discutere sul piano delle interpretazioni, bensì di un simulacro animale che ha un ruolo autonomo e una funzione caratterizzante e memorabile nella storia. Se c'è un'equivalenza rispetto alle pelli di *Iliade* 10, e probabilmente c'è, essa va ricercata sul piano simbolico.

Stiamo iniziando a mettere a fuoco le caratteristiche del simulacro animale, che si configura come un artificio grazie al quale, in situazioni senza uscita o di pericolo mortale, uno o più personaggi assumono sembianze animali tramite una copertura – organica, inorganica, o una combinazione delle due – al fine di eludere la sorveglianza di un avversario soprannaturale, o più potente, o comunque in posizione di vantaggio, portando a termine un'impresa altrimenti impossibile.

L'analisi di Dué ed Ebbott non sembra apprezzare fino in fondo le differenze qualitative e quantitative appena espresse. Partendo dal *focus* del loro interesse, ossia il canto decimo dell'*Iliade*, le due studiose assimilano l'azione di Menelao e compagni che si nascondono con le pelli di foca al tema epico della vestizione dell'eroe. Nella necessità di trovare dei paralleli per spiegare la funzione delle

pelli indossate dai personaggi di *Iliade* 10, le due studiose rivolgono l'attenzione anche all'episodio di Menelao e Proteo per indicare che, in entrambi i casi, i protagonisti dell'imboscata utilizzano delle pelli animali a scopo di occultamento. Si cita il passaggio implicato:

In *Iliad* 10, the planning of the mission and selection of men is followed by the arming scene. If other night raid episodes from the Epic Cycle survived, we might have more examples of such scenes. As it is, only one other ambush in the Homeric epics, Menelaos' ambush of Proteus, shows particular preparations of dress. The preparation for the disguise and concealment is narrated here in some detail. (...) To enable the four men to hide while they wait for the arrival of Proteus and for the moment he falls asleep, Eidothea provides them with four seal hides recently skinned for the plot (*δόλος*) she has arranged (*Odyssey* 4.435–437). They will hide beneath these animal skins, a parallel to those skins featured in the dressing scenes in *Iliad* 10. Although these preparations differ from those of the arming scene we have in *Iliad* 10, the two scenes do share ambushers who dress or equip themselves specifically for stealth (Dué-Ebbott 2010, pp. 72-73).

Alla luce delle considerazioni tracciate sopra, risulta riduttivo o anche fuorviante indicare le pelli di foca fornite da Eidotea con il termine di *dress*. Esse hanno una funzione di inganno, travestimento e occultamento che sorpassa di molto quella delle pelli animali indossate dai personaggi di *Iliade* 10. Solo simbolicamente esse possono essere assimilate al 'vestito', mentre sul piano pratico non lo sono, o meglio, lo sono al limite. In ogni caso, esse hanno poco a che fare con le scene convenzionali di vestizione dell'eroe come, poniamo, la celebre scena di Patroclo che veste le armi di Achille⁵⁰. In breve, se in *Iliade* 10 le pelli animali sono simbolo del *δόλος*, dell'inganno, le pelli di foca usate per catturare Proteo sono il *δόλος* esse stesse.

Dunque, per comprendere meglio i possibili significati delle pelli di foca utilizzate da Menelao per catturare Proteo, conviene innanzitutto guardare non ad altre scene di armamento, bensì ad altri esempi di simulacri animali. Tra i più chiari, si può pensare al cavallo di Troia; ma anche alla fuga di Odisseo dalla grotta del ciclope.

La cattura di Proteo grazie alle pelli di foca e la conquista di Troia grazie all'astuzia del cavallo condividono dei tratti comuni, tra cui *in primis* il fatto di introdursi in un simulacro animale come trappola per raggirare l'avversario. Sull'altro versante, quello che stabilisce un parallelo tra l'impresa di Menelao che cattura Proteo e quella di Odisseo che raggira Polifemo, esiste già della letteratura, che sarà qui esaminata sinteticamente, ma che ignora un tassello fondamentale: ossia, che anche nella fuga di Odisseo e compagni sotto al ventre delle pecore si può distinguere il motivo del simulacro animale.

⁵⁰ *Iliade* 16.130-144. Cfr. anche la vestizione di Paride (*Iliade* 3.330-338), di Agamennone (*Iliade* 11.17-44) e dello stesso Achille (*Iliade* 19.369-391). Certo, Patroclo inganna i Troiani vestendo le armi di Achille: ma ciò non avviene negli altri casi citati.

Resta significativo che tutti i casi citati, ossia la cattura di Proteo, l'astuzia del cavallo⁵¹ e l'episodio del Ciclope⁵² possano essere considerati degli esempi di «poetiche dell'imboscata» così come delineate da Dué ed Ebbott. Ciò è indice di una compattezza tematica tra il tema dell'imboscata e il motivo del simulacro animale, certamente non casuale, ma che porta con sé delle implicazioni inaspettate.

4.4.1 Contare le pecore: studi precedenti su Proteo e Polifemo.

Non è facile spiegare il senso dell'immagine di Menelao e dei compagni che si introducono nelle pelli di foca per catturare Proteo. Una volta compreso che essa rientra nel motivo del simulacro animale, si potrebbero recuperare le idee già espresse *supra* in merito al significato antropologico dell'involucro, tracciate alla luce delle considerazioni di Anita Seppilli sul termine *λόχος* e di Carlo Ginzburg su vari tipi di rivestimenti, collegati alla dimensione della morte e dell'aldilà (vedi *supra*). Ma si rischierebbe di rimanere nel vago. Si preferisce dunque ampliare l'analisi ad altri esempi di simulacri animali e cercare di completare il quadro. Tuttavia, è doveroso ricordare altri studi che hanno cercato di spiegare il senso dell'episodio di Proteo e Menelao, interpretandolo proprio come un'esperienza di incontro con la morte e con l'aldilà.

In passato, altri commentatori hanno messo in luce le somiglianze che legano l'episodio di Menelao sull'isola di Faro ad altre vicende riguardanti Odisseo: ma il collegamento non è stato verso i paralleli che abbiamo individuato, ossia il cavallo di Troia o l'episodio del Ciclope, bensì verso gli avvenimenti di *Odissea* 10 e 11, in cui Odisseo giunge all'isola Eea, dimora di Circe, e poi fa rotta verso il paese dei morti per interrogare l'ombra dell'indovino Tiresia circa il proprio ritorno a casa⁵³. Tra i diversi lavori che hanno sottolineato la presenza di un *pattern* condiviso tra l'incontro di Menelao con Proteo e quello di Odisseo con Tiresia, si riporta qui una schematizzazione proposta da Albert Lord, chiara nella sua essenzialità:

The points of coincidence of pattern with the story of Odysseus are clear: (1) Menelaus and Odysseus are both being detained on an island; (2) they are both advised by a supernatural female to seek information from an aged second-sighter; (3) there is a certain ritual to be gone through in order to get the seer to talk; (4) the seer tells them both why they are having difficulty with the

⁵¹ Dué-Ebbott 2010, p. 47 nota 26 ricorda che il cavallo di Troia è chiamato *λόχος* in *Odissea* 4.277, 8.515 e 11.525.

⁵² Vedi Dué-Ebbott 2010, p. 84: «Nowhere is the blinding of the Cyclops called a *lokhos*, but with Odysseus as its mastermind we should not be surprised that the episode exhibits many of the traditional features of ambush».

⁵³ Sul parallelismo tra questi episodi, cf. Lord 1964, pp. 165-169; Plass 1969; Powell 1970.

immortals, how they can overcome these difficulties, and he prophesies the nature of the death of each (Lord 1964, p. 164).

Almeno ad un livello più generale, la corrispondenza sembra funzionare. Approfondendo l'analisi, però, il quadro si complica. Nel punto (3), Lord suggerisce la necessità di un rituale di qualche sorta per indurre l'oracolo a parlare, ma tale affermazione – evidente per la *Nekyia* – non viene meglio precisata in rapporto all'episodio di Proteo e Menelao. Non c'è, però, che un'unica sezione dell'episodio della cattura del Vecchio del Mare che offra appigli per riferirvi la suggestione di un «rituale»: ed è proprio quella in cui Menelao e compagni tendono a Proteo l'imboscata con le pelli di foca. Così reputa anche Barry Powell: lo studioso, riprendendo e sviluppando l'intuizione di Lord, ha tentato di approfondire l'analisi.

Seguendo la schematizzazione di Lord, Powell ha sostenuto che se Odisseo, nell'episodio della *Nekyia*⁵⁴, in base alle prescrizioni rituali di Circe⁵⁵, scava una fossa e sacrifica animali per evocare le ombre dei morti, compiendo quello che chiaramente è un atto di necromanzia, allora, per analogia, elementi simili potranno essere ritrovati anche nell'agguato che Menelao tende a Proteo seguendo le istruzioni di Eidotea:

Odysseus' raising of the spirits of the dead around a pit of blood is generally recognised for what it is, an act of necromancy. The detailed procedure in which Circe instructs him strongly suggests ritual. (...) By analogy, we can recognize similar elements in the Proteus incident, whose semblance to necromancy has not been generally recognized. There Eidothea likewise prescribes quite precisely the procedure that Menelaus is to follow. After all, why must Menelaus and his men suffer the unpleasantness of crouching beneath malodorous skins of seals between the time of the sun's rising and high noon, the time at which Proteus rises from the sea? This, too, suggests a ritual prescription (Powell 1970, p. 427).

Si vede subito che tale lettura risulta forzata, costringendo l'episodio di Proteo entro uno schema che non è il suo. Inoltre, la domanda retorica di Powell non trova una risposta chiara: perché Menelao e i compagni si introducono nelle puzzolenti pelli di foca fornite loro da Eidotea? La risposta che debbano adempiere un rituale, un rituale di necromanzia, non spiega nulla. Di quale rituale si sta parlando?

In effetti, non avendo risposte da offrire, Powell cambia prospettiva, aggiungendo che l'episodio della cattura di Proteo non ricorda soltanto la discesa all'Ade di Odisseo, ma anche la sua fuga dall'antro del ciclope:

But the Proteus episode reminds us not merely of the *Nekyia*; it is structurally similar to the *Cyclopi*a as well. Thus Odysseus, trapped in Polyphemus' cave, is in the same position as Menelaus on the island of Pharos. To each the *nostos* is denied until the monster is met face to face, challenged, and defeated. Menelaus, to effect the conquest of Proteus and his escape from

⁵⁴ *Odissea* 11.24 e segg.

⁵⁵ *Odissea* 10.516-540.

the island, hides himself and his men under the skins of seals. Odysseus hides himself and his men under Polyphemus' sheep, which Polyphemus carefully counts as they leave the cave, just as Proteus is a counter of seals. In either case the hero remains undetected and so wins a victory over the demon (Powell 1970, p. 429).

Sulla proposta di leggere delle «somiglianze strutturali» tra la cattura di Proteo e la fuga dall'antro di Polifemo si potrebbero avanzare delle riserve⁵⁶. Ma Powell ha ragione a riconoscere il parallelismo tra Menelao, che nell'agguato a Proteo nasconde sé stesso e i compagni con delle pelli di foca, e Odisseo, che nasconde sé stesso e i compagni sotto alle pecore di Polifemo. Lo studioso, inoltre, sottolinea che sia Proteo sia Polifemo vengono ritratti durante la conta del loro "gregge". In *Odissea* 4.410-413 la scena della conta viene anticipata da Eidotea, che nel suo discorso dice: «Tutte le azioni ti insegnerò di quel vecchio, / Anzitutto conterà e passerà in rassegna le foche, / poi, dopo averle tutte contate e vedute, / si sdraierà tra di esse, come un pastore tra greggi di pecore». La descrizione di Proteo che conta le foche viene poi ripresa da Menelao, che la descrive più estesamente nei versi *Odissea* 4.446-453 (vedi *supra*). Nell'episodio del Ciclope, l'uscita dalla grotta e la conta delle pecore, comprese le parole che Polifemo rivolge al montone, occupano i versi *Odissea* 9.437-461 (vedi *infra*) e risultano particolarmente memorabili. La similitudine enunciata da Eidotea, riferita a Proteo, detto «come un pastore tra greggi di pecore», è pure difficile da ignorare. Tali «spie» sembrano significative di una stretta vicinanza tra i personaggi di Proteo e Polifemo, e dunque degli episodi che li riguardano.

Dunque, in quale luce si può considerare l'affinità tra le pelli di foca di cui si serve Menelao per catturare Proteo e lo stratagemma delle pecore escogitato da Odisseo per sfuggire a Polifemo?

⁵⁶ L'analisi di Powell trascura significative differenze tra la cattura di Proteo e la fuga dall'antro di Polifemo. È vero che in entrambi i casi il protagonista, bloccato durante il suo viaggio verso casa, incontra su un'isola un avversario soprannaturale, e per sopraffarlo si nasconde tra gli animali da lui governati. Tuttavia, Menelao e Odisseo non sono bloccati allo stesso modo. Menelao, nell'isola di Faro, è impossibilitato a partire da una bonaccia che non è determinata da Proteo, anche se è lui a svelare la soluzione che rende possibile la partenza. Al contrario, nell'antro del Ciclope – in cui Odisseo si è introdotto *sua sponte* – non solo si tratta di uscire dalla grotta, che è bloccata dal macigno posizionato lì proprio da Polifemo: ma anche di scampare alla minaccia, ben più tangibile, di essere divorati dal gigante. In più, è proprio la maledizione di Polifemo a causare l'ira di Poseidone che impedisce il *nostos* all'eroe; non è quindi del tutto vero che «the *nostos* is denied until the monster is met face to face, challenged, and defeated» (Powell 1970, p. 429): tutto all'opposto, nel caso di Odisseo, tra le ragioni del *nostos* negato vi è proprio la ὑβρις di aver sfidato, sconfitto e soprattutto schernito il mostro. Infine, anche se Powell ha ragione ad indicare che, in entrambi i casi, l'espedito del nascondersi dentro a pelli di foca o sotto al ventre delle pecore ha la funzione di celarsi ad un avversario soprannaturale, la sua lettura non tiene conto del fatto che Menelao se ne serve per avvicinarsi all'obiettivo con un intento aggressivo, per un λόχος, appunto, mentre per Odisseo si tratta di una fuga.

4.5 La fuga di Odisseo coi montoni come esempio di simulacro animale.

Come Powell aveva intuito, per trovare un parallelo alla strana avventura in cui Menelao e i suoi compagni catturano l'essere marino Proteo nascondendosi tra le sue foche, camuffati da foca essi stessi, conviene guardare a *Odissea* 9. Nel paragrafo precedente sono state individuate delle spie testuali che suggeriscono tale parallelismo: in entrambi i casi il protagonista e i suoi compagni si nascondono in mezzo al “gregge” dell'avversario, ritratto come un pastore nell'atto di contare i propri armenti. Ma, al di là di ciò, ci si può chiedere quale rapporto vi sia tra il nascondersi sotto alle pelli delle foche scuoiate e la celeberrima fuga di Odisseo aggrappato al montone più grosso, dopo aver legato i compagni sotto al ventre dei montoni.

I punti più importanti sono due. Il primo è di ordine contestuale: anche l'episodio di Odisseo e Polifemo può essere considerato un esempio di poetica dell'imboscata. Il secondo, invece, è motivico. Nell'*Odissea* la fuga dall'antro del Ciclope avviene con degli animali vivi, e questo è il dato testuale con cui è necessario confrontarsi; ma ciò non impedisce di riconoscervi una manifestazione del motivo del simulacro animale. Procediamo con ordine.

Quanto al primo punto, anche se Odisseo, bloccato nella spelonca di Polifemo, deve innanzitutto salvarsi e fuggire, Dué ed Ebbott offrono ragioni valide per includere anche l'episodio del Ciclope nelle «poetiche dell'agguato»: «nowhere is the blinding of the Cyclops called a *lokhos*, but with Odysseus as its mastermind we should not be surprised that the episode exhibits many of the traditional features of ambush» (Dué-Ebbott 2010, p. 84).

In *Odissea* 9 si riconoscono molti tratti tipici della poetica dell'imboscata⁵⁷. Odisseo e le sue navi arrivano nella terra dei Ciclopi col favore delle tenebre, in una notte nebbiosa e senza luna (*Odissea* 9.143-145), lo scenario ideale per un agguato⁵⁸; poi, l'eroe sceglie i suoi dodici compagni migliori (ancora una volta gli ἄριστοι: *Odissea* 9.195); trovandosi rinchiuso nella grotta del gigante antropofago, elabora un piano (*Odissea* 9.318); segue uno scontro della μήτις contro la βίη, che include un attacco a sorpresa contro un avversario addormentato (come Reso e come Proteo, tra i casi visti finora); non mancano momenti di attesa snervante: prima dell'accecamento di Polifemo, Odisseo resta «a covare piani funesti» (*Odissea* 9.316), mentre dopo l'aggressione attende l'alba «con cuore paziente» (*Odissea* 9.435). Segue infine la fuga coi montoni, su cui ora si porta l'attenzione. I versi che seguono sono *Odissea* 9,415-467, sempre con la traduzione di Privitera.

⁵⁷ Cfr. Dué-Ebbott 2010, pp. 84-85.

⁵⁸ Recupero qui una bellissima citazione di Germain 1954, p. 79: «La soltude est propice au crime, sans en constituer une condition inévitable».

Κύκλωψ δὲ στενάχων τε καὶ ὠδίνων ὀδύνησι,
 χερσὶ ψηλαφῶν, ἀπὸ μὲν λίθον εἴλε θυράων,
 αὐτὸς δ' εἶνι θύρῃσι καθέζετο χεῖρε πετάσσας,
 εἴ τινα που μετ' ὄεσσι λάβοι στείχοντα θύραζε·
 οὕτω γάρ πού μ' ἤλπετ' ἐνὶ φρεσὶ νήπιον εἶναι.
 αὐτὰρ ἐγὼ βούλευον, ὅπως ὄχ' ἄριστα γένοιτο,
 εἴ τιν' ἐταίροισιν θανάτου λύσιν ἠδ' ἐμοὶ αὐτῷ
 εὐροίμην· πάντας δὲ δόλους καὶ μῆτιν ὕφαινον,
 ὡς τε περὶ ψυχῆς· μέγα γὰρ κακὸν ἐγγύθεν ἦεν.
 ἦδε δέ μοι κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή·
 ἄρσενες οἷες ἦσαν εὐτρεφέες δασύμαλλοι,
 καλοὶ τε μεγάλοι τε, ἰοδνεφές εἶρος ἔχοντες·
 τοὺς ἀκέων συνέεργον εὐστρεφέεσσι λύγοισι,
 τῆσ' ἐπὶ Κύκλωψ εὐδε πέλωρ, ἀθεμίστια εἰδῶς,
 σύντρεις αἰνύμενος· ὁ μὲν ἐν μέσῳ ἄνδρα φέρεσκε,
 τῷ δ' ἐτέρω ἐκάτερθεν ἴτην σώοντες ἐταίρους.
 τρεῖς δὲ ἕκαστον φῶτ' οἷες φέρον· αὐτὰρ ἐγὼ γε, -
 ἄρνεϊὸς γὰρ ἔην μῆλων ὄχ' ἄριστος ἀπάντων, -
 τοῦ κατὰ νῶτα λαβῶν, λασίην ὑπὸ γαστέρ' ἐλυσθεὶς
 κείμην· αὐτὰρ χερσὶν ἄωτου θεσπεσίοιο
 νωλεμέως στρεφθεὶς ἐχόμην τετληῶτι θυμῷ.
 ὡς τότε μὲν στενάχοντες ἐμείναμεν Ἡῶ διαν.
 - ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἡώς,
 καὶ τότε ἔπειτα νομόνδ' ἐξέσσυτο ἄρσενά μῆλα,
 θήλειαι δὲ μέμηκον ἀνήμελκτοι περὶ σηκοὺς·
 οὐθατὰ γὰρ σφαραγεῦντο. ἄναξ δ' ὀδύνησι κακῆσι
 τειρόμενος πάντων οἴων ἐπεμαίετο νῶτα
 ὀρθῶν ἐσταότων· τὸ δὲ νήπιος οὐκ ἐνόησεν,
 ὡς οἱ ὑπ' εἰροπόκων οἴων στέρνοισι δέδεντο.
 ὕστατος ἄρνεϊὸς μῆλων ἔστειχε θύραζε,
 λάχνῳ στεινόμενος καὶ ἐμοὶ πυκινὰ φρονέοντι.
 τὸν δ' ἐπιμασσάμενος προσέφη κρατερός Πολύφημος·
 “κρὶε πέπον, τί μοι ὧδε διὰ σπέος ἔσσυτο μῆλων
 ὕστατος; οὐ τί πάρος γε λελειμμένος ἔρχεται οἰῶν,
 ἀλλὰ πολὺ πρῶτος νέμειαι τέρεν' ἄνθηα ποίης
 μακρὰ βιβάς, πρῶτος δὲ ῥοὰς ποταμῶν ἀφικάνεις,
 πρῶτος δὲ σταθμόνδε λιλαίειαι ἀπονέεσθαι
 ἐσπέριος, νῦν αὖτε πανύστατος. ἦ σύ γ' ἄνακτος
 ὀφθαλμὸν ποθέεις; τὸν ἀνήρ κακὸς ἐξαλάωσε
 σὺν λυγροῖσ' ἐτάροισι, δαμασσάμενος φρένας οἴνω,
 Οὐτίς, ὃν οὐ πῶ φημι πεφυγμένον ἔμμεν ὄλεθρον.
 εἰ δὲ ὁμοφρονέοις ποτιφωνήεις τε γένοιτο
 εἰπεῖν, ὅππῃ κείνος ἐμὸν μένος ἤλασκάζει·
 τῷ κέ οἱ ἐγκέφαλός γε διὰ σπέος ἄλλυδις ἄλλη
 θεινομένου ραίοιτο πρὸς οὐδεῖ, κὰδ δέ τ' ἐμὸν κῆρ
 λωφήσειε κακῶν, τά μοι οὐτιδανὸς πόρην Οὐτίς.”
 ὡς εἰπὼν τὸν κριὸν ἀπὸ ἔο πέμπε θύραζε.
 ἐλθόντες δ' ἠβαιὸν ἀπὸ σπείους τε καὶ αὐλῆς
 πρῶτος ὑπ' ἄρνεϊοῦ λυόμεν, ὑπέλυσα δ' ἐταίρους.
 καρπαλίμως δὲ τὰ μῆλα ταναύποδα, πίονα δημῷ,
 πολλὰ περιτροπέοντες ἐλαύνομεν, ὄφρ' ἐπὶ νῆα
 ἰκόμεθ'· ἀσπάσιοι δὲ φίλοισ' ἐτάροισι φάνημεν,
 οἱ φύγομεν θάνατον· τοὺς δὲ στενάχοντο γοῶντες.

Il Ciclope gemendo e penando per il dolore,
 brancolando a tentoni, tolse dall'ingresso la pietra,
 sedette davanti all'entrata tendendo le mani,
 semmai cogliesse tra le pecore qualcuno che usciva:
 forse sperava che io fossi così sciocco nell'animo.
 Invece io meditavo quale fosse il piano migliore,
 semmai trovassi uno scampo dalla morte ai compagni
 e a me stesso; e tessevo ogni **inganno** ed astuzia,
 come si fa per la vita: ci incalzava una grande sciagura.
 E il piano migliore mi parve nell'animo questo:
 c'erano alcuni montoni ben nutriti e villosi,
 belli e grandi, ricoperti di lana violetta.
 Li legai in silenzio con i vimini torti,
 sui quali dormiva l'enorme Ciclope maligno,
 afferrandone tre; quello in mezzo portava un compagno,
 gli altri due avanzavano ai lati coprendo i compagni.
 Tre montoni portavano ogni uomo; io invece –
 c'era infatti un montone più grosso di tutte le bestie –
 afferratolo al dorso, giacqui sotto il suo ventre villosa
 piegato: giratomi, mi reggevo con le mani
 al vello divino, senza posa, con cuore paziente.
 E così, sospirando, aspettammo la chiara Aurora.
 Quando mattutina apparve Aurora dalle rosee dita,
 allora egli spinse al pascolo le mandrie dei maschi;
 le femmine, per i recinti, non munte belavano
 le loro poppe scoppiavano, infatti. Tormentato da fieri dolori,
 il padrone tastava le groppe di tutte le bestie,
 ferme diritte: lo sciocco non lo aveva capito,
 che gli uomini erano stretti al petto delle bestie lanose.
 Ultimo uscì il montone del gregge,
 gravato dalla lana e da me coi miei fitti pensieri.
 E il forte Polifemo palpandolo disse:
 “Caro montone, perché vieni per la spelonca così,
 per ultimo? prima non sei mai venuto dopo le pecore,
 ma primissimo correvi a brucare i teneri fiori dell'erba,
 a gran salti; per primo raggiungevi il corso dei fiumi;
 per primo bramavi tornare alle stalle,
 la sera; e ora invece sei l'ultimo. Forse tu piangi
 l'occhio del tuo padrone? Lo ha accecato un vigliacco,
 coi suoi vili compagni, dopo avermi vinto la mente col vino:
 Nessuno, che penso non è sfuggito ancora alla morte.
 Oh se potessi anche tu pensare e parlare,
 per dirmi dove lui fuggì dal mio furore.
 A lui, sbattuto qua e là per la grotta,
 si spaccherebbe il cervello per terra e il mio cuore
 avrebbe sollievo dai mali che questo Nessuno da nulla mi diede”.
 Detto così, spinse fuori il montone.
 Giunti poco lontano dall'antro e dallo steccato,
 mi staccai dal montone, per primo, e sciolsi i compagni.
 Spingemmo in fretta le greggi dal passo diritto, pingui
 di grasso, più volte volgendoci, finché arrivammo
 alla nave. Al nostro apparire i cari compagni gioirono,
 perché eravamo sfuggiti alla morte, ma piansero gli altri.

Sullo stratagemma della fuga sotto al ventre dei montoni, Dué ed Ebbott si esprimono molto brevemente: «the living ram as a covering or disguise is a twist on the animal skins worn at night in

the ambush theme» (Dué-Ebbott 2010, p. 85), che in italiano suonerebbe: «L'ariete vivo utilizzato come copertura o travestimento costituisce una *variatio* delle pelli animali indossate di notte nel tema dell'agguato»⁵⁹. L'affermazione, valida sul piano simbolico, risulta assai debole sul piano pratico, esponendosi a critiche e lasciando molto di inspiegato.

Già nel caso delle pelli di foca utilizzate da Menelao e compagni per catturare Proteo, la proposta di Dué ed Ebbott di considerarle come un caso particolare della vestizione dell'eroe risultava problematica. Nel caso della fuga dall'antro del Ciclope, non è pensabile assimilare lo stratagemma della fuga coi montoni alle scene epiche di vestizione dell'eroe, come quelle di *Iliade* 10, se non altro per il fatto che la fuga coi montoni avviene *dopo* lo scontro violento con l'avversario, ossia dopo l'acceccamento. Inoltre, fatto ancor più macroscopico, si sta parlando di animali – arieti – vivi, e non di semplici pelli. Dunque, è ormai chiaro che le prospettive offerte da Dué ed Ebbott circa gli elementi animali nell'imboscata risultano insufficienti a spiegare casi diversi da *Iliade* 10, richiedendo integrazioni. Sia la cattura di Proteo, sia la fuga dalla spelunca di Polifemo mostrano che il motivo del simulacro animale si accompagna spesso al tema omerico dell'imboscata, ma le due studiose non si accorgono del suo valore autonomo, dotato di realizzazioni pratiche e implicazioni simboliche proprie.

Finora, il «tema dell'imboscata» è risultato utile per mettere in luce i legami contestuali e le convergenze che uniscono le azioni di rivestire pelli animali da parte di molti personaggi di *Iliade* 10 (situazione 1), il nascondersi con pelli di foca di Menelao e compagni in *Odissea* 4 (situazione 2) e la fuga di Odisseo e compagni sotto ai montoni in *Odissea* 9 (situazione 3). Tuttavia, per comprendere meglio la funzione del simulacro animale, bisogna abbandonare l'idea che le situazioni (2) e (3) siano casi particolari della situazione (1). In altre parole, è necessario smarcarsi da una prospettiva troppo centrata su *Iliade* 10 e riconoscere che le pelli indossate da Agamennone, Menelao, Diomede e Dolone sono una *sineddoche* del motivo del simulacro animale, ma non il suo prototipo. Sciolto tale pregiudizio, si possono illustrare le ragioni che avvalorano l'idea che la fuga coi montoni rientra nel motivo del simulacro animale, fatto che non solo contribuisce ad avvicinare maggiormente la situazione (3) alle prime due ma permette anche di ampliare ulteriormente l'analisi.

⁵⁹ A conferma di ciò, Dué ed Ebbott citano in nota (pp. 85-86 nota 85) un articolo di Elizabeth Block intitolato *Clothing Makes the Man: a Pattern in the Odyssey*. L'articolo di Block, riprendendo le idee di Powell (1970), ribadisce che lo stratagemma dei montoni utilizzato da Odisseo e quello delle pelli di foca utilizzato da Menelao presentano delle somiglianze: «Men on the verge of death, struggling for survival, assume unhuman coverings. An animal disguise helps Menelaus to escape from Egypt, where he was fettered and immobilized. He and his men hid under fresh-killed seal skins in order to capture Proteus, spirit of infinite disguises (4.435ff.). This trick is very similar to the one that enables Odysseus to escape the Cyclops. Both Proteus and the Cyclops mistake men disguised as animals for part of their flock, and thereby the mortals secure their return to the living world» (Block 1985, p. 3). È significativo che Block sottolinei che l'azione di assumere sembianze animali (con delle pelli o sotto il ventre delle pecore) è compiuta da uomini in punto di morte, che lottano per la sopravvivenza, magari contro avversari soprannaturali.

In primo luogo, al verso *Odissea* 9,422 lo stratagemma della fuga coi montoni è chiamato δόλος, proprio come lo stratagemma delle pelli di foca di cui si serve Menelao per catturare Proteo. Inoltre, anche se abbiamo a che fare con animali vivi e non con le loro pelli, anche in questo caso degli animali vengono manipolati allo scopo di creare una copertura, un camuffamento per i guerrieri. I montoni vengono legati a tre a tre con dei vimini, formando dunque un nascondiglio non esclusivamente naturale; rispetto alle pelli di foca, esso è ancor più sorprendente perché mobile, dunque in grado di gabellare i compagni di Odisseo fuori dalla spelonca. Tale spiegazione però lascia fuori Odisseo, che si aggrappa al ventre di un montone solo, anche se è il più grande animale del gregge. Come affermare che un montone vivo equivale ad un simulacro animale? Qui la parola passa all'iconografia.

L'episodio di Polifemo risulta essere uno dei temi odissiaci più rappresentati nelle pitture su vaso. Esso compare sui vasi già tra il 670 e il 650 a.C.⁶⁰, a volte con significative variazioni rispetto al testo omerico. Polifemo può avere due occhi, e il testo omerico non specifica che ne avesse uno solo; talvolta, anziché divorare crude le sue vittime, le arrostisce⁶¹, come avviene per esempio nel *Ciclope* euripideo e in altre riprese antiche della storia⁶². Inoltre, le modalità dell'accecamento possono variare: spesso il ciclope è seduto, e gli assalitori sono tre⁶³, mentre in *Odissea* 9, 334-335 si dice che erano in quattro, con Odisseo come quinto⁶⁴.

Tabella 1 Anfora campana di inizio V secolo che sembra ritrarre una storia di Polifemo diversa da quella narrata nell'*Odissea* (da Bertolini 1989, p. 145).



Fig. 1. - Anfora campana (inizio V sec. a. C.).

Non occorre sottolineare che è perfettamente normale che le raffigurazioni su vaso non coincidano del tutto con il dettato omerico, che da un lato poteva essere adattato, interpretato e variato⁶⁵, e

⁶⁰ Vedi Touchefeu-Meynier 1968, p. 9-79 (raffigurazioni) e 305 (tavola cronologica); Fellmann 1972, p. 10 ss.

⁶¹ Ad esempio, in un'anfora campana del V secolo a.C. riprodotta in Bertolini 1989, p. 145 (relativa trattazione alle p. 149-152).

⁶² Cratino, *Odissei* fr. 150 K.-A. (cit. in Bertolini 1992, p. 70 nota 34). ed Euripide, *Ciclope*, v. 241 ss.; 305-310; 340 ss.; 356 ss.; 400ss. (Napolitano 2003).

⁶³ Cfr. Privitera 1993, p. 21 con riguardo alle note 6 e 7.

⁶⁴ Cfr. anche Hansen 2002, pp. 198-199.

⁶⁵ Cfr. Lowenstam 1992 e 1997.

dall'altro era esso stesso un testo mobile, non fisso nella stessa forma in cui lo si legge oggi. Scrive Steven Lowenstam, uno dei maggiori specialisti di iconografia omerica:

Homerists sometimes begin a work by paying obeisance to Milman Parry and the tenets of oral poetry and then continue by treating the Homeric works as very fixed texts. Of course, what we have now are fixed texts, but if Homer had told the *Iliad* or the *Odyssey* the day after he had finished our versions, the resulting poems would have been different, as we know from studies of oral poetry (Lord 99-123). (Lowenstam 1992, p. 189).

Anche tra i filologi classici è comunemente accettato che l'episodio di Polifemo fu raccontato in forme diverse, prima e dopo la redazione del nono canto dell'*Odissea*⁶⁶. Si può citare Privitera:

Prima di essere fissato nella forma attuale, l'episodio [del Ciclope] fu raccontato innumerevoli volte, in modi, luoghi e tempi diversi. (...) [Quelle che si vedono nei vasi] sono modifiche introdotte forse dai pittori: ma altrettanto ovviamente ne possono essere state introdotte innumerevoli altre dai rapsodi, prima e dopo la redazione della *Kyklopeia*. Alla domanda se l'episodio di Polifemo fu raccontato in forme diverse, prima e dopo la redazione attuale, si può rispondere affermativamente: contraddizioni e incoerenze, quando davvero fossero tali, potrebbero derivare dalla plasticità della tradizione (Privitera 1993, p. 21).

Fatto singolare, il dettaglio che ci interessa, vale a dire il fatto di nascondere ciascun compagno sotto al ventre di tre montoni legati tra loro, non appare mai rappresentato dai vasi esattamente come nel testo omerico. Scrive Bertolini: «Questo particolare dei montoni allineati è noto solo all'*Odissea*. È assente nelle raffigurazioni e nelle versioni successive» (Bertolini 1989, p. 151 nota 44)⁶⁷. Invece, alcune (una minoranza, in realtà) delle raffigurazioni che ritraggono l'eroe in fuga dalla grotta, lo mostrano non aggrappato al ventre dei montoni, come si legge nel testo omerico, bensì con la testa soltanto che sbuca dal corpo dell'animale e il volto decisamente rivolto verso il basso, in una posizione anatomicamente incompatibile con il tenersi aggrappati al ventre dell'animale, che ha fatto pensare che il personaggio raffigurato stia in realtà indossando la pelle di un montone. È il caso di una *lekythos* attica datata all'inizio del V secolo a.C., riprodotta di seguito.

⁶⁶ Cf. Privitera 1993, p. 21 «

⁶⁷ Privitera 1993, p. 21, ricorda una *oinochoe* protoattica del secondo quarto del VII sec. a.C. in cui «tre montoni che avanzano in fila verso destra reggono *aggrappato alle corna e ai fianchi*, anziché legato sotto la pancia, *un uomo ciascuno*».

Lekythos attica (V secolo a.C, cerchia del pittore di Maratona): da Bertolini 1989, p.145.



Fig. 2. - Lekythos attica (inizio V sec. a. C.).

Altrettanto inconsueto è anche un cratere di Locri, sempre di fine V secolo, in cui un guerriero raffigurato a corpo intero è aggrappato ad un (solo) montone, ma con la testa innaturalmente rivolta verso il basso.

Cratere di Locri (fine V secolo a.C.) da Bertolini 1989, p. 145.

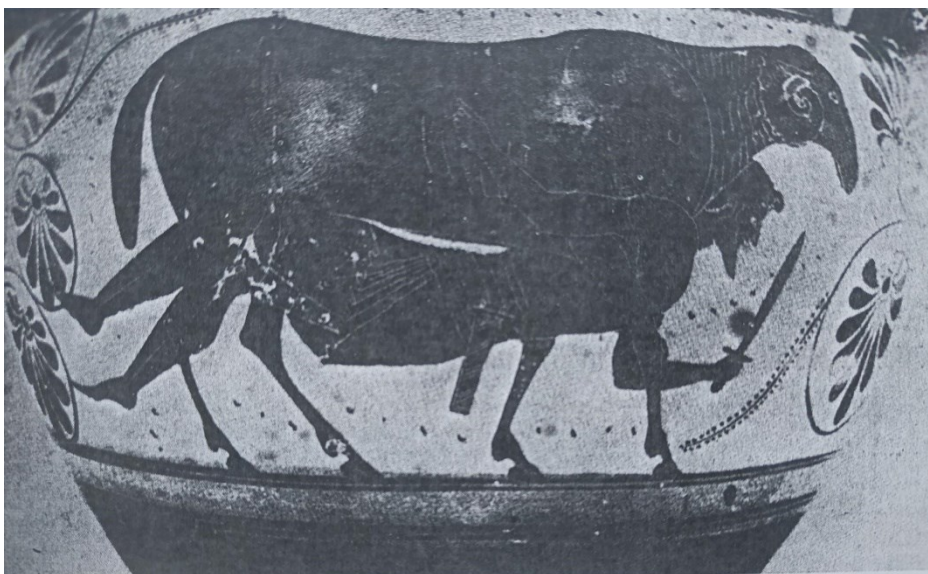


Fig. 3. - Cratere da Locri (fine V sec. a. C.).

L'importanza di queste raffigurazioni è stata enfatizzata da Lutz Röhrich, poi ripreso da Francesco Bertolini⁶⁸, entrambi interessati a sottolineare i legami tra l'episodio di Odisseo e Polifemo e le realizzazioni medievali e folkloriche del racconto della fuga dal gigante accecato.

A differenza di altri episodi omerici, per *Odissea* 9 esiste una moltitudine enorme di paralleli folklorici. Il riferimento è al tipo ATU 1137 *The Blinded Ogre (Polyphemus, Tepegöz)*, un tipo folklorico estremamente diffuso e, insieme, uno dei casi più studiati di intersezione tra mondo classico e folklore. Fatto sta, che in moltissime varianti del tipo 1137 – sia in quelle letterarie di epoca medievale sia in quelle propriamente folkloriche di epoca otto e novecentesca – il protagonista fugge dal gigante accecato nascondendosi sotto ad una pelle animale. Röhrich, ripreso da Bertolini, ha dunque ipotizzato che nelle raffigurazioni riportate sopra si possa leggere l'eco di versioni alternative dell'episodio della fuga coi montoni, circolanti già in antichità, in cui l'uscita dalla spelonca di Polifemo poteva essere realizzata non aggrappandosi sotto al ventre delle bestie, bensì proprio indossandone la pelle.

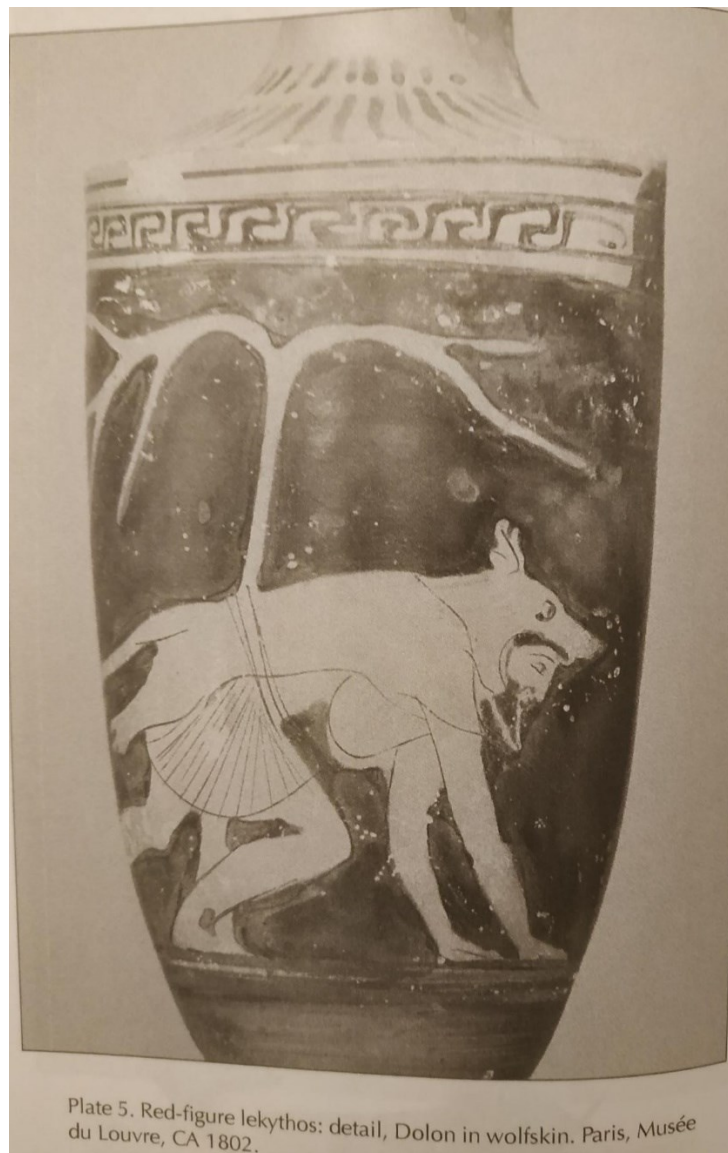
Questa ipotesi, va da sé, avvicina molto la fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope e la cattura di Proteo da parte di Menelao grazie alle pelli di foca fornite da Eidotea, due episodi tra cui sono già state rilevate numerose somiglianze. Ma, soprattutto, avvalora l'idea che nella fuga coi montoni di *Odissea* 9 si possa scorgere un affioramento del motivo del simulacro animale. È vero che l'*Odissea* non tramanda una fuga dall'antro del ciclope con pelli animali e che le varianti in nostro possesso in cui ciò avviene sono tutte di molti secoli successive; ciononostante, la loro concordanza con il dato iconografico indica con forza tale possibilità. Oltretutto, una fuga con pelli di animali invece che sotto ad animali vivi rientra perfettamente nel margine di variazione che è lecito aspettarsi da una tradizione orale. Che Odisseo si nasconda aggrappato al ventre di un montone o indossandone la pelle, la funzione di tale elemento nel racconto della fuga dalla caverna del ciclope non cambia, né ha un vero impatto sulla sua verosimiglianza.

⁶⁸ Vedi Röhrich 1962; Bertolini 1989, p. 151; Bertolini 1992, pp.72-73.

4.5.1 Suggestioni: il lupo e le pecore, e la ballata romena del *Crivăț*.

Prima di portare l'attenzione sui rapporti tra l'episodio omerico del ciclope e il folklore, si vuole enfatizzare la somiglianza, a livello di tipo figurativo, che accomuna le raffigurazioni viste *supra* relative alla fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope e la più celebre delle raffigurazioni relative a Dolone con la pelle di lupo, così come appare nel canto decimo dell'*Iliade*. La postura del corpo del personaggio di Dolone e il modo in cui viene drappeggiata la pelle di animale (qui chiaramente una pelle di lupo, mentre sopra si tratta di pecore) richiamano notevolmente gli esempi illustrati nel paragrafo precedente.

Lekythos a figure rosse con dettaglio di Dolone nella pelle di lupo: da Dué-Ebbott 2010, p. 228.



L'accostamento tra queste raffigurazioni avvalorava l'affinità tra i personaggi indossatori di pelli di *Iliade* 10 e le narrazioni parallele al canto 9 dell'*Odissea*, i cui protagonisti fuggono nascondendosi

sotto alle pecore vive o anche introducendosi dentro a delle pelli ovine. Il che riporta anche a Menelao e compagni, che insidiano Proteo nascondendosi con delle pelli di foca.

In questa fase della ricerca non è stato possibile ampliare maggiormente il repertorio iconografico e, dalle campionature finora condotte, non sono affiorate immagini antiche che raffigurino l'agguato teso da Menelao a Proteo con le pelli di foca. Non si esclude che ricerche più minuziose condotte in questa direzione possano far emergere nuovi dati pertinenti.

Infine, se i paralleli folklorici per *Odissea* 9 sono assai numerosi, non ne sono emersi per l'episodio di Menelao che cattura Proteo. Prima di concludere questa sezione, però, si vuole ricordare che l'azione di introdursi nella carogna di un animale è attestata anche nell'epica romena di tradizione orale, nella ballata intitolata *Cântecul gerului* [Il canto del gelo], conosciuta anche sotto il nome di *Marcoş Paşa* [Marco il Pascià] oppure *Crivăţul*, dal nome del gelido vento di Nord-Est che soffia in Moldova⁶⁹. La leggenda, che rientra nell'ambito dei canti di ispirazione anti-ottomana, narra di un condottiero turco che, conducendo la sua armata in marcia sfidando il Gelo personificato, giunti al punto di congelare diede l'ordine di tagliare le selle dei cavalli, le lance e i fucili e di bruciarli per ottenere almeno un po' di calore. Quando neppure questo basta a garantire il tepore minimo necessario alla sopravvivenza, il comandante ordina ai soldati di uccidere i cavalli, estrarre loro i visceri e ripararsi tutti all'interno delle carogne (Vrabie 1966, p. 202), ma neanche questo rifugio è sufficiente. Scrive Vrabie:

Ma anche questo rifugio diviene vano. Di fronte al *Crivăţ* e al Gelo non c'è possibilità di scampo. Uscendo dal pozzo, il gelo soffia da una narice per congelare l'intera armata; verso mezzanotte «fa scendere una neve calda» ma alla fine scatena una tempesta:

Cît zăpadi ieria, Toată-n coşuri o băga Şi pe turci îl omoara	 quanta neve c'era, Entra fin dentro alle carogne E uccide i turchi.
---	---

(Vrabie 1966, p. 203)⁷⁰.

Quando il vento gelido riesce a penetrare fin dentro alle carogne dei cavalli e i soldati muoiono congelati al loro interno, l'involucro animale diventa effettivamente la loro bara. È possibile anche che il termine *coş* con cui sono indicate le carcasse (*coşul pieptului* in romeno è la cassa toracica) alluda al *coşciug*, la bara, la tomba. Il motivo dell'introdursi nella carcassa animale è particolarmente memorabile in questo testo, che tempera verità storica e ispirazione fantastica in una miscela di grande esito artistico. Non lo si approfondisce più dettagliatamente perché lo scontro tra il pascià ottomano

⁶⁹ Vedi Vrabie 1966, pp. 192-206.

⁷⁰ «Dar şi acest refugiu devine zadarnic. Din faţa Crivăţului şi a Gerului nu poate scăpa nimeni. Ieşind din fântâna, dintr-o nară “ger suflă” că îngheţa toată oastea, iar pe la miez de noapte “o zăpadă caldă-n da”, apoi o furtuna începea, astfel: “Cît zăpadi ieria,/Toată-n coşuri o băga/Şi pe turci îl omoara». Ringrazio Iulia Cosma per i ragguagli sulla traduzione di *coş*, che normalmente vale ‘cestino’. Tuttavia, *coşul pieptului* è la cavità toracica, e inoltre *coş* rimanda a *coşciug*, bara.

e l'avversario soprannaturale, il Gelo personificato, non condivide molte altre analogie con l'episodio di Menelao e Proteo, in cui l'introdursi nelle pelli di foca serve a creare un camuffamento, necessario a completare l'agguato. Le carcasse dei cavalli non hanno la funzione di δόλος riscontrata negli esempi omerici. Passando ora al canto di Odisseo e Polifemo, saranno esaminati casi in cui tra il testo di *Odissea* 9 e i generi narrativi orali tradizionali le somiglianze sono molto più strette.

4.6 Il tipo folklorico 1137 *The Blinded Ogre*.⁷¹

Gli studi sui rapporti tra l'episodio di Odisseo e Polifemo in *Odissea 9* e il folklore vantano una lunga tradizione, inaugurata da Wilhelm Grimm nel 1857⁷², che conviene ripercorrere in breve. Basandosi su un *corpus* di dieci racconti, Grimm sollevò alcune problematiche destinate a rimanere a lungo tra i punti imprescindibili del dibattito sui rapporti tra il canto del Ciclope e le testimonianze letterarie e folkloriche successive.

In primo luogo, a partire dal confronto con gli altri testi considerati, Grimm affermò che il racconto narrato in *Odissea 9*, da lui definito un «mito», con ogni probabilità rappresenta un esempio di narrativa orale tradizionale, anzi uno tra gli esempi più primitivi, così antico da preesistere all'epica omerica, che costituisce la sua attestazione più antica⁷³. Secondo, egli sostenne che le varianti sono tutte espressione di un'unica tradizione orale, e al contempo indipendenti l'una dall'altra (salvo possibili eccezioni⁷⁴). Terzo, a partire dall'analisi dei tratti costanti e di quelli variabili, Grimm cercò di ricostruire quale dovesse essere la forma originaria del racconto, e quale il suo significato primigenio.

Poiché il sesto dei nove testi considerati da Grimm proveniva proprio dalla Romania, è naturale iniziare da questo: si tratta di un racconto romeno raccolto in Serbia da Franz Obert e pubblicato in lingua tedesca su *Das Ausland* nel 1856, qui presentato sia nella traduzione romena di Ion Talos (Obert 2010, pp. 58-60)⁷⁵ sia in traduzione italiana. Il racconto si intitola *Uriașul învins [L'orco sconfitto]*:

⁷¹ Premetto che mi sono già occupato del canto 9 dell'*Odissea* e dei suoi rapporti con la tradizione letteraria e folklorica relativa al tipo ATU 1137 *The Ogre Blinded (Polyphemus)* nella mia tesi di laurea magistrale, intitolata *Polifemo alla luce del folklore. AT1134 dall'Odissea alle tradizioni popolari romene*, relatore prof. Dan Octavian Cepraga (Lingua e Letteratura Romena), correlatore prof. Davide Susanetti (Lingua e Letteratura Greca), discussa presso l'Università degli Studi di Padova nell'anno accademico 2014-2015. Nella trattazione che segue, per essenzialità di esposizione, alcune parti di tale mio lavoro precedente potranno essere riprese, riaggiornandole ed espandendole in funzione della presente analisi.

⁷² Wilhelm Grimm, *Die Sage von Polyphem*, «Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-historische Klasse», 1857, pp. 1-30 = *Kleinere Schriften IV*, Gütersloh, Bertelsmann 1887, pp. 428-462, qui considerato nella traduzione francese Grimm 1860. Va anche ricordato che già nel 1815 Heinrich Friedrich von Diez comparò l'episodio di Polifemo all'episodio di Basat e Tepegöz del *Libro di Dede Qorqut* (su cui vedi *infra*), supponendo che Omero si fosse ispirato alla storia turca, una tesi che non ha avuto seguito: vedi Dietz 1815.

⁷³ Grimm 1860, p. 589: «Au moment où il nous apparait pour la première fois, il nous voile déjà son origine et nous fait présumer qu'il a eu une existence antérieure».

⁷⁴ Grimm ipotizza che l'ultimo dei testi da lui considerati, proveniente dallo Harz, non sia che una semplice reminiscenza dell'*Odissea*: Grimm 1860, p. 606.

⁷⁵ Il racconto pubblicato su *Ausland* fu tradotto anche da Atanasie Marienescu per il giornale *Albina* nel 1873: Atanasie Marienescu, *Uriașul cu ochiu în frunte*, «Albina» anul VIII, n. 93 (5/17 dicembre 1873), e n. 94 (7/19 dicembre 1873). Il giornale è disponibile online in formato digitale nel sito della Biblioteca Centrale Universitaria di Cluj-Napoca: <http://dspace.bcucuj.ro/handle/123456789/14245> e <http://dspace.bcucuj.ro/handle/123456789/21768> (consultato il 27.02.2023 alle 14,30). Pur senza citare Obert, Marienescu scrive: «Acésta poveste s'a publicatu in fôa „Ausland,” Nr. 30 din 1856», menzionando l'esistenza un'altra traduzione (di J.K. Schuller 1857) e altre tre versioni parallele: una

Un om avea trei feciori, pe care-i trimitea cu oile și le-a cerut să nu răspundă nimănui, care-i va striga noaptea. S-a întâmplat însă că, într-o noapte, au auzit strigând: – Măi, feciori! Atunci cel mic zice: – Hai să răspundem! Cel mare și-a amintit de interdicția rostită de tatăl lor și n-a vrut să răspundă. După o vreme se aude a doua oară: – Măi feciori ! Atunci cel mijlociu zice: – Hai să răspundem! Cel mare a îngăduit și, când s-a auzit a treia oară, au răspuns toți trei: – Aici suntem! Îndată au văzut venind un uriaș, care striga la ei încă din depărtare: – Alegeți berbecul cel mai gras din turmă și frigeți-l pentru mine, că mi-e tare foame. Tremurând au ascultat, l-au căutat, și l-au fript la foc. Uriașul l-a înghițit într-o clipă. Apoi a zis: – Urmați-mă.! și i-a dus, împreună cu turmele lor, într-o curte înconjurată cu zid, a închis poarta și a pus un lacăt mare cât un cap. Apoi a luat-o înaintea lor spre locuința lui, iar ei a trebuit să-i urmeze și să lase turmele în curte. Când au intrat în locuința uriașului, cel mare a zis: – Bună seara! Iar uriașul a zis: Bun vei fi tu pentru astă-seară. Apoi a salutat cel mijlociu: – Bună seara! Iar uriașul a răspuns: – Bun vei fi tu pentru mâine seară. La sfârșit a salutat cel mic: Bună seara! Iar uriașul i-a mulțumit : – Bun vei fi tu pentru poimâine seară. Apoi a încins un foc mare, a atâmat deasupra lui o căldare și s-a dus să se odihnească, poruncindu-le trezească când va fierbe apa. După un timp l-au trezit frații. Atunci l-a prins pe cel mare, l-a aruncat în căldare și l-a mâncat. Apoi a pus din nou apă și s-a dus să se odihnească, pruncind să fie trezit din nou când va clocoti apa. Cel mic a luat însă grăsimea rămasă deasupra apei din trupul fratelui său, iar uriașul a dormit până a doua zi seara. Atunci, a început apa să clocotească, iar frații l-au trezit. În mare grabă l-a prins pe cel mijlociu, l-a aruncat în căldare și l-a mâncat. Apoi s-a culcat din nou, pruncind să fie trezit când va fierbe apa. Între timp, cel mic a aflat pirostriile în bucătărie, a luat grăsimea fratelui său, a fript-o în foc și a aruncat-o uriașului în față, orbindu-l de amândoi ochii. Furios, uriașul a sărit să-l prindă, dar tânărul s-a furișat și a aruncat, una după alta, tot în altă parte, nucile pe care le avea în glugă, făcându-l să meargă unde cădeau ele. Când s-a apropiat de ieșire, a aruncat un pumn de nuci în ușă. Atunci uriașul a fugit la ușă, ca să-l prindă, dar a prins zarul și l-a smuls din ușă. Tânărul a sărit afară, în curte, a tăiat un berbec și s-a băgat în pielea lui. Uriașul, care nu s-a gândit la viclenia asta, a lăsat oile câte una afară, crezând că-l va putea prinde astfel mai ușor. El însă s-a strecurat ca berbec și a strigat batjocoritor uriașului: – Acuma nu-mi mai poți face nimic! Atunci, uriașul a răspuns împăciuitor: – Stai, măi băiete, să-ți spun un cuvântel. Tânărul nu l-a crezut și a vrut să fugă. Atunci, uriașul a strigat după el: – Stai puțin și ia acest inel de pe degetul meu cel mic, ca amintire. Tânărul s-a lăsat păcălit, a luat inelul și și l-a pus pe deget. Atunci inelul a strigat: – Aici, orbule, aici! Tânărul sărea din toate puterile, dar uriașul se apropia tot mai mult de el. Uriașul a întins mana, să-l prindă de gât, când tânărul a ajuns la o apă. Imediat și-a tăiat degetul și l-a aruncat în valuri. Inelul striga mereu: Aici, orbule, aici! Atunci, uriașul a sărit în apă și s-a înecat (Obert 2010, pp. 58-60).

Un uomo aveva tre figli, che mandò fuori con le pecore, e chiese loro di non rispondere a nessuno che li chiamasse di notte. Ma accadde che, una notte, sentirono gridare: – Ehi, ragazzi! Allora il più giovane disse: "Rispondiamo". Ma il più grande si ricordò del divieto imposto dal padre e non volle rispondere. Dopo un po' lo sentono una seconda volta: - Ehi ragazzi! Allora il mezzano dice: - Rispondiamo! Il più anziano acconsentì e quando lo sentirono una terza volta, tutti e tre risposero: - Eccoci! Subito videro arrivare un gigante, che gridò loro da lontano: "Scegliete il montone più grasso del gregge e arrostitelo per me, perché ho molta fame". Rabbrivendo, fecero come diceva: trovarono un montone e lo arrostirono sul fuoco. Il gigante lo inghiottì in un sol boccone. Poi disse: – Seguitemi. E condusse loro e le loro greggi in un cortile murato, chiuse il cancello e ci mise un lucchetto grande come una testa. Poi li precedette nella sua casa ed essi dovettero seguirlo, lasciando le greggi nel cortile. Quando entrarono nella dimora del gigante, il grande disse: – Buona sera! E il gigante rispose: Tu andrai bene per stasera. Allora lo salutò il

dell'avvocato di Oravița Simeon Manguicu, una di Ioane Cojanu (che viene riassunta) e infine una di P. Ivascu. Il riassunto della versione di Cojanu è rimarchevole perché il protagonista, sempre il più giovane di tre fratelli, non affronta un gigante bensì una creatura di sesso femminile, *Mama Padurii*, la Madre della Foresta, che nel folklore romeno domina su piante e animali.

mezzano: – Buona sera! E il gigante disse: Tu andrai bene per domani sera. Infine lo salutò più piccolo: – Buona sera! E il gigante lo ringraziò: – Tu andrai bene per dopodomani sera. Poi accese un gran fuoco, vi appese sopra un calderone e andò a riposarsi, ordinando loro di svegliarlo non appena l'acqua bolliva. Dopo un po' i fratelli lo svegliarono. Allora prese il più grosso, lo gettò nel calderone e lo mangiò. Poi rimise su l'acqua e se andò a riposare, ordinando di svegliarlo di nuovo quando l'acqua bolliva. Ma il più giovane raccolse il grasso del corpo del fratello, che affiorava sul pelo dell'acqua, mentre il gigante dormì fino alla sera successiva. Poi l'acqua ricominciò a bollire e i fratelli lo svegliarono. Subito il gigante prese il fratello mezzano, lo gettò nel calderone e lo mangiò. Poi si coricò di nuovo, ordinando di svegliarlo quando l'acqua bolliva. Nel frattempo, il fratello più piccolo trovò dei treppiedi cucina⁷⁶, prese il grasso di suo fratello, lo arroventò sul fuoco e lo gettò in faccia al gigante, accecandolo da entrambi gli occhi. Furioso, il gigante si lanciò per afferrarlo, ma il giovane lo schivò e iniziò a lanciare, una dopo l'altra, le noci che aveva nel cappuccio, spingendolo dove queste cadevano. Quando si avvicinò all'uscita, lanciò una manciata di noci contro la porta. Allora il gigante corse verso la porta per prenderlo, ma egli prese la maniglia e tirò forte la porta. Il giovane saltò fuori nel cortile, uccise un montone e lo scuoiò. Il gigante, che non aveva pensato a questa astuzia, fece uscire le pecore una per una, pensando che così avrebbe potuto catturarlo più facilmente. Ma lui sgattaiolò fuori come un ariete e gridò beffardo al gigante: – Ora non puoi più farmi nulla! Allora il gigante rispose: – Aspetta, ragazzo mio, lascia che ti dica una cosa. Il giovane non gli credette e fece per scappare. Allora il gigante gli gridò: – Aspetta un attimo e prendi questo anello dal mio dito mignolo, come ricordo. Il giovane ci cascò, prese l'anello e se lo mise al dito. Allora l'anello gridò: – Qui, cieco, qui! Il giovane si slanciò con tutte le sue forze, ma il gigante gli stava sempre di più alle calcagna. Il gigante allungò la mano per afferrarlo per la gola, quando il giovane raggiunse l'acqua. Subito si tagliò il dito e lo gettò tra le onde. L'anello continuava a gridare: – Qui, cieco, qui! Quindi il gigante si tuffò in acqua e annegò.

In questa variante sono identificabili diversi motivi narrativi caratteristici del tipo, tra cui G100 *Giant Ogre*; G511 *Ogre Blinded*; K521.1 *Escape by dressing in animal (bird, human) skin*, che maggiormente interessa la presente analisi, ed infine il motivo dell'anello magico: D1612.2.1 *The Ogre tries to recapture the man by using a magic ring (object) which compels the fugitive to keep alling out "Here I am"*. Pur essendo privo di un riscontro chiaro e diretto nell'*Odissea*, l'episodio dell'anello magico è molto frequente nei racconti popolari paralleli a questo⁷⁷.

⁷⁶ *Pirostrie* è un treppiede per camino, un cerchio di metallo sorretto da tre piedi utilizzato per cucinare.

⁷⁷ Secondo alcune interpretazioni, l'episodio dell'anello potrebbe risalire già all'antichità. In questo senso è stato letto il verso *Odissea* 9.517 «ἀλλ' ἄγε δεῦρ', Ὀδυσσεῦ, ἵνα τοι πᾶρ ξείνια θείω», «Ma vieni, Odisseo, ché ti offra i doni ospitali», difficilmente spiegabile in rapporto al contesto del canto nono. Un ulteriore indizio in questo è fornito dal raffronto col *Satyricon* di Petronio (48.7): durante la celebre Cena, Trimalchione chiede a uno dei convitati: «numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixe fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem poricino extorsit? Solebam haec ego puer apud Homerum legere», «Forse conosci le dodici fatiche di Ercole, o la storia di Ulisse, come il Ciclope gli strappò il pollice con una tenaglia? Quand'ero ragazzo, ero solito leggere queste vicende in Omero». Mancando narrazioni antiche in cui Polifemo strappa il pollice a Odisseo con una tenaglia, è stata sollevata l'ipotesi che l'affermazione di Trimalchione vada letta come un riferimento allusivo, comicamente deformato, a racconti meno letterariamente qualificati dell'*Odissea* ma pure ad essa collegabili, circolanti ad un livello popolare (conformemente all'estrazione di Trimalchione stesso) e che potrebbero essere illuminati dal confronto con l'episodio dell'anello, ampiamente diffuso nei racconti folklorici simili a quello di Obert riportato qui sopra. La migliore e più accurata disamina dei problemi costituiti dall'episodio dell'anello magico si ritrova in Braccini 2022, essenziale anche come aggiornamento bibliografico in rapporto all'ampia questione degli intricati legami tra la vicenda di Odisseo e Polifemo e il folklore, scarsamente trattata nella recente monografia di Mercedes Aguirre e Richard Buxton *Cyclops: The Myth and Its Cultural History* (cfr. Aguirre-Buxton 2020, pp. 8-14).

Grazie ai contributi di studiosi tra cui James Frazer, che in appendice al suo *Commento alla Biblioteca* di Pseudo-Apollodoro identificò e riassunse 36 versioni della storia (Frazer [1921] 1995, pp. 574-626), e soprattutto Oskar Hackman, che nel 1904 analizzò ben 221 varianti provenienti da 25 paesi diversi⁷⁸, già nel primo Novecento era stato possibile rintracciare centinaia di racconti popolari di tradizione orale che ricalcavano, in modi simili ma non uguali, l'episodio di Polifemo. Altre versioni non identificate da Hackman sono state messe in luce da Bolte e Polivka⁷⁹. Nella classificazione internazionale dei *folktales* di Aarne, Thompson e Uther, i racconti della fuga dall'orco accecato sono censiti nel tipo numero 1137 *The Ogre Blinded*⁸⁰, la cui ossatura, ridotta ai minimi termini, narra di un eroe che viene catturato da un pericoloso gigante ma riesce a sconfiggerlo accecandolo e poi fugge camuffandosi da animale. Spesso a tale intreccio si aggiunge l'episodio finale in cui il gigante accecato cerca di catturare il protagonista con un anello magico che dice «Sono qui!», come nella variante di Obert appena riportata. Molto prossimo a tale intreccio è il tipo 1135 *Eye-Remedy*, in cui il protagonista acceca l'orco versandogli una miscela bollente nell'occhio, con il pretesto di curarlo.

L'ipotesi di una continuità di tradizione che congiunge l'Odissea ai racconti popolari otto e novecenteschi trova conferma in diverse testimonianze medievali⁸¹, quali il terzo viaggio di Sindbad il Marinaio nelle *Mille e una notte* (VIII-X secolo)⁸², la storia del sesto sapiente nel *Dolopathos sive*

⁷⁸ Hackman 1904. Lo studio di Hackman divide le varianti in tre gruppi: il gruppo A (ben 124 versioni) raccoglie storie in cui il protagonista acceca il gigante, fugge nascosto nella pelle o sotto un animale e si sottrae all'ulteriore tentativo del gigante di catturarlo grazie all'anello (o altro oggetto) magico. Nel gruppo B, che conta 50 varianti, il protagonista fronteggia invece un avversario soprannaturale e riesce a sfuggirgli mentendogli sul proprio nome, dichiarando di chiamarsi "Me stesso" o, più raramente, "Nessuno". Il gruppo C, che conta 47 varianti provenienti tutte da Finlandia, Lettonia ed Estonia e che abbina l'episodio dell'accecamento col pretesto di curare gli occhi e l'inganno del nome, è considerato l'esito di una contaminazione tra i due tipi precedenti. Cf. Cook 1924, pp. 988-1003 *Appendix E: The Kyklops in Folk-Tales*. Ai fini dell'analisi della storia della fuga dall'orco accecato, il gruppo pertinente è il gruppo A: vedi *infra*.
⁷⁹ Bolte-Polivka 1918, vol. III, pp. 375-378 (cit. in Glenn 1971, p. 134). Tra gli studi più datati, mi è rimasto inintelligibile Nyrop 1880-1882, cit. in Hansen 2002, p. 291.

⁸⁰ Uther 2004, vol. 2, p. 44-45: «1137 *The Blinded Ogre*. (Polyphemus, Tepegöz.) A man (together with others) who is traveling (in a forest, in the wilderness) accidentally comes to the cave (hut) of an (one-eyed [F512.1.1, F531.1.1.1]) ogre [G100] living alone (with his mother) and tending sheep. The ogre catches the man and threatens to devour him. The man pretends to be a physician [K1010] and promises to heal the ogre's eye(s) (the ogre falls asleep). The man heats a metal spear, thrusts it into the ogre's eye [K1011] and escapes from the blinded ogre by covering himself with a sheepskin [IC521.1] or by hiding under the belly of a ram that walks out of the cave [K603]. Cf. Types 953, 1135. In some variants, the ogre later tries to recapture the man by using a magic ring (object) which compels the fugitive to keep calling out, "Here I am" [D1.612.2.1]. The man succeeds in escaping from the ogre once more: He cuts off his finger with the ring and throws it into the sea. The ogre goes after the ring and is drowned».

⁸¹ Nella mia tesi di laurea magistrale, Perencin 2014-2015, pp. 45-63, ho analizzato, confrontandole con *Odissea* 9, la storia di Sindbad e quella di Sayf al-Mulùk delle *Mille e una notte*, la storia di Basat e Tepegöz dal *Libro di Dede Qorqut* e l'episodio dell'accecamento del gigante nel *Dolopathos*. Nelle note che seguono, si segnalano solo i riferimenti ritenuti essenziali.

⁸² Per il terzo viaggio di Sindbad, vedi Gabrieli 1997, pp. 21-25 (un riassunto in Franzer 1995, pp. 614-615). La datazione al X secolo si deve a Comhaire 1958, p. 22: «Sindbad's story is usually recognized as a collection of travellers' tales translated from the Persian, which took their definitive form in either Baghdad or Basra (...) during the third century of the Hegira, or the tenth century AD». Nelle *Mille e una notte* vi è anche un altro racconto in cui compare il motivo dell'accecamento di un gigante antropofago, ossia la storia di Sayf al-Mulùk: vedi Gabrieli 1997, pp. 564-568, riassunto in Frazer 1995, pp. 615-616, il quale nota un dettaglio importante: «Bisogna osservare che entrambe le versioni del racconto nelle *Mille e una notte* omettono il caratteristico episodio della fuga dell'eroe in una pelle o sotto il ventre di una pecora».

De rege et septem sapientibus di Jean de Haute-Seille (1200 circa)⁸³, la storia di Basat e Tepegöz nel libro di *Dede Korkut* in ambito turco (la cui redazione è stabilita tra fine XIV e inizio XV secolo)⁸⁴ e

⁸³ Per una traduzione italiana del *Dolopathos*, o meglio *De rege et septem sapientibus*, vedi Giancarlo Alfano 1997 (il racconto del gigante accecato si trova alle pp. 115-118 e porta come titolo *Polifemo*). L'edizione critica, piuttosto datata, è Hilka 1913.

L'autore del *Dolopathos*, Giovanni, monaco nel monastero cistercense di Haute-Seille (Alta Selva) nella diocesi di Toul in Lorena, dedicò il proprio lavoro al vescovo Bertrando, che resse l'episcopato di Metz dal 1180 al 1212, il che fornisce i termini per la datazione (vedi le precisazioni di Varvaro 2016, p. 20). Dell'opera si persero le tracce fino al 1864, quando Adolfo Mussafia rinvenne presso la Biblioteca Reale di Vienna un manoscritto che la tramandava (Frazer 1995, p. 575); altri manoscritti sono stati in seguito rinvenuti a Innsbruck, Praga, Lussemburgo e Londra (cfr. Hilka 1913, pp. VIII-X). Nel frattempo, l'opera era nota agli studiosi (tra i quali Wilhelm Grimm) tramite un volgarizzamento intitolato *Li romans de Dolopathos*, composto in *octosyllabes* tra il 1222 e il 1226 dal trovatore Herbert (la prima edizione è De Montaignon-Brunet 1856).

Strutturalmente, il *Dolopathos* si configura come una storia a cornice. Lucinio, giovane principe di Sicilia e figlio di re Dolopato, ha promesso di non parlare finché non rivedrà il suo maestro, Virgilio, ma in assenza di lui viene falsamente accusato dalla matrigna di aver tentato di farle violenza (motivo della moglie di Putifarre). Ritenuto colpevole, viene condannato a morire sul rogo, ma ecco che un uomo, che dice di essere uno dei sette savi di Roma, racconta un'antica storia (*vetus exemplum*) chiedendo di ritardare l'esecuzione. Il secondo giorno arriva un altro saggio, e via così fino all'arrivo di Virgilio, che racconta a sua volta una storia e permette a Lucinio di difendersi; a quel punto, non lui ma la matrigna è condannata al rogo, e il principe si converte al Cristianesimo.

Anche se il monaco Giovanni dichiara che le vicende da lui narrate (*res gestae*) «non erano state trattate dagli scrittori», ossia non sono già state scritte in latino, la struttura e i contenuti permettono di identificare il *Dolopathos* (insieme alla sua traduzione francese in versi) come un ramo a sé stante della tradizione occidentale della *Historia septem sapientium* o Storia dei Sette Saggi di Roma, una delle più celebri raccolte narrative del Medioevo, di cui esistono numerosissime versioni (francesi, latine, italiane, inglesi, tedesche, spagnole, gallesi, olandesi, islandesi, svedesi, danesi, polacche, russe, ungheresi e armene, secondo Palermo 1964, p. 656; ma cfr. anche Foehr-Janssens 2014) e che discende dalla tradizione orientale detta del *Libro di Sindibad* (che non ha nulla a che vedere con Sindbad il Marinaio), di provenienza persiana o indiana, della cui origine e datazione si è occupato, tra gli altri, Perry 1959 (un quadro più aggiornato in Maulu 2016).

Nelle molte versioni del Libro dei Sette Saggi, le storie comprese all'interno della cornice in parte si conservano, in parte cambiano. Varvaro (in Alfano 1997, p. 182) specifica che il *Dolopathos* comprende tre racconti condivisi anche da altre versioni della tradizione occidentale: *Canis* (sempre al primo posto, anche nelle versioni orientali), *Gaza e Puteus*; e altri non condivisi: *Senex*, *Creditor*, *Viduae Filius*, *Latronis Filius* (che comprende a propria volta *Polyphemus* e *Stringes*) e *Cygni*. Secondo Varvaro, «le lacune e i rattoppi sembrano confermare che la storia è giunta a Giovanni per via orale, con tutte le caratteristiche di instabilità e le necessità d'integrazione delle tradizioni orali. Ed in effetti il monaco dichiara che nessuno l'aveva scritta prima e che egli ha udito, non letto, i racconti» (in Alfano 1997, pp. 182-183). La tesi dell'origine orale fa capo alle affermazioni conclusive di Giovanni: «Hic ergo narrationi mee finem imponens lectorem rogo ne incredibilia uel impossibilia me scripsisse contendat nec me iudicet reprehensibilem, quasi eos imitatus sim quorum uitia in libri prefatiuncula carpserim, quia non ut uisa sed ut audita ad delectationem et utilitatem legentium, si qua forte ibi sint, a me scripta sunt; quamquam etiam etsi facta non sint, fieri tamen potuisse credendum» (Hilka 1913, p. 107), che non è perfettamente chiara; ma è escluso in ogni caso che Giovanni conoscesse più di qualche parola di greco e che avesse conoscenza diretta delle fonti greche, pur nominando personaggi come Circe e Polifemo.

Quanto alla storia dell'accecamento del Ciclope, Frazer (1995, p. 576) nota che «la storia di Polifemo compare solo nel *Dolopathos*». Essa è compresa nel racconto del sesto sapiente, la quale rispecchia il tipo folklorico ATU 953 *The Robber and His Sons*, in cui un vecchio ladro narra le tre avventure più pericolose della sua carriera per ottenere la libertà dei suoi figli catturati. La seconda storia narrata dal vecchio ladro è accostabile all'episodio di Odisseo e Polifemo, essendo classificabile nel tipo ATU 1135 *Eye-Remedy*, strettamente imparentato al tipo ATU 1137 *The Blinded Ogre*, ma sicuramente non dipende direttamente da esso. La fuga del protagonista, che fingendosi un medico acceca il gigante antropofago versandogli negli occhi una miscela corrosiva spacciata per un rimedio, avviene avvolgendosi in una pelle d'ariete. Segue l'episodio dell'anello magico e del dito tagliato.

⁸⁴ Per la storia di Basat e Tepegöz all'interno del *Libro di Dede Qorqut*, vedi Rossi 1952, pp. 193-202 (un riassunto in Franzer 1995, pp. 623-625); l'informazione sulla datazione della redazione del libro (non sull'età dei contenuti) viene da Rossi 1952, p. 28. Un contributo classico su Polifemo e Tepegöz è Mundy 1956, il quale riteneva possibile un'influenza del testo omerico sul racconto in questione. Meeker 1992 pone invece l'accento sulle differenti concezioni dell'individuo e della società che emergono tra *Odissea* 9 e il *Libro di Dede Qorqut* riportandole a differenze di fondo tra la cultura turca e quelle occidentali. Conrad 1999, contestando Meeker, ritiene invece che, tra le varie versioni della storia del gigante accecato, quelle entrate nella letteratura scritta – anche se provenienti da zone diverse – dimostrano tra loro una maggiore compattezza ideologica che non le varianti folkloriche e letterarie pur provenienti dalla stessa zona. L'analisi filologica e narratologica più interessante è quella di Calame 1988, pp. 139-177 (già apparso come articolo: Calame 1977): studiando dal punto di vista della sintassi narrativa sette varianti tratte dal *corpus* di Hackman presenti anche in Frazer, Calame nota

infine un episodio dell'islandese *Hrólfs saga Gautrekssonar* (XIV secolo)⁸⁵. A fronte di uno scarto temporale di almeno 1500 anni – tale la distanza che separa l'*Odissea* dalla storia di Sindbad – è significativo che tutti gli affioramenti medievali del racconto della fuga dal gigante accecato siano inseriti all'interno di strutture narrative più ampie, non compaiono isolati.

Gli studi più recenti hanno in genere confermato che le testimonianze medievali e folkloriche europee hanno diritto allo statuto di varianti della medesima storia raccontata nell'episodio di Polifemo, pur essendo indipendenti da essa⁸⁶. Esse condividono il motivo dell'accecamento del gigante antropofago e quello della fuga sotto il ventre (o nella pelle) di un montone. Due motivi assai notevoli della versione omerica, l'inganno del nome e l'ubriacatura del mostro, non trovano attestazione nelle varianti successive⁸⁷, lasciando così supporre che esse non dipendono dall'*Odissea*, bensì che l'una e le altre appartengano ad una tradizione comune di ascendenza remotissima, della quale l'episodio omerico sarebbe la prima attestazione nota. Grimm ipotizzava un'origine indoeuropea; oggi, avendo ampliato la comparazione anche ad aree extraeuropee, la tesi di una derivazione dei racconti del tipo 1137 addirittura dal Paleolitico superiore ha trovato un forte assertore in Julien d'Huy, che ne ha studiato la diffusione globale con un approccio quantitativo largamente innovativo e ricco di implicazioni, basato sull'impiego di algoritmi statistici e metodi di analisi attinti dalla biologia evolutiva. Se Grimm considerava il racconto come un'allegoria dello scontro tra la forza fisica e la

che la storia di Basat e Tepegöz rappresenta un'eccezione rispetto alle altre, risultando più vicina alla leggenda del Minotauro: «Una semplice inversione nell'ordine degli enunciati che compongono la struttura nucleare della leggenda del Ciclope, ad esempio, fa del racconto oğuz una narrazione che si accosta in misura maggiore alla leggenda del Minotauro. Poiché l'atto dell'antropofagia è preliminare all'incontro dell'eroe e del gigante, ed è esso a motivarlo, poiché quest'atto si ripete sotto forma di un tributo che il mostro esige regolarmente dalla popolazione confinante, la controprova (accecamento del gigante) di cui l'eroe e il soggetto non è più un mezzo per liberarsi da una situazione pericolosa, ma incarna la vendetta di un intero popolo. (...) Un semplice spostamento nell'ordine degli enunciati narrativi (...) trasforma la logica del racconto» Calame 1988, p. 161.

⁸⁵ Cfr. Hollander 1912 e Naumann 1979.

⁸⁶ Hansen (2002, p. 293-294) ricorda i pareri contrari di van Gennepe, Meuli e Mundy. Una menzione a parte è riservata a Fehling 1977, p. 89-97, convinto che quello di Odisseo e Polifemo fosse un racconto tipicamente greco, il quale, per via esclusivamente letteraria, avrebbe ispirato il *Dolopathos* e la versione delle *Mille e una notte*, dai quali deriverebbero tutte le attestazioni successive. Tale teoria, oltre a non spiegare realisticamente l'enorme diffusione dei racconti del tipo 1137, poggia su un unilaterale scetticismo verso la capacità delle tradizioni orali di preservare contenuti narrativi integri anche a distanza di secoli e indipendentemente dalla scrittura (cf. Dégh 1997). Le teorie di Fehling non sembrano del tutto prive di eco in Privitera 1993, egli pure persuaso che non solo l'impresa della fuga dall'antro del Ciclope, ma anche quella del cavallo di legno fossero proprie di Odisseo: «Finché non saranno trovati dei racconti coevi simili alla *Kyklopeia*, sarà lecito e metodologicamente più legittimo supporre che i racconti medievali e moderni possano essere indipendenti o derivare da Omero, ma non preesistergli. L'ipotesi di lavoro più corretta è che l'avventura sia connessa organicamente con Odisseo e sia stata riferita a lungo solo a Odisseo, prima di comparire nei racconti popolari medievali e moderni». Privitera, nel suo tentativo di confutare la lettura di Page 1955, p. 1-20, secondo cui la *Kyklopeia* rielabora dei racconti popolari preesistenti, non tiene però conto che anche per l'impresa del cavallo possono essere adottati dei paralleli folklorici: vedi *infra*.

⁸⁷ Cf. Calame 1988, pp. 143-144: «Dividendo il suo corpus in tre gruppi, Hackman riconosce che il gruppo B riunisce una cinquantina di versioni che non hanno nulla in comune con le altre varianti del racconto, a parte l'episodio del falso nome (generalmente *Me-stesso*, piuttosto che *Nessuno*). Una volta isolato questo gruppo, è facile concludere che il racconto dell'*Odissea* ha tratto il suo episodio del falso nome dalla forma primitiva di questo gruppo di racconti che, quanto al resto del loro svolgimento, non hanno alcuna pertinenza nel quadro delle leggende che mettono in scena il Ciclope». Calame si riferisce a Hackman 1904, p. 203, e al motivo K602 *Noman*.

prudenza o abilità⁸⁸, Julien d’Huy, nella sua recente monografia *Cosmogonies*, un’opera fortemente pionieristica, afferma invece che il suo senso complessivo, nonché la ragione del suo successo, starebbero nel mostrare il trionfo delle conquiste della rivoluzione neolitica, rispetto allo stadio selvaggio del Ciclope:

Le récit mettrait en scène les conséquences de la révolution néolithique, confrontant la sauvagerie du cyclope – monstre d’avant la révolution, qui ne connaît ni les institutions politiques ni l’agriculture – et la civilisation issue de cette révolution, incarnée par un héros rusé, beau parleur et connaissant les lois de l’hospitalité. Le Récit s’achèverait par le triomphe de la civilisation, légitimant et promouvant ainsi l’ontologie dont il a émergé (d’Huy 2020, pp. 95-96 ; cfr. D’Huy 2012, p. 51)⁸⁹.

Per quanto ricostruttive, le indagini di d’Huy sono assai degne di nota per la novità del metodo, delle analisi e dei risultati ottenuti. Senza poter ripercorrere l’interesse dei lavori dello studioso, si segnala come significativa non solo la sua proposta di datazione del mito, ma anche i risultati riguardanti l’ipotetica sua forma originaria, che è così sintetizzata: «un individu se rend dans la demeure d’un dangereux maître des animaux, dont il s’échappe au nez et à la barbe de l’hôte en se dissimulant sous une peau ou sous un animal» (d’Huy 2020, p. 45). Secondo d’Huy, la storia originaria da cui trarrebbe origine il mito di Polifemo corrisponderebbe ad un mito relativo alla selvaggina (poi, in epoche più tarde, mutuata dal bestiame), concentrata tutta in un luogo chiuso e custodita da un essere soprannaturale, che viene riportata all’esterno da un eroe liberatore. Tra i molti aspetti di novità che emergono dai lavori di d’Huy, si può evidenziare che – almeno all’interno del *corpus* da lui analizzato – il motivo dell’accecazione (o più in generale di una vendetta compiuta tramite il fuoco), per quanto

⁸⁸ Grimm 1860, p. 617: «Le mythe des géants et des nains exprime l’opposition entre la force physique d’une part, et la prudence et l’adresse d’autre part».

⁸⁹ Nel volume *Cosmogonies*, il capitolo dedicato a Polifemo (d’Huy 2020, pp. 33-57) è concepito come una sorta di propedeutica all’analisi filogenetica dei miti, anche se il tema riaffiora anche in altri punti del libro. Ancor prima che nella monografia, Julien d’Huy si è occupato della tradizione del racconto di Polifemo in numerosi suoi articoli, tra i quali ho preso in considerazione d’Huy 2012, 2013, 2015, insieme ad altri, che non ho riportato in bibliografia, che si richiamano frequentemente l’uno con l’altro.

Non è facile valutare in poche righe un libro così enorme e così innovativo come *Cosmogonies*, che, affrontando di petto la questione della somiglianza universale dei miti, non solo offre risposte originali e ragionate, ma si spinge anche a proporre nuove ipotesi sull’origine e l’evoluzione della mitologia stessa, nonché sul suo ruolo per lo sviluppo della specie umana. In questo senso, si riscontrano delle affinità tra *Cosmogonies* e gli scopi di Witzel 2012, con cui è condivisa l’idea che la diffusione dei miti rispecchi le grandi migrazioni umane. Verso la conclusione del libro, d’Huy afferma: «Les premiers Hommes ayant quitté l’Afrique devaient avoir suffisamment foi dans la puissance explicative de leurs mythes pour braver les dangers et s’aventurer au-delà des sentiers battus. La peur de l’inconnu était pour eux moins forte que le pouvoir, dont ils investissaient les mythes, de l’expliquer» (d’Huy 2020, p. 294). Riprendendo questo punto, da tutt’altra prospettiva, Coulardeau (2021) ha messo in relazione *Cosmogonies* con le fosche predizioni di Harari sullo sviluppo della specie umana, scorgendovi un presagio del fatto che l’umanità, come ha sempre trovato dei miti per rispondere alle sfide del presente, così potrà fare anche in futuro. Questo fatto dimostra, se non altro, l’attualità del libro di d’Huy in rapporto ai dibattiti contemporanei più *mainstream*, oltre che per l’*hortus conclusus* degli studi di folklore comparato; e forse suggerisce che il problema del libro non sta tanto nell’adottare metodi e prospettive eccessivamente ricostruttive o riduzioniste (cosa di cui è stato accusato, per esempio, da Walter 2021), quanto nel fatto che, essendo un’opera così nuova e innovativa, non ci sono ancora molte voci che parlino la sua stessa lingua, e siano in grado però di dire qualcosa di diverso. (Oltre ai riferimenti citati, ho trovato utili le recensioni di Thomas Michaud 2020 e Myriam Desvergnès 2020).

appariscente, non sembrerebbe tanto essenziale al racconto quanto la fuga con sembianze animali (con una pelle o con animali vivi)⁹⁰.

Tale spostamento del baricentro del racconto dal motivo dell'accecamento a quello della fuga con le pecore avvalora assunti precedenti, tra cui uno proposto da Bertolini. Interessato alle implicazioni folkloriche della vicenda di Odisseo e Polifemo e aperto ad interpretazioni in chiave iniziatica, Bertolini afferma:

L'intero episodio dell'antro del Ciclope sembra richiamare pratiche rituali di tipo iniziatico: tra queste, il travestimento nella pelle dell'animale giocava una parte essenziale. Se questa interpretazione dell'intero episodio è corretta, il motivo della fuga dalla caverna da parte dell'eroe e dei compagni rivestiti con la pelle dell'animale doveva essere quello originario. Più che rimuovere presunte aporie sul piano della coerenza narrativa, la versione dell'*Odissea* sembra aver eliminato dal racconto quei tratti ritualistici, forse non più compresi, mossa da intenti razionalizzanti (Bertolini 1992, p. 73).

Prima di Bertolini, pur con scarsi consensi, anche Gabriel Germain, enfatizzando l'importanza di alcune varianti nordafricane del tipo 1137, aveva ipotizzato che esso rispecchiasse antichi culti iniziatici dedicati all'ariete⁹¹, sostenendo che «la fuite sous la peau d'un bélier doit donc représenter de même la sortie de l'initié devenu bélier dans un culte rendu à cet animal» (Germain 1954, p. 86)⁹². Anche se la tesi di Germain secondo cui «l'épisode du Cyclope narre l'initiation d'un culte du bélier, de caractère encore très archaïque» (Germain 1954, p. 128) ha ricevuto un'accoglienza molto fredda, le sue ricerche sui culti relativi all'ariete sono assai erudite, e non trascurano neppure, per l'area della Tracia, le tradizioni romene relative alla *capra*. Essa accompagna i canti delle colinde del solstizio d'inverno, vive e visibili ancora oggi⁹³, e altre occasioni rituali, tra cui le veglie funebri, come ricordato da Ernesto de Martino nel capitolo sui funerali di Lazzaro Boia in *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (De Martino 2008, p. 165). Ma, senza soffermarci ad approfondire questo aspetto, passiamo ad esporre i dati riguardanti la presenza del tipo 1137 in Romania.

⁹⁰ Per esempio, in d'Huy 2012 vengono considerate 16 versioni europee e 8 dell'America settentrionale. La tabella dei mitemi analizzati si trova in d'Huy 2012, pp. 58-59. Nel *corpus* considerato, il motivo della fuga con le pelli («Le ou les héros se cachent sous ou dans la fourrure d'un animal pour s'enfuir») risulta presente in tutte le varianti tranne una. Invece, il motivo dell'accecamento («Le monstre est aveugle ou aveuglé») si trova in tutte le varianti europee ma soltanto in una di quelle americane.

⁹¹ Cf. Germain 1954, cap. II Un rituel pastoral : le cyclope et le culte du bélier, p. 55-129.

⁹² Germain non conosceva ancora le raffigurazioni vascolari della fuga dalla spelunca del Ciclope in forme alternative a quella narrata dall'*Odissea*, quindi scrive: «Celles des versions parallèles qui font entrer le héros dans la peau d'un bélier seront là d'un secours décisif pour comprendre l'*Odyssée*» Germain 1954, p. 85.

⁹³ Cfr. Germain 1954, pp. 96-97.

4.7 Il tipo folklorico 1137 *The Blinded Ogre* in Romania.

Per quanto riguarda i racconti del tipo *Polifemo* in Romania, Lazăr Șăineanu non vi dedicò un vero e proprio capitolo del suo *Basmele Române*; ma trattò il tema nella sezione VI dell'*Introduzione*, intitolata *Istoricul basmelor*⁹⁴. Ripartendo dallo studio di Wilhelm Grimm (aggiornato da Krek 1874), Șăineanu riassunse sette varianti che considerava pertinenti. Le prime cinque sono *basme* propriamente dette, le ultime due sono invece *snoave* che comprendono il motivo K602 *Noman* (in questo caso «Eu-singur», 'Me stesso').

Varianti romene della storia dell'orco accecato identificate da Șăineanu 1978, pp. 73-81.

1. Balaurul cel cu șapte capete – Ispirescu n. 18	
2. Jumătate-de-Om – Măldarescu, Din șezători, București 1889, n. 3	
3. Sevastos, pp. 191-194	
4. Uriașul învins după Ausland din 1856, reprodus de Schuller, Ueber einige merkwürdige Volkssagen der Rumänen, Hermanstad 1857, p. 10.	(Schullerus 8)
5. Feciorul cel voinic, G. Cătană, Poveștile Bănățului, Gherla 1893, n. 4	(Schullerus 10)
6. O prinsoare, Fundescu n. 8	
7. Biblioteca Tribunei n. 3	

Non si riportano qui i riassunti integrali, ma si traccia un commento più generale⁹⁵.

La variante (1) di Ispirescu (ora tradotta in italiano in Ispirescu 2022, pp. 123-128), intitolata *Il drago a sette teste*, appartiene al tipo dell'Ammazzadraghi (ATU 300 *The Dragon-Slayer*) ma include al suo interno il motivo dell'accecamento di un gigante monocolo, senza però la fuga con le pecore. La sezione che interessa è isolabile dal resto del testo:

Poi proseguì e camminò finché giunse alla grande caverna in cui aveva visto il fuoco. Lì incappò in altri guai. In quel posto, infatti, vivevano dei giganti che avevano un solo occhio sulla fronte. Il prode chiese loro il fuoco, ma essi lo afferrarono e lo legarono. Poi misero un pentolone pieno d'acqua sul fuoco e si prepararono a bollire il giovane per mangiarselo. Ma proprio quando stavano per gettalo dentro, non lontano dalla caverna si udì un rumore, così uscirono tutti e lasciarono a guardia del pentolone un anziano. Quando il nostro prode rimase solo con il vecchio, trovò un espediente. Questi lo slegò per buttarlo nel pentolone, ma il giovane prese una brace e la gettò dritta nell'occhio del vecchio, accecandolo. Poi, senza nemmeno dargli il tempo di reagire, gli intralcìò il passaggio e lo fece volare dritti nel calderone. Prese quindi il fuoco che era andato a cercare, lo mise al sicuro e la fece franca (Ispirescu 2022, pp. 125-126).

Nell'episodio si distinguono chiaramente i motivi G511 *Ogre Blinded* e F531.1.1.1 *Giant with one eye in middle of forehead*, ma mancano molti altri tratti del tipo 1137.

La variante (2) inizia, come la precedente, con la ricerca del fuoco. Il fratello più giovane, dopo che i maggiori sono partiti e non sono tornati, incontra in una radura il personaggio chiamato *Jumătate-*

⁹⁴ Vedi Șăineanu 1978, pp. 73-81.

⁹⁵ Cfr. Șăineanu 1978, pp. 76-80.

de-Om, una figura del folklore romeno il cui nome significa *Metà d'uomo*. Il protagonista ottiene la liberazione dei fratelli e acceca *Jumătate-de-Om* con del grasso bollente negli occhi. Poi fugge con una pelle di di montone, confondendosi in mezzo al gregge. Segue l'episodio dell'anello, con l'annegamento come nella variante già vista di Obert, e un epilogo estraneo al tipo 1137.

Nella versione (3), della Moldavia, di Sevastos, compare invece il personaggio di *Mama-Pădurei*, la signora del bosco. L'intreccio è più avventuroso: i protagonisti sono tre fratelli, cacciatori, che bivaccano nel bosco. Mentre i due più vecchi dormono, arriva *Mama-Pădurei*, che minaccia di mangiarli, ma il più giovane, che veglia, le spara col fucile e la acceca. Allora i tre fratelli la inseguono fino al suo palazzo, ma lei li rinchiude in una camera per mangiarli. I tre fratelli, allora, scuoiano tre montoni ed escono confondendosi col gregge. Segue l'episodio dell'anello magico e nel finale *Mama-Pădurei* muore in un pozzo.

La variante (4) corrisponde a quella di Obert. La (5), proveniente dal Banato, ha un esordio simile: un padre in punto di morte raccomanda ai suoi figli di guardarsi da un gigante con un occhio solo in fronte e di non rispondere se qualcuno li chiamasse nella notte. Invece, i tre figli vengono catturati dal gigante, che li rinchiude con le sue greggi nel palazzo e mangia i primi due. Il terzo riesce ad accecarlo con un tizzone ardente e a sottrargli un anello. Poi, cerca di uscire prima con una pelle di montone, ma viene respinto dentro; con una pelle di pecora, invece, ci riesce. Recuperate le ossa dei fratelli, li resuscita grazie all'anello magico sottratto al gigante.

La versione (6) è considerata da Șăineanu come «una completa degenerazione del tipo». Tre fratelli, andando in cerca del fuoco, incontrano in una radura *Jumătate-de-Om*, che cucina una persona. Lega a degli alberi i due fratelli più grandi, perché non sanno raccontare frottole (*minciune*), ma il più giovane riesce a gabbarlo e lo uccide.

Nella variante (7) appare invece Păcală (qui chiamato Pepelea), il protagonista tipico dei racconti umoristici romeni. Mentre cucina della carne alla brace, arriva un diavolo (*drac*) che invade il suo spazio; ne scoppia un litigio, durante il quale Pepelea dice di chiamarsi (*Eu-singur*), poi acceca l'avversario, al quale non resta che andare a lamentarsi coi suoi simili di essere stato accecato da «me stesso».

Gli esempi individuati e riassunti da Șăineanu mostrano che i motivi che compongono la storia di Polifemo possono comparire abbastanza indipendentemente l'uno dall'altro. Come già indicato da Hackman, i racconti in cui compare il motivo *Me-Stesso* costituiscono un gruppo a parte, ma spesso si accompagnano all'accecamento. L'accecamento può comparire anche senza la fuga con le pelli di montone; in genere non il contrario. Tutte le varianti in cui compare la fuga con sembianze animali

presentano lo stratagemma delle pelli animali. Il personaggio accecato può essere un gigante monocolo che può vivere da solo o in gruppo, ma anche una figura diversa, come *Jumătate-de-Om*, o anche un personaggio femminile come *Mama-Pădurei*.

Passando alla classificazione di Schullerus, sono indicate dieci varianti, di cui la 8 e la 10 già identificate da Șăineanu. Ai fini della presente analisi, i testi sono stati trovati tutti tranne il numero 3 (il rimando reinvia un lungo racconto intitolato *Despina* che non sembra pertinente), ma non sembra necessario commentarli uno per uno.

Il tipo 1137 nell'Indice di Schullerus 1928.

1. Neam, R. [1], 321
Neamul Românesc Literar, Vălenii de Munte, 1908 și urm.
2. Rad. Ing. 36
C. Rădulescu-Codin, Îngerul românului. Povești și legende din popor, București 1913, Acad. Rom.
3. Cr. R. 1,35
Ion Creangă, Revistă de Limbă, Literatură și artă populară, Red. Tudor Pamfilie, Bârlad 1908 și urm
4. Măldarescu 11
Ion C. Măldarescu, Din șezători. Basme culese, București, 1889 Eduard Weigand, 53 pag. (11 nr).
5. Bota 65
Ioan Bota, Povești bătrânești, adunate de pe sate și iar sătenilor date. Vol. 1, Orăștie 1923.
6. P.Schu. [53], 505
Pauline Schullerus, Rumänische Volksmärchen aus dem mitteleren Harbachtale, Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, NF 33 (1905) (126 + 11 nr.)
7. Ob. [9], 393
Franz Oberth, Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen, Archiv. D. Ver. Siebenb. Landeskunde, vol. 42 (85 nr. Pag. 495-501)
8. Pamf. F. Fr. [8], 89
Tudor Pamfile, Feți frumoși de odinioară. Povești., București, nedatat (Bibli. P. Toți, nr 587), 130 p. (9 nr)
9. Morariu [3], 53
Alexandru L. Morariu, De la noi. Bucovinene, Suceava, 1915, 100 p. (5 nr.)
10. Cat. Pov. [5], 63
Gheorghe Cătană, Poveștile Bănățului culese din gura poporului bănățean de G.C. învețător, tom. I, Gherla, 1893, 118 p. (5 nr); tom II ibidem 150 p. (19 nr.)

Sembra invece più interessante presentare, in traduzione integrale, una delle due varianti romene del tipo 1137 che Uther (2004, vol. II, p. 45) identifica al di là del catalogo di Schullerus, provenienti dalla *Antologie de proză populară epică* di Ovidiu Bîrlea⁹⁶. Straordinario esempio di arte narrativa orale tradizionale, il testo qui tradotto si intitola *Dracu și uoile*, ovvero *Il diavolo e le pecore* (Bîrlea 1966, II, pp. 502-509). Esso è stato registrato da Ovidiu Bîrlea il 19 marzo 1953 a Câmpulung, oggi Câmpulung Moldovenesc nel distretto di Suceava (nell'estremo Nord-Est della Romania), dalla viva voce di Garofina Prundean. La trascrizione di Bîrlea tiene conto delle particolarità dialettali e dei regionalismi della parlata dell'informatrice, che presenta spiccati tratti moldavi. La traduzione evita

⁹⁶ Uther 2004, vol. II, p. 45 indica, alla voce «Rumanian», Schullerus 1928, Bîrlea 1966 II, 502ff.; III, 462f.

di normalizzare il testo anche là dove si presentano punti meno coerenti o scorrevoli. Per il testo originale romeno (Bîrlea 1966, vol. 2, pp. 502-509), vedi l'Appendice finale, testo 6.

C'era una volta e neanche una volta;
se non ci fosse stato,
nemmeno se ne sarebbe raccontato.

Come la parola del racconto,
che da adesso comincia il racconto.

C'era un uomo che aveva tre figli. E tutti e tre stavano in un ovile di pecore adulte su una montagna. Ma il loro padre dovette scendere al villaggio. E allora che gli dice ai figli, gli dice:

-Ragazzi miei! Mi raccomando bene, che qualcuno non venga da voi e vi spaventi, vi inganni o vi rubi le pecore. Finché non ritorno qui io, non fate entrare nessuno al mondo.

- Bene- dice. -Allora non facciamo entrare nessuno.

Il figlio più piccolo aveva molto sale in zucca mentre i due grandi erano più sciocchi. Come se ne è andato il loro papà, lo ha sentito il diavolo accanto alla parete, e quando ha dato e ha dato, ha visto che il loro papà è partito da lì, il diavolo è salito su un albero alto e grosso e si è messo a gridare:

-Ahimè, fatemi entrare, che muoio!

-Sentite, che non so chi lo sta mangiando, il papà!

-Sta' zitto, che non è il papà!

-Ahimè, non lasciate che mi uccidano!

-Senti, e lui! C'è qualcuno che uccide nostro papà!

-Stai zitto, stupido, che non è il papà! dice, questa è la voce di un estraneo, non rispondete niente.

Il diavolo ha visto che non è riuscito a ingannarlo. Allora ha preso e si è messo là, proprio vicino alla loro capanna.

-Fatemi entrare, ragazzi! Senno muoio qui!

-Senti papà come grida che gli apriamo - dice - Va' ad aprire il chiavistello - dice - che viene papà!

-Non è il papà, ha una voce da estraneo.

-Ahimè, non mi lasciate, che io muoio!

-Senti! Senti! Il nostro papà grida che muore, muore! Ha sgridato il figlio mezzano. Il minore ha detto - e tremava come una foglia - gli ha detto:

-No! Non facciamo entrare nessuno finché non fa giorno e il papà non torna!

-Io vengo a vedere che quello è il nostro papà ma ho paura che muoia.

I due figli più grandi hanno fatto una corsa e hanno aperto tutte le porte, che entri. E allora che ti vedono? È venuto dentro un uomo.

-Buonasera!

-Buonasera!

-Che fate voi, qui?

-Stiamo con le pecore.

-Dov'è il vostro papà?

-È andato fino a casa a prendere delle provviste.

-Ehi, sapete un po'? Che venite voi con le vostre pecore fino da me, che vedete che bel gregge ci ho io: tutte pecore col vello d'oro.

-Anche noi l'abbiamo, sì, un ariete col vello d'oro e abbiamo speranze che le nostre pecore, dice, metteranno al mondo d'ora in poi agnelli d'oro, col vello.

-Ehi! dice, ma da me tutte le pecore hanno il vello d'oro, dice. Forza, da me, dice, staremo in compagnia, dice, saremo amiconi!

E i due figli grandi...

-Su, sciocco! dicono, su, andiamo. Comunque papà sarà contento quando avremo anche noi pecore di quelle belle, col vello d'oro.

Dice:

-Comunque vedi com'è: ora facciamo un cambio. Che, dice, guarda com'è: mi date due di queste e io vi do una di quelle, così che abbiate anche voi delle pecore di quelle belle.

E il piccolo:

-Io non ci sto! Io ho il montone col vello d'oro e là non ci vengo neanche per sogno.

-Ahimè! Sbrigati, dicono, che il papà non si arrabbi che non ci andiamo.

-Sbrigatevi, sbrigatevi!

Si è messo contro di loro così tanto che li ha fatti arrabbiare. Se ne vanno tutti e tre insieme a quello, con le pecore e tutto fino al palazzo del diavolo. Quando arrivano là - hanno camminato tanto, hanno camminato - quando arrivano là, che vedono? Un macigno grande, che non aveva fine. Bene, il diavolo va e picchia sulla parete con la mano e apre una porta. Quando è entrato ha messo insieme le pecore la prima volta tutte insieme in un cesto, insieme col diavolo. Il diavolo aveva pecore col vello d'oro, mentre i ragazzi non ne avevano, tranne un montone col vello d'oro. Come vi fu, il diavolo diede un'altra volta un colpo con la mano sulla pietra e apparve un'altra porta. Entra in una seconda stanza. Non si è mica fermato in una, entra in una terza stanza. E così via, da una stanza all'altra, e arrivato fino alla dodicesima stanza. E alla fine si fa tutto un blocco di pietra, e non c'era porta ne finestre, c'era soltanto l'oscurità. Quando si son visti là, i più grandi che erano più sciocchi non hanno capito com'era la storia, cosa andava bene e cosa male. Il minore invece ha preso a tremare, e si è tenuto in maniera così forte che non ne poteva più. Lui si è fermato, si è coricato a faccia in su sul letto e ha detto:

-Spiedo spiedino, salta giù dal chiodo, infilzati in quello grande e mettilo ad arrostitire, e dammelo da mangiare!

E lo spiedo è saltato giù da quel chiodo, e saltato e si è conficcato nel figlio più grande, lo ha cacciato nella brace, lo ha rigirato, lo ha abbrustolito, lo ha cotto come si deve e lo ha dato al diavolo, che se l'è mangiato. Ma gli occhi li ha messi sul chiodo. Allora si è coricato e si è addormentato. Il minore comincio a piangere e a dire a quell'altro:

-Vedi? Perché non avete ascoltato quello che ha detto il papà. L'avevo detto anch'io, ma non avete voluto ascoltarmi. Papà aveva detto di non aprire a nessuno, almeno sentivamo che qualcuno gridava. Vedete che questo vi ha ingannati e come siamo andati a finire! Siamo fritti!

Niente, quello sciocco non era capace neanche di dire una parola. A mezzanotte quel satanasso si sveglia di nuovo e dice:

-Spiedo spiedino, salta giù da lì, infilzati in quello di mezzo, caccialo sullo spiedo, arrostitiscilo, cucinamelo e dammelo da mangiare!

Lo spiedo è saltato giù dal chiodo, si è infilzato bene, lo ha cacciato in un bel braciere, lo ha rigirato, lo ha rivoltato, lo ha cotto e lo ha dato da mangiare. Allora, il piccolo cosa fa? Non sa lui stesso cosa fare, cosa inventarsi. Quando suo fratello fu ben cotto e arrostito, si è affrettato col coltello, si è tagliato un pezzo della sua carne, si è avvicinato e l'ha ficcata dritta nell'occhio del diavolo. Il diavolo salta su!

-Ahimé e ahimé! dice, mi hai accecato del tutto, disgraziato! dice. Io non so che ragazzo possa essere tu, ignorante e incosciente! Sai tu cosa significa la vista per un uomo?

Il ragazzo non ha detto niente. Voleva andarsene fuori, ma non poteva uscire perché c'erano solo pareti di pietra. Se non vede la porta, la finestra, non vede intorno che un fuoco! Allora è salito su per il camino, perché il diavolo cercava per la casa, non pensa più a mangiare carne arrostito. Lo cerca, perché non sa cosa fare per il dolore. Il ragazzo, che è salito su per il camino, trova un sacchetto di noci e si è riempito il seno di noci e ha preso la fuga, e ne ha gettata una sulla parete. Quando il diavolo ha sentito che gettava sulla porta quelle noci, crede che il ragazzo abbia trovato la porta e quindi la apre. Si è gettato subito sulla porta ed è uscito nella stanza.

Il ragazzo getta le noci anche nella stanza successiva e avanti così. Ma il diavolo dice:

-Caro bello, amore di papà! Dove sei tu che sei stato così bugiardo? Dove sei, amore del paparino tuo? Fermati, dice, che ho parlato con te perché vedo che sei un ragazzo sveglio, dice, un ragazzo in gamba.

-Ma come! dice, che prima ero uno stupido e adesso sono in gamba?

-Ehi - dice - stai zitto!

Ha tirato altre noci sulle pareti. E ha sentito di nuovo che viene una noce nel vano della porta, e anche lì si è gettato il diavolo, e lui è uscito nell'altra stanza. E si è gettato nella stanza, da muro a muro, da una stanza all'altra, finché non sbuca fuori. Quando il diavolo vede che è scappato fuori, dice:

-Ehi mio caro, dice, se con te vedo che non combino nulla, ci mettiamo e ci dividiamo le pecore. Io sto alla porta, e tu mettiti dentro al recinto, dice, e portiamo fuori le pecore. E quelle che

appartengono a me le metteremo a sinistra, quelle che appartengono a te alla destra, che io le conosco; a me quelle col vello d'oro e a te, dice, quelle con la lana di pecora, dall'altra.

-Bene, ma il montone non prendermelo!

-Non preoccuparti, dice, quel che è tuo te lo do di sicuro.

Si è messo lì, il ragazzo ha iniziato a mandare fuori una pecora alla volta. E il diavolo diceva:

-Questa a destra, questa a sinistra. Questa a me, questa a te!

Ma quando mancavano tre o quattro pecore, il ragazzo si è slanciato rapidamente, ha sgozzato il montone e si è avvolto nel suo vello per poter uscire anche lui. Quando esce fuori, fin là, il montone ha dato un colpo al diavolo e quello è caduto sul culo. Quando è caduto giù, ha detto:

-In ... a tua madre, tieni il tuo montone, conducilo a destra!

Ma il ragazzo era ormai distante e dice:

Adesso puoi baciarmi il culo, perché, dice, che non mi interessa, che tanto sono uscito fuori da lì! Quando lui ha parlato così, l'altro ha detto:

-Ahimè! Ahimè! Se mi sei scappato anche da qui, non so più cosa fare con te. Ma ti lascio un ricordino, perché vedo che sei un ragazzo sveglio, prendi questa botte di zecchini, dice, che te ne vai anche tu con qualcosa. Il ragazzo mette le mani sui cerchi della botte e così la prende in mano, la mette sulla spalla e prova a fare qualche passo. E all'improvviso invece che succede? Il diavolo grida:

-Ha! Botte, botticella, prendilo!

-Ahi ahi, dice, padrone, l'ho preso, l'ho preso!

Quando il ragazzo si accorge che la botte lo teneva fermo e che non poteva muoversi di lì, cosa può fare? Tutti i vestiti sono attaccati alla botte, prende il coltello e si taglia la pelle dalle mani, si taglia i vestiti, fa rotolare via la botte e scappa.

-Botte, botticella! Tienilo!

-Lo tengo, lo tengo! Invece teneva alcuni stracci e po' di pelle del palmo. Quando il diavolo arriva alla fine della corsa e si getta anche lui per prenderla, ha picchiato con la fronte sulla botte e si è spaccato la testa!

-Ahimè! Povero me, dice, mi hai distrutto del tutto, peggio che peggio ora che mi sono rotto anche la testa a correrti dietro. Poi, dice, perché hai lasciato questa botte? Questa è piena di zecchini e tu potevi diventare ricco.

-Tienila tu! E baciami il culo, perché sono scappato anche da lì.

Il ragazzo è fuggito più distante. Ma allora lui ha gridato:

-Aspetta ragazzo, e accetta un ornamento d'oro da parte mia. Prendi un anello, un ricordino da portare, così ce l'hai per quando andrai a nozze con tua moglie, lo darai alla tua sposa.

-E dammelo qua, porco diavolo, così vediamo quanto vale.

Gli ha dato l'anello e lo ha messo al dito della mano sinistra e ha ripreso il cammino. Ha appena fatto tre passi che il diavolo grida:

-Anello, anellino! Prendilo!

-Lo tengo, lo tengo!

Il diavolo lo ha catturato con l'anello e non ha potuto muovere più un passo.

-Anello, anellino! Prendilo!

-Lo tengo, lo tengo! Vieni qua!

Il diavolo viene e subito si avvicina! Il ragazzo ha tirato fuori il coltello e si è tagliato il dito e lo ha gettato in un lago assai profondo. E quando gli fu da presso, grido ancora:

-Anello, anellino! Prendilo! Prendilo!

-Lo tengo, lo tengo!

E lui ha guardato e dice:

-Sì, sì! Ed ecco mi tiene subito, mi tiene!

Si è messo a correre dietro all'anello. Quando ha gridato:

-Anello, anellino! Prendilo!

-Lo tengo, lo tengo! Vieni da me!

Si è gettato in quel lago. E quando il ragazzo ha visto che il diavolo era caduto nello stagno, ha urlato:

-Baciami il culo, che ho scampato anche questa!

Se ne è tornato a casa con le pecore, con tutto, ed è andato da suo padre. Lui si arrabbiò perché aveva sgozzato il montone dalle corna d'oro. Il ragazzo era molto dispiaciuto perché ha sgozzato il montone. Suo padre ha detto:

-Sì, vedete? Perché non mi avete ascoltato e siete andati laggiù, vedete cosa vi è capitato?

Dove sono i tuoi fratelli, caro?

-I miei fratelli, dice, sono morti perché il diavolo li ha cotti e mangiati.

-Ma poi io con chi ho parlato perché rimaneste qui e non vi muoveste e non andaste da nessuna parte?

-Ecco che ho perduto, papà, anche il montone e che l'ho sgozzato per poter scappare dalle grinfie del diavolo.

Per fortuna che tu sei salvo. Lascia stare che tanto abbiamo le pecore che si sono coperte col montone, e faranno agnelli col vello d'oro e diventeremo ricchi, che non sarà il diavolo ad essere più ricco di noi.

È montato a cavallo di un fuso,

e questo racconto vi ho detto! (Birlea 1966, pag. 502-509)

Sotto molti punti di vista, il racconto di Garofina Prundean è un documento straordinario il cui stile schiettamente popolare traspare da molti elementi. Il consistente ricorso alla forma dialogica è un tratto tipico dell'oralità. L'altro aspetto consiste nello stile orale formulare, fondato in gran parte su procedimenti di ripetizione⁹⁷.

Sebbene il testo sia in prosa, la descrizione di particolari situazioni attraverso l'impiego di schemi ripetuti è strettamente analogo al concetto di formula teorizzato da Milman Parry e Albert Lord per i testi metrici. Si può dunque indicare come paraformulare l'iterazione della frase «Țigla țiglișoară! Sai de pe cui, ș-inh'iği-te-ntr-ačel mari, și-l puni in frigari, și mn'i-l dă să-l măninc», ossia «Spiedo spiedino! salta giù di lì, infilzati in quello di mezzo, caccialo sullo spiedo, arrostiscilo, cucinamelo e dammelo da mangiare!» e il suo seguito «A sarit o țigla di pi cuii...», «Lo spiedo è saltato giù dal chiodo...». Sotto l'aspetto lessicale, si nota anche il ricorso a termini ipocoristici come in «țigla țiglișoară», «spiedo spiedino», o più avanti «inel inelaș» «anello anellino».

È parimenti un tratto tipico delle fiabe (non solo romene) il riportare delle formule incipitarie e conclusive, di lunghezza variabile, slegate dal contenuto del racconto e caratterizzate da un dettato semimetrico. Nella maggior parte dei generi narrativi orali l'*incipit* e l'*explicit* sono infatti luoghi fortemente codificati, caratterizzati dalla presenza di formule prestabilite. Esse segnalano il punto di transizione tra due esperienze sentite come fundamentalmente diverse, il terreno della vita consueta e il regno dell'affabulazione narrativa. Non essendo legate al contenuto specifico del racconto, le medesime formule possono comparire in racconti diversi. Per questo motivo sono state definite *Migrationsformeln*, formule di migrazione, perché intercambiabili tra un testo e l'altro nella memoria del narratore e riutilizzabili nel corso della pratica narrativa.

⁹⁷ Su questo argomento si rimanda a Cefruga 2006. Il commento che segue, riadattato, è in parte ripreso dalla mia tesi magistrale Perencin 2014-2015, pp. 115-119.

<p>A fost odată ca n'ciodată; dacă n-ar fi, nu s-ar mai povesti. Ca cuvintu d'in pov'ęste. Că d'e-amu, pov'ęstea ieste.</p>	<p>C'era una volta e neanche una volta; se non ci fosse stato, nemmeno se ne sarebbe raccontato. Come la parola del racconto, che da adesso comincia il racconto.</p>
<p>Ș-am incalicat pi-om fus, și pov'ęstea așa v-am spus!</p>	<p>E montato a cavallo di un fuso, e questo racconto vi ho detto!</p>

Dal punto di vista metrico, negli ultimi due versi della formula esordiale si riconosce la struttura dell'ottonario trocaico, uno dei due metri tipici del genere dei canti vecchi; esso ricorre anche nella formula conclusiva, sebbene si presenti nella sua variante catalettica. Le frasi *non-sense*, assurde o surreali sono un espediente tipicamente impiegato nei luoghi iniziali o finali delle fiabe per sottolineare l'alterità del racconto rispetto al discorso quotidiano.

Un altro tratto di stile orale si riconosce negli inserti intradiegetici in forma di enunciati interrogativi diretti. La narratrice incalza l'uditorio, e l'andamento del racconto, con delle domande retoriche come: «E allora che gli dice ai figli?», oppure «Quando arrivano là, che vedono?», o ancora «E all'improvviso invece che succede?». Tale espediente comporta anche una funzione fatica dal momento che i destinatari di queste interrogative sono evidentemente i membri dell'uditorio. Costoro vengono coinvolti nell'andamento della narrazione, mentre il locutore si assicura che la loro attenzione non cali. Come dimostrazione dell'abilità di narratrice di Garofina Prudean, non è un caso che la prima interrogativa sia collocata proprio in apertura del racconto, la seconda nella sua fase ascendente (quando i bambini arrivano davanti alla grotta del diavolo) e la terza nella fase discendente (durante l'episodio della botte).

Sempre dal punto di vista stilistico, una menzione a parte merita il turpiloquio. A parte semplici appellativi come *prostule*, sciocco, si nota la volgarità di espressioni come «ia, ... tu-z mama ta» (censurato nel testo), ben traducibile come «che possa fottere tua madre», oppure «d'e-amu mă poț pupa în cur», «puoi baciarmi il culo». Il turpiloquio fa parte a tutti gli effetti del repertorio popolare e la presenza del registro osceno nel documento di Câmpulung conferma la sua appartenenza ad un contesto narrativo tradizionale, non ingentilito dalle convenzioni della cultura alta, libero e autentico nell'espressione.

La straordinaria arte narrativa di Garofina Prudeanu alterna con naturalezza momenti di tensione a momenti di rilassatezza. Le scurrilità, inserite specialmente nella parte conclusiva del racconto, creano delle parentesi espansive esattamente nei punti dove ci si aspetta che l'uditorio debba trattenere il fiato. È assai significativo che le espressioni di turpiloquio sopra menzionate si incontrino in uno

dei punti di *spannung*, quello in cui il protagonista avvolto nella pelle di montone si avvicina al nemico e cerca di evadere dalla prigione. Le successive ripetizioni dell'enunciato «d'eamu mă poț pupa în cur» ricorrono invece nel finale del racconto, quando l'attenzione dell'uditorio è ormai in fase discendente. È inoltre abbastanza raro che, come qui, l'episodio dell'anello magico venga duplicato, il che comporta la duplicazione anche dell'automutilazione del protagonista, costretto a tagliarsi prima la pelle del palmo della mano su cui era appoggiata la botte e poi il dito che portava l'anello.

Due parole anche sull'antagonista. *Učidăl-cruția*, letteralmente “Lo uccida la croce”, è uno dei numerosi appellativi eufemistici che nel folklore romeno indicano il diavolo, normalmente impiegato nei racconti popolari per evitare di nominare direttamente il maligno. Si danno varianti come *Učidăl-tămaia*, “Lo uccida l'incenso” e *Učidăl-toacă*, “Lo uccida la *toacă*”, ovvero l'asse di legno che, percossa con dei martelli, fa le funzioni di una campana, ancora oggi impiegata nelle chiese ortodosse delle aree rurali. Anche il successivo *scaraot'eanu*, tradotto con “satanasso”, è uno dei nomi popolari per indicare il demone, da *scaraoțchi* o *scaraoschi*.

Alla conclusione del racconto, il raccoglitore Ovidiu Bîrlea segnala in nota che il tipo *Polifemo* si incontra in Romania in trenta varianti, di cui dieci sono quelle citate da Schullerus. Non è indicato come reperire le altre venti. Dopo il 1966 sono comparse sicuramente altre varianti del tipo 1137 in Romania: la raccolta di Ciubotaru-Ciubotaru 2018 ne riporta tre: *Oili cu lâna di aur* (pp. 676-677), *Zmeul la stâni* (pp. 678-679) e *Oili cu lâna di aur* (pp. 680-684).

Oltrepassando i limiti del genere *basm*, si può aggiungere come commento finale che il motivo dell'accecamento, slegato però da quello della fuga con la pelle dei montoni su cui si concentra il presente capitolo, compare nel genere del *cântec bătrânesc*. Il riferimento va al canto di Bogdan Dimian e Sila Samodiva, il numero 2 della classificazione di Amzulescu. Senza analizzare il canto⁹⁸, che è pertinente in rapporto al motivo dell'accecamento ma non in rapporto al tema del simulacro animale, si riporta qui la didascalia del tipo.

Il giovane Dălea (Bogdan)-Dămian è minacciato di morte dalla spaventosa Sila-Samodiva. Fanno una scommessa per misurarsi nella corsa. Sila, col suo carro infernale, viaggia più rapidamente di quanto possa fare Dălea col suo cavallo. Avendo perso la scommessa, Dălea è sul punto di perdere anche la testa. Fingendo di voler guardare ancora una volta la bellissima fanciulla, Dălea uccide Sila con un attacco improvviso e le prende gli occhi, che illuminano la notte come il giorno (Amzulescu 1981, p. 60).

⁹⁸ Mi permetto di rimandare qui a Perencin 2019a e Perencin 2019b, in cui l'argomento è trattato dettagliatamente e diverse varianti del canto di Bogdan Dimian e Sila Samodiva sono presentate con traduzione a fronte e analizzate secondo vari aspetti.

La compresenza del motivo dell'accecamento del gigante, o della gigantessa nel caso della tremenda Sila Samodiva, può essere considerato un caso di *genre variance*.

4.8 Il simulacro animale nel racconto della presa di Troia.

Sin dall'antichità ci si è chiesti che cosa veramente fosse il cavallo di Troia. Un po' tautologicamente, qui si risponde che esso è, per definizione, un simulacro animale. Nell'*Odissea* si parla del cavallo ligneo in maniera indiretta, per accenni, in passi diversi: nel quarto, ottavo e nell'undicesimo libro (*Odissea* 4.271-289; 8.492-520; 11,523-532)⁹⁹.

La storia, data per nota, è molto facile da inserire nelle «poetiche dell'imboscata» delineate da Dué ed Ebbott. In tutti e tre i passi dell'*Odissea* in cui vi si fa accenno, il cavallo di legno è definito un *λόχος*, un agguato, e in un caso vi si riferisce anche come a un *δόλος*¹⁰⁰, una trappola. Gli stessi termini sono utilizzati anche per descrivere l'insidia con cui Menelao e compagni, con l'aiuto di Eidotea, catturano Proteo. Nel cavallo di Troia, come nelle pelli di foca, si nascondono gli *ἄριστοι* (*Odissea* 4.272, 8.512–513, 11.523–524: Dué-Ebbott 2010, p. 283), per sorprendere i Troiani addormentati, come addormentato era Proteo. Inoltre, sempre ripensando alla cattura del Vecchio del Mare, si può ricordare che il cavallo di legno è costruito con l'aiuto di Atena (*Odissea* 8, p. 493), il cui ruolo è accostabile a quello di Eidotea, mostrando il possibile coinvolgimento di un essere soprannaturale nel concepimento e nella realizzazione della trama¹⁰¹.

Si è già visto che Dué ed Ebbott classificano nella categoria dei «vestiti» tanto le pelli di foca impiegate da Menelao per catturare Proteo quanto i montoni con cui Odisseo fugge dalla spelonca del ciclope, senza notare che il simulacro animale risulta meglio inquadrabile se considerato come un'immagine autonoma. Nel caso del cavallo ligneo, la proposta delle due studiose è un po' diversa: esse affermano che il cavallo di Troia è una *location* dell'imboscata, anzi, la *location* più famosa di tutte: «The wooden horse is no doubt the most famous location for an ambush in the epic tradition» (Dué-Ebbott 2010, p. 74).

⁹⁹ Per una sintesi sulle fonti antiche relative al cavallo di Troia, vedi Garcia 2020.

¹⁰⁰ Dué-Ebbott 2010, p. 47 nota 26 notano che il cavallo di legno è chiamato *λόχος* in *Odissea* 4.277, 8.515 e 11.525. Esso, inoltre, è chiamato *δόλος* in *Odissea* 8.494 (*Ivi*, p. 71).

¹⁰¹ Cfr. Dué-Ebbott 2010, p. 358: «Proklos' summary of the epic *Little Iliad* describes the building of the wooden horse as "according to Athena's plan of action" (κατ' Ἀθηνᾶς προαίρεσιν), indicating that she is the mastermind of that ultimate ambush at Troy. 358».

Vedere nel cavallo di Troia semplicemente il «luogo» di un'imboscata non sembra esatto, se non altro perché esso non è un luogo bensì un oggetto, un manufatto, che oltretutto può essere trasportato. Sembrerà ovvio, ma il cavallo di Troia è un simulacro animale nel senso che è un artificio grazie al quale, in una situazione senza uscita o di pericolo mortale, uno o più personaggi assumono sembianze animali tramite una copertura – organica, inorganica, o una combinazione delle due – al fine di eludere la sorveglianza di un avversario soprannaturale, o più potente, o comunque in posizione di vantaggio, portando a termine un'impresa altrimenti impossibile. Dieci anni di assedio infruttuoso hanno dimostrato che non è possibile prendere la rocca di Ilio con la forza. È necessario che siano i Troiani stessi ad aprire le porte agli Achei, i quali le dovranno attraversare non visti. Di qui lo stratagemma del cavallo, all'interno del quale si nasconde l'élite dei guerrieri greci, che escono nottetempo per mettere a sacco la città.

La situazione, oltretutto, ha importanti paralleli non solo con la cattura di Proteo, ma anche con la fuga dall'antro del Ciclope – non a caso, le due più famose imprese di Odisseo. Come sotto alle mura di Troia, anche nel chiuso della spelonca di Polifemo la forza serve a poco, e uccidere il ciclope non risolverebbe la situazione. Per fuggire, è necessario che sia Polifemo stesso a riaprire il passaggio ostruito e i prigionieri dovranno attraversarlo a sua insaputa, così come a Troia è necessario che siano i Troiani stessi ad aprire le porte agli Achei per farli entrare; e in entrambi i casi, ciò avviene grazie al simulacro animale¹⁰². La funzione di tale elemento, inoltre, sembra essere la stessa: a Troia come nell'antro del ciclope, l'animale o il suo simulacro sono essenziali per realizzare – e insieme occultare – il movimento necessario al compimento dell'impresa, eludendo la vigilanza di un avversario che si trova in posizione di vantaggio. La direzione e la qualità del movimento cambiano, anzi, risultano opposte: nel passaggio dal fuori al dentro che ha luogo nell'ingresso a Troia si tratta di una penetrazione con intento aggressivo e di conquista, mentre nella fuga dalla grotta del Ciclope si registra un movimento dall'interno all'esterno, dettato dall'urgenza di sottrarsi a una minaccia mortale. Nonostante le situazioni rovesciate, però, lo schema di base risulta sostanzialmente lo stesso e la presenza dell'animale, o del suo simulacro, ne rappresenta un elemento costante, essenziale e memorabile.

In anni abbastanza recenti Christopher Faraone (1992, pp. 94-95)¹⁰³ ha distinto le interpretazioni «militari», che interpretano il cavallo ligneo come un qualche tipo di macchina da guerra, da quelle

¹⁰² Per le simmetrie tra l'impresa del cavallo di Troia e quella della fuga dall'antro del Ciclope, vedi Privitera 1993, pp. 40-41.

¹⁰³ Faraone 1992, pp. 94-95: «The proponents of these various modern accounts can perhaps be divided roughly into two opposed camps: those who favour a “military explanation” of the Trojan Horse as a description of a practical war machine; and 2) those who provide a “religious-mythological explanation” of the horse as an already rationalized description of some supernatural theophany or primordial ritual».

«mitico-religiose», che lo considerano invece come la descrizione di una teofania o di un rituale. La proposta è valida, purché si includano nella prima categoria anche altri tipi di spiegazioni razionalizzanti e storicizzanti e se ne aggiunga una terza per le interpretazioni folkloriche. Riguardo a queste ultime, si impone una precisazione: non si può parlare di una vera e propria tradizione di interpretazioni folkloriche per il cavallo Troia. Sebbene siano state avanzate proposte interpretative basate sul confronto con il patrimonio internazionale della fiaba di tradizione orale¹⁰⁴, esse sono rimaste abbastanza isolate, dialogando poco tra loro e trovando scarsa eco negli studi classici. Tuttavia, come si è visto per l'episodio della fuga dall'antro del Ciclope, la comparazione folklorica sembra particolarmente utile a mettere a fuoco le implicazioni del motivo del simulacro animale.

4.8.1 Interpretazioni razionalizzanti.

Le spiegazioni razionalizzanti considerano il cavallo di Troia come la rappresentazione distorta di un evento o di un oggetto storicamente reale. Quelle di tipo militare sono le più antiche. L'idea che il cavallo ligneo rappresentasse una macchina da guerra ricorre già in Plinio il Vecchio (*Storia Naturale* 7.202), in Pausania il Periegeta (I.23.8) e nel commento di Servio alla versione virgiliana dell'episodio (*Eneide* II, 15), in cui figura come prima tra ben sei interpretazioni possibili¹⁰⁵. Tale ipotesi, tuttavia, è stata contestata soprattutto sulla base dell'argomento che, storicamente, gli arieti da guerra e le torri d'assedio avrebbero fatto la loro comparsa nel IX secolo a.C. in Assiria¹⁰⁶. Anche se sono state immesse nel dibattito notizie sull'esistenza di macchine d'assedio in periodi precedenti, resta il fatto che il loro uso presso i Micenei non risulta in alcun modo documentato¹⁰⁷. È stato allora proposto che l'episodio del cavallo fosse entrato a far parte della leggenda in un momento storico successivo a quello al quale si fa risalire la guerra di Troia, in un'epoca in cui le macchine d'assedio

¹⁰⁴ Vedi Hansen 2002, pp. 169-176; Bertolini 1993; Hölscher 1991, p. 53-60; Abaev 1982.

¹⁰⁵ Le sei spiegazioni proposte da Servio sono riassunte in Faraone 1992, p. 94 e Bertolini 1993, p. 71 n. 3, e sono le seguenti: 1) Il cavallo di legno sarebbe l'elaborazione poetica di una macchina d'assedio; 2) La porta attraverso cui Antenore introdusse a tradimento i Greci recava l'effigie di un cavallo; 3) Le porte delle case di Antenore e dei suoi seguaci erano contrassegnate da cavalli per indicare ai Greci di non violarle; 4) Troia fu conquistata con una battaglia equestre; 5) La presa della città si ebbe in seguito ad un assalto sferrato dal monte Hippios, dietro il quale i Greci si erano nascosti; 6) Un cavallo di legno fu effettivamente costruito e impiegato così come racconta Virgilio.

¹⁰⁶ Vedi Hansen 2002, p. 174: «So far, as we know, battering rams and moveable towers were not in use in Later Bronze Age, for they are first attested in Assyria in the ninth century B.C.». Cf. Anderson 1970, p. 22.

¹⁰⁷ Cf. Gallucci 1999, p. 165-169. Pur ritenendo di poter retrodatare l'uso delle macchine d'assedio all'inizio del II millennio a.C. in Egitto, e ancora nella media e tarda età del bronzo, presso gli abitanti di Mari, gli Assiri, gli Ittiti e gli Hurriti, Gallucci ammette che non vi sono prove del loro utilizzo da parte dei Micenei: «There is no evidence, however, that the Mycenaean Greeks employed the types of sophisticated siene craft as seen in the Near East, but this does not mean that Bronze Age Greeks would have been ignorant of them», Gallucci 1999, p. 166 nota 4.

erano già note, direttamente o per sentito dire¹⁰⁸, ma anche così sorgono problemi. Ammettendo che l'episodio del cavallo di Troia fosse un'aggiunta successiva introdotta in un ciclo epico preesistente, diventa necessario spiegare quando, come e perché esso sarebbe entrato nella narrazione della presa di Ilio¹⁰⁹, mentre, per quanto si sa, esso ne ha sempre fatto parte¹¹⁰. Ma i dubbi non si fermano qui. Perché l'ipotetica macchina d'assedio sarebbe stata assimilata proprio ad un cavallo, animale da tempo immemore coinvolto suo malgrado nei conflitti umani, eppure escluso dal variegato campionario zoologico della poliorcetica antica, che tra gli altri comprendeva arieti, testuggini, ricci ed eventualmente scorpioni, ma non cavalli?

E in che modo un ordigno concepito per distruggere o superare con la forza porte e mura si sarebbe tramutato in uno stratagemma finalizzato a varcarle con l'inganno¹¹¹? I fautori dell'interpretazione ossidionale hanno reagito a queste obiezioni facendo appello al genio creativo dell'autore¹¹². Proprio l'argomento che fa capo alle licenze poetiche e alla deformazione artistico-letteraria dei fatti storici rischia però di rivelarsi controproducente per le spiegazioni razionalizzanti. Ciò che esse perdono di vista (non solo quelle militari, ma anche altre, come quella che considera il cavallo di Troia come l'allegoria di un terremoto attribuita a Poseidone¹¹³, o una più recente che chiama in causa un particolare tipo di imbarcazione abitualmente utilizzata per i tributi e riempita fraudolentemente di soldati nascosti¹¹⁴) è che non si tratta di spiegare come storicamente fu conquistata Troia, bensì di capire cosa significa l'episodio del cavallo nel racconto della sua caduta. È inoltre noto che la trasformazione dei fatti storici in leggenda provoca sempre delle distorsioni irreversibili. Laddove non si possedano testimonianze indipendenti relative agli eventi storici e si cerchi di ricostruirli sulla base delle tradizioni orali, difficilmente si ottengono risultati affidabili¹¹⁵. Lo stratagemma del cavallo è innanzitutto un episodio memorabile all'interno di un racconto dalla fortuna eccezionale e richiede di essere analizzato come tale.

¹⁰⁸ Così Anderson 1970.

¹⁰⁹ Anderson 1970, p. 23: «If the wooden horse is an addition, when and why did it enter the story?»; Gallucci 1999, p. 168: «Clearly siege machines existed in the Bronze Age Near East, and the story of the Horse thus may go back to the late Bronze Age, created in the century or so after the fall of Troy. But precisely when the story of the Horse entered in the epic tradition is difficult to establish with certainty». Gallucci, come ricordato, a differenza di Anderson ritiene che le macchine da guerra esistessero nell'età del bronzo.

¹¹⁰ Cf. Faraone 1992, p. 95: «The traditional account of a wooden statue can be traced back to the earliest literary and artistic representations of the fall of Troy».

¹¹¹ Cf. Luce 1975, p. 38-39.

¹¹² Così Gallucci 1999, p. 169: «This objection overlooks what is fundamental to the creative process – the ability to take one set of ideas and to change them. However the Greeks captured the city of Troy – whether by means of a primitive battering ram or siege tower, by undermining the walls, through some sort of stratagem, by means of scaling ladders, or some combination of the preceding – our bard had the creative genius to “see” a new ending for the story of Troy's fall».

¹¹³ Schachermeyr 1950, trattato in Hansen 2002, p. 175.

¹¹⁴ Tiboni 2017.

¹¹⁵ Cf. Hansen 2002, p. 175: «If one possesses independent evidence for the historical events, one can describe the ways in which oral narrators have transformed the events in the course of time. But if we have only the oral stories we cannot reliably imagine the tradition back into the history from which it arose. The transformation is irreversible».

4.8.2 Interpretazioni rituali.

Il principale rappresentante delle interpretazioni rituali è Walter Burkert, che attraverso un'articolata ricognizione di diverse testimonianze antiche riconduce il cavallo di Troia allo scenario di un antico «sacrificio di dissoluzione» comprendente l'uccisione di un cavallo¹¹⁶. Secondo un'antica tradizione attica, Troia sarebbe caduta nel giorno in cui ad Atene si teneva la festa delle Scire. Durante tale festa la sacerdotessa abbandonava la rocca per recarsi alla vicina Eleusi, villaggio tradizionalmente nemico, mentre alcuni Eleusini salivano fino all'Acropoli di Atene per sacrificarvi un toro. Burkert osserva che anche Troia viene abbandonata da Atena dopo che Odisseo e Diomede sottraggono il Palladio, e che i nemici greci entrano in Ilio preceduti da un animale – non un toro bensì un cavallo – ugualmente dedicato ad Atena. Nella versione virgiliana Laocoonte colpisce il cavallo con la lancia ma paga con la morte il suo gesto sacrilego. I Troiani allora introducono il cavallo nelle mura e festeggiano finché non vengono uccisi. Lo studioso sottolinea inoltre che alcune tradizioni apocriefe correlate al cavallo di Troia menzionano la trasformazione in cavallo di Odisseo stesso; e che proprio in forma di cavallo questi trova la morte ad opera del figlio Telegono, che lo trafigge con un colpo di lancia¹¹⁷. Secondo Burkert, tali testimonianze confermerebbero l'originario carattere sacrificale dell'episodio del cavallo di Troia, riconducibile all'uccisione rituale di un cavallo per mezzo di una lancia. Un rito corrispondente risulta peraltro attestato nella Roma arcaica dalla cerimonia dell'*equus october*, che comprendeva il sacrificio di un cavallo da guerra, abbattuto con un colpo di lancia dal *flamen martialis*¹¹⁸, un gesto che, secondo Dumézil, viene riprodotto nell'*Eneide* da Laocoonte¹¹⁹. La tradizione riporta anche che l'uccisione del cavallo aveva il senso, per i Romani discendenti dei Troiani, di vendicare la caduta della loro antica città. In tale complesso quadro, non sfugge a Dumézil il collegamento – che Burkert non menziona – tra l'*equus october* e l'antichissimo rituale vedico dell'*Aśvamedha*, una complessa cerimonia dalle valenze regali, cosmogoniche e di fertilità¹²⁰.

¹¹⁶ Burkert 1981, p. 123-125.

¹¹⁷ Per le fonti, vedi Burkert 1981, p. 255 note 110-111. Per la metamorfosi di Odisseo in cavallo, Burkert cita Sextus Epir. *Adv. Math.* I 264; 267 e Ptolemaeus Chennus in Photius, *Bibliotheca*, 150a 16.

¹¹⁸ Cf. Montanari 1985; Dumézil 1977, p. 197-205.

¹¹⁹ Cf. Dumézil 1970.

¹²⁰ Cf. Montanari 1985, p. 353. La questione dei rapporti tra l'*Aśvamedha* e il cavallo di Troia è affrontata da Pizzagalli 1940; Rose 2006; Allen 2020, p. 317-327, ma non c'è spazio per approfondirla qui.

4.8.3 Interpretazioni folkloriche.

Gli studi sul cavallo di Troia in prospettiva folklorica ne confrontano la vicenda con il repertorio internazionale dei racconti popolari di tradizione orale. A differenza degli studi folklorici incentrati, per esempio, sull'episodio del ciclope, che si focalizzano sul tipo 1137, ben identificabile ed estremamente diffuso, quelli sul cavallo di Troia non hanno dato luogo ad una vera e propria tradizione, forse perché i paralleli di tale episodio nel repertorio della favolistica internazionale risultano meno evidenti. Ciò non significa che non ve ne siano e che la folkloristica non offra strumenti per analizzarli.

È notevole che già Wilhelm Grimm, nel suo studio del 1857 su Polifemo, menzionasse la somiglianza tra il cavallo di Troia e una narrazione indiana di Somadeva del decimo secolo d.C.: «dans l'un de ses contes, il parle d'un éléphant en bois dont l'intérieur était rempli de guerriers qui s'emparent d'une ville ennemie» (Grimm 1860, p. 612).

Un parallelo antico con la leggenda della presa di Troia è stato da tempo rilevato nel racconto egizio della conquista della città di Joppe, l'odierna Giaffa in Palestina¹²¹. Il testo, tramandato dal papiro Harris 500, è datato al XIII secolo¹²². Esso racconta come l'assediate, un generale egiziano, non riuscendo a prendere la città con la forza, si finge sconfitto. Simulando l'offerta di un tributo, riesce a far trasportare delle grosse ceste piene di soldati all'interno della città assediata, conquistandola. In tale astuzia manca del tutto il motivo dell'animale, ma l'accostamento con il cavallo di Troia è giustificato dal fatto di occultare dei soldati in un contenitore ingannevolmente presentato come un dono e introdotto così nella città assediata.

Una proposta diversa è quella di Uvo Hölscher, che riconduce il nucleo originario della storia del ratto di Elena e della guerra di Troia al modello della «storia semplice», ovvero ad un particolare tipo di fiaba di ricerca che consiste nel recuperare un oggetto o una persona rapita attraverso l'aiuto di mezzi magici¹²³. Tale trama è sottesa anche dalla fiaba russa *Il cavallo magico* della raccolta di Afanas'ev¹²⁴, in cui un cavallo fatato assiste il principe in cerca della principessa: trasformatosi in aquila per sorvolare le mura del castello, il cavallo abbatte con gli zoccoli la porta di una prigione e infine assume le sembianze di un mendicante per rapire la principessa. Hölscher sostiene che «il cavallo troiano potrebbe essere stato piuttosto il destriero fatato delle storie fiabesche, prima di essere collocato su rulli e diventare opera di carpenteria di Epeo» (Hölscher 1991, p. 58). La comparazione

¹²¹ Cf. Crooke 1908, p. 187-188.

¹²² Vedi Bresciani 1990, p. 402-404.

¹²³ Hölscher 1991, p. 55-57. Per le «forme semplici», riferimento di Hölscher è Jolles 1980.

¹²⁴ Vedi Afanase'ev 2000, p. 250-256.

tra *epos* e fiaba enfatizza inoltre il legame tra l'episodio del cavallo e un'altra impresa di Odisseo, narrata da Elena a Telemaco in occasione della visita di costui a Sparta in cerca di notizie del padre. Odisseo, durante l'assedio di Troia, ad un certo punto si traveste da mendicante per penetrare in città; riconosciuto da Elena, ne ottiene la complicità, uccide diversi troiani e riesce a rientrare nel campo acheo¹²⁵. Secondo Hölscher, il ruolo di Odisseo, che concepisce lo stratagemma del cavallo, si traveste da mendicante e – come ricorda Burkert – in certe versioni assume egli stesso sembianze equine, nel contesto di una guerra finalizzata a recuperare la «principessa» Elena, sarebbe accostabile a quello dell'aiutante magico della fiaba russa. Ciononostante, l'accostamento tra quest'ultima e la trama complessiva dell'*Odissea* non regge ad un esame strettamente tipologico; e le differenze tra il cavallo mutaforma della fiaba e il simulacro ligneo in cui si celano i guerrieri dell'*epos* portano ad escludere che si tratti esattamente del medesimo motivo narrativo. Si tratta di somiglianze interessanti ma «intermittenti»¹²⁶ e insufficienti, da sole, a fondare una teoria.

Storie che invece ricalcano da vicino le vicende omeriche e comprendono il motivo del simulacro animale sono state portate in causa da Vasilij Ivanovic Abaev in un contributo del 1963. Lo studioso osseta ha richiamato l'attenzione su alcuni parallelismi esistenti tra l'*Iliade* e il ciclo epico dei Narti, noto in Europa occidentale soprattutto grazie alla mediazione di Dumézil¹²⁷ ma di cui Abaev cita ben sedici varianti diffuse tra i popoli del Caucaso settentrionale. Una delle narrazioni incluse in tale composita epopea riguarda una guerra scoppiata tra due eroi per una donna, comprendente l'assedio di una città fortificata. A seconda delle versioni, il conflitto può essere provocato dal rapimento della fidanzata (o moglie) dell'eroe, oppure dal rifiuto del padre o del fratello della fanciulla di concederla all'eroe che la chiede in sposa. Durante l'assedio della fortezza, che si rivela inespugnabile, in certi casi l'eroe principale perde l'amico prediletto (come Achille perde Patroclo nell'*Iliade*). Segue un duello non risolutivo tra i due massimi guerrieri dei due schieramenti, che ricorda quello tra Achille ed Ettore. Infine, in due varianti, l'eroe, per espugnare la fortezza, si riveste di una pelle animale: gesto all'apparenza assurdo, ma proprio per questo ritenuto significativo, cui Abaev dedica un'analisi approfondita, scorgendovi un'omologia del motivo del cavallo di Troia.

A partire da tali somiglianze tra i poemi omerici e l'epopea dei Narti, Abaev non esita a supporre l'esistenza di una fonte folklorica comune¹²⁸. L'ipotesi ha persuaso Francesco Bertolini, il quale afferma che «è difficile sottrarsi all'impressione che i cantori caucasici conoscessero i contenuti dei poemi omerici se non i poemi stessi; l'ipotesi che i Greci e popolazioni del Caucaso condividessero

¹²⁵ Vedi *Odissea* 4, 244-264.

¹²⁶ Il concetto è desunto da Hansen 2002, p. 24.

¹²⁷ Il riferimento è a Dumézil 1969.

¹²⁸ Cfr. Abaev 1982, p. 259 ss.

un patrimonio comune di racconti e miti, ai quali le nostre storie avrebbero attinto separatamente, è una spiegazione alternativa, pure possibile» (Bertolini 1993, p. 80). Nonostante le difficoltà, innanzitutto linguistiche, di accesso alla documentazione caucasica, sorprende che le questioni così sollevate – che esulano dagli scopi del presente lavoro – non abbiano suscitato indagini ulteriori. Comunque sia, collocare la comparazione tra il motivo dell’eroe narte Patraz/Soslan che riveste la pelle animale per conquistare la fortezza nemica e il cavallo di Troia nel quadro di un più ampio confronto tra l’epica omerica e il ciclo dei Narti rafforza la proposta di Abaev. Nel suo dossier, le due varianti dell’episodio in esame sono riassunte come segue¹²⁹:

Variante 1 (abchasa)

(...) Ertchkhjou si sforza a lungo di impadronirsi della fortezza di Gumbeu, senza però riuscirci. Venuto a conoscenza di ciò, si presenta il narte Patraz: “Avvolgetemi in una pelle di vacca e lanciatemi nella fortezza”, dice. I Narti rivestono Patraz con una pelle di vacca e lo lanciano nella fortezza per mezzo di una catapulta. Patraz abbatte le mura e i Narti si impadroniscono della fortezza. Ertchkhjou sposa Gunda».

Variante 2 (osseta)

(...) Resosi conto che la fortezza è imprendibile con la forza, Soslan fa ritirare l’esercito. Sgozza con le sue mani un bue, lo scuoiava e, infilatosi nella pelle dell’animale, fa il morto. Dopo molte esitazioni, Yelaekhsardton decide di avvicinarsi al “cadavere”. Soslan, che non aspetta altro, balza su e si precipita su di lui con la spada levata. Yelaekhsardton (...) riesce però a fuggire e a rinchiudersi nella fortezza (...). Solo molto più tardi Soslan riesce a uccidere il suo avversario e a sposare Agunda... (Abaev 1982, p. 264-265).

Il gesto apparentemente assurdo di rivestirsi di una pelle animale viene da Abaev ricondotto ad antiche credenze e pratiche sciamaniche, secondo le quali l’eroe-sciamano acquisirebbe poteri speciali assumendo l’aspetto dell’animale totemico:

Assumere l’aspetto dell’animale totemico era un procedimento magico che permetteva di aver successo in un’impresa, prima nella caccia, poi nella lotta sia contro i nemici umani, sia contro gli spiriti del male. Se dunque l’eroe narte, dopo una lotta interminabile e senza risultato, si infila

¹²⁹ Il confronto con Dumézil 1969, p. 197-198 è poco significativo perché il motivo della pelle animale è assente sia dalla variante, sia dai *loci paralleli* ivi riportati. Neppure nelle più recenti antologie di epica orale caucasica tradotte in lingua inglese (Colarusso 2002, Colarusso 2016 e Hunt 2012) ho potuto trovare paralleli per le narrazioni, citate da Abaev, in cui un eroe veste una pelle animale per conquistare una fortezza. Tuttavia, nella saga *The Doom of Sosruquo* (Colarusso 2002, pp. 259-266), in un momento particolarmente critico per l’eroe Sosruquo, il cavallo parlante incita il proprio padrone a ucciderlo e scuoiarlo. Indossata la pelle del proprio cavallo, l’eroe Sosruquo tiene testa per tre giorni e tre notti ad un esercito di giganti: «The horde of ayniwzhes and Narts chased Sosruquo and his horse but could not overtake them. Soon they drove them to the shore of the Azov Sea. They drove them to the shore, and Barambukh said this: “The Narts could not understand anything. This horse’s legs will grow weak on the beach shingle.” And by driving the two of them closer and closer to the beach, they cut off all other possible paths, so they did not give the two of them a chance to go any way other than the shore of the Azov Sea. His horse had no choice but to turn to the seashore, but once it stepped on the shingle its legs grew weak, and it fell down. When it fell down there it said, “Now I am good for nothing. Kill me. Take my skin, and you can fight them for a short while. Get inside my skin, you man, and fight them! Now kill me!” his horse begged him. He cut the horse’s throat, flayed him, and got inside its skin, and for three days and three nights he struggled with the army of giants. And when he ran out of arrows, the Narts came closer to him and began to strike him with their swords. Both warriors and ayniwzhes began to strike him with their swords, but they could not even scratch him. He was as hard as steel, so they could not even scratch him. Whatever they tried, they could not do anything to him» (Colarusso 2002, p. 265).

nella pelle di bue o di vacca, se gli eroi dell'*Iliade*, dopo lunghi sforzi infruttuosi per sconfiggere i Troiani con la forza delle armi, entrano in un cavallo, il loro comportamento può avere un solo significato: là dove le armi sono impotenti, la vittoria è assicurata dall'atto magico che consiste nell'assumere l'aspetto di un animale totemico. (Abaev 1982, p. 275).

Secondo Abaev, dunque, il senso originario del racconto doveva essere quello di mostrare che «la magia è più forte delle armi, lo sciamano più forte del guerriero» (Abaev 1982, p. 275). La narrazione della presa di Troia sarebbe quindi una rielaborazione, alla luce dell'ideologia eroica, di un racconto originariamente situato in una cornice sciamanica. Il motivo del simulacro animale nell'*Odissea* viene quindi letto da Abaev come un residuo, imputabile a quella che egli chiama «costrizione della struttura»¹³⁰, di una versione più antica che presuppone la presenza del motivo sciamanico dell'«eroe sotto le spoglie di un cavallo», che Omero non poteva eliminare del tutto. Bertolini chiosa queste conclusioni precisando che l'idea della metamorfosi di Odisseo in cavallo, pur attestata dalle fonti antiche, «non poteva essere mantenuta in un racconto epico, che nel suo codice razionalizzante tende ad eliminare ogni elemento di magia o a rimuovere pratiche culturali non più comprese» (Bertolini 1993, p. 81-82.). Allora, grazie ad una geniale idea del cantore Omero, Odisseo sarebbe divenuto l'ideatore dello stratagemma del cavallo ligneo, un'innovazione narrativa che riprende l'arcaico motivo dell'«eroe sotto le spoglie di un cavallo», risemantizzandolo.

Bertolini stesso ha osservato che una contrapposizione così schematica tra ideologia sciamanica e ideologia guerriera semplifica eccessivamente i problemi più generali dell'epica omerica¹³¹. Ma la teoria di Abaev riguardo al cavallo di Troia presenta aspetti interessanti, tanto che potrebbe rivelarsi proficua anche in rapporto agli altri simulacri animali dell'epica omerica. Sia per il cavallo di Troia, sia per la fuga dall'antro del Ciclope, sia nella cattura di Proteo da parte di Menelao ricorre il motivo dell'eroe sotto le spoglie dell'animale; e non di animali casuali, bensì dell'animale più prossimo e proprio all'avversario, essendo «domatori di cavalli» i Troiani, pastore il ciclope e pastore, anche se di foche, il Vecchio del Mare, Proteo, dalle molte forme.

Rimane un'ultima interpretazione folklorica che si intende richiamare. William Hansen, nel suo studio d'insieme sui *folktales* attestati nella letteratura classica, ha accostato il cavallo di Troia ai racconti popolari del tipo 854 *The Golden Ram* della classificazione di Aarne e Thompson¹³². Il tipo 854 può essere bene esemplificato da una fiaba ungherese menzionata da Şăineanu. La fiaba in questione, pubblicata da Erdélyi János nel 1847, si intitola *A két legkisebb királygyermek [Il principe*

¹³⁰ Cfr. Abaev 1982, p. 283 ss.

¹³¹ Vedi Bertolini 1993, p. 81.

¹³² Cfr. Uther 2004, p. 482-483.

*e la principessa più giovani]*¹³³. Şăineanu – a partire dalla traduzione tedesca di Stier 1850, p. 71-79 – la riassume così:

Un re, che aveva sette figli e sette figlie, voleva che si sposassero gli uni con le altre, non trovando partiti di sangue reale. Erano tutti compiaciuti di ciò tranne il figlio e la figlia più giovani, che presero la loro parte di eredità e se ne andarono per il mondo. Dopo che la sorella si fu sposata con un re delle vicinanze, il fratello proseguì finché giunse in una città, dove venne a sapere che il re del luogo avrebbe concesso la mano di sua figlia a chi avesse indovinato quali segni lei aveva sul corpo. Nascosto in un cavallo d'argento, che un vecchio orefice aveva donato alla principessa, il giovane vide, mentre la principessa dormiva, che sulla sua fronte luceva il sole, sul seno destro la luna e su quello sinistro tre stelle. Così poté indovinare i segni e sposò la principessa (Şăineanu 1978, p. 499).

Nel testo completo si legge che il principe, per raggiungere la principessa nella camera proibita, fa costruire un cavallo d'argento cavo all'interno, vi si introduce e fa in modo che un membro della corte lo acquisti per donarlo alla principessa. Così nascosto, il principe penetra nella stanza proibita e convince la principessa a sposarlo. Il giorno successivo, per permettere al principe di uscire in incognito, la principessa rompe di proposito l'orecchio del cavallo, che viene portato fuori dal palazzo con la scusa di essere riparato. Seguono il riconoscimento finale e le nozze.

Hansen, a partire da presunte somiglianze di intreccio tra i racconti del tipo 854 e l'epos troiano, sostiene – piuttosto frettolosamente, viene da dire – che essi derivino indipendentemente da una stessa tradizione orale più remota¹³⁴. Le differenze di «scala» tra i racconti popolari e l'epica omerica, ben più complessa e articolata, avrebbero, a suo dire, scarso impatto sul nucleo centrale della storia, ovvero lo stratagemma con cui l'eroe, costruito un simulacro animale, riesce ad ingannare il nemico e a penetrare nella fortezza in cui sta rinchiusa la principessa¹³⁵. Va da sé che lo studioso ritiene che il cavallo di legno sia solo secondariamente un'astuzia di guerra finalizzata a conquistare la città, mentre il suo scopo primario sarebbe quello di permettere agli Achei di raggiungere Elena e recuperarla, come vero obiettivo della spedizione, così come avviene nelle fiabe del tipo 854¹³⁶.

L'aver rimarcato che il motivo del simulacro animale così come compare nella leggenda della caduta di Troia possiede dei paralleli così precisi nel folklore internazionale è un'osservazione assai preziosa. Tuttavia, se si guarda ai possibili rapporti genetici, i paralleli caucasici proposti da Abaev – che Hansen non cita – rivelano una maggiore affinità con l'epos omerico che non le fiabe del tipo

¹³³ Erdély 1847, p. 348-352. La traduzione inglese pubblicata è in Jones *et al.* 1889, p. 137-141.

¹³⁴ Hansen 2002, p. 172-173: «To my knowledge the only ancient story that combines the ruse of the hollow animal with the idea of a confined woman is the legend of the Trojan war (...). The principal plot elements that sustain *The Golden Ram* and the Trojan legend are essentially the same (...). It seems probable that these stories are related and go back ultimately to the same tradition».

¹³⁵ Hansen 2002, p. 175: «The hollow, artificial animal of international folktale is essentially a stratagem whereby the hero tricks a king into introducing the hero into the king's fortress, where a woman is being kept from the hero».

¹³⁶ Hansen 2002, p. 172: «The wooden horse is a ruse to capture a city, but only secondarily so, for the primary goal of the campaign is to retrieve a woman, Helen; entering Troy means gaining access to Helen».

folklorico 854, le quali non comprendono mai assedi o altri fatti guerreschi. Anche l'ipotesi che in origine il cavallo di Troia servisse a conquistare la principessa piuttosto che la città sembra piegare i fatti in funzione della teoria, enfatizzando una finalità che nei testi non emerge come primaria. Le conclusioni dello studioso necessitano dunque di essere ridiscusse; ma non senza aver prima gustato un paio di varianti del tipo 854.

4.8.3.1 Varianti aromene del tipo 854 *The Golden Ram*.

Se per il tipo 425 in Romania è stato possibile verificare una settantina di varianti, e per il tipo 1137 almeno una decina (una trentina, stando a Bîrlea 1966, II, p. 509), le varianti del tipo 854 sono molto più rare. L'indice di Schullerus ne riporta solamente tre, di cui una (in romeno) non sembra pertinente, mentre le altre due sono aromene, provenienti cioè dalle comunità romene a sud del Danubio.

Il tipo 854 nell'Indice di Schullerus

Graiul Nostru. Texte din toate părțile locuite de români, publicate de I.A. Candrea, O. Densusianu, Th. D. Speranția, București, Socec vol. I 1906, vol. II 1908 n. 178

Pericle Papahagi, *Basmе aromâne și glosar*, București 1905 [107] 351

Revista critică literară 1, 224

Poiché il dialetto aromeno, oggi considerato a rischio di estinzione, ha caratteristiche tali da renderlo difficilmente comprensibile anche a molti Romeni, si presentano qui i testi *Țerbul de-amàlamă* della raccolta di Pericle Papahagi (1905, pp. 351-353) e *Ațel țî-are, țî va, fațe* (Candrea et al. 1908, pp. 178-182) in traduzione romena e italiana¹³⁷. Entrambi i documenti provengono dalla Macedonia: il primo è stato raccolto da Toma al Bușa din Veria (Doliani). Il secondo a Nevasca, e l'indicazione posta a conclusione del testo, «Teodor G. Biciola, 17» forse indica nome ed età dell'informatore.

Il fatto che, di tre attestazioni del tipo in Romania indicate da Schullerus, una non risulti pertinente e due provengono dalle comunità aromene di Macedonia suggerisce che il tipo, così poco radicato, non sia veramente autoctono in Romania. Ciò accresce la rarità delle due varianti aromene qui presentate e, espandendo l'analisi agli ecotipi vicini, tale dato potrà forse risultare significativo. I testi originali si possono consultare nell'Appendice finale, testi 7 e 8. Iniziamo dal racconto della raccolta di Papahagi (1905, pp. 351-353):

¹³⁷ La traduzione dall'aromeno al romeno, inedita, è della professoressa Manuela Nevaci dell'Istituto di Linguistica "Iorgu Jordan – Al. Rosetti" di Bucarest, qui sentitamente ringraziata. Senza il suo fondamentale aiuto questi testi mi sarebbero rimasti incomprensibili.

Cerbul de aur

Era odată un împărat. În satul în care stătea împăratul era un om bogat. Acesta era atât de bogat să zicem că de 10 ori mai bogat decât împăratul. Împăratul nu făcea nimic fără să-l întrebe pe acest om bogat. Vezi că îl ducea capul pe omul bogat. De câte ori voia bani se împrumuta de la el. Într-o zi împăratul făcu un lucru și nu-l întrebă. Omul bogat se supără și nu știa cum să iasă din încurcătură. El se ridică și se duse la împăratul și zise:

- De ce nu mă întrebași la lucrul acesta?
- Pentru că așa vruți, spuse împăratul. Ce poți să-mi faci?
- Eu știu ce o să-ți fac, îi răspunse acesta.

De atunci ei stricară prietenia și nu își mai vorbeau.

Împăratul avea o fată. El o ținea pe fată închisă într-un castel. Castelul acesta era făcut în mijlocul mării. De jur împrejurul mării păzea armata ca să nu poată să se apropie nimeni de fată. Apoi împăratul dădu de știre că o să o dea pe fată de soție aceluia care va aduce un semn de la fiica sa. Vezi că până când era pe bune cu omul bogat acesta îi ceruse fata de nevastă și, acum, împăratului zise că dacă nu va putea să îi aducă un semn de la fata lui din castel în 99 de zile să știe că o să îi bea dovleacul apa adică îi va tăia capul și dacă i-l va aduce atunci a lui să fie fata de nevastă.

- Bine zise omul bogat și se duse acasă și stătea pe gânduri. El avea un om pe care îl întreba și de lucrurile bune și de lucrurile rele pentru că de întrebare nu era nimic rău. Îi spuse ce se întâmplă și îi ceru să îi dea un sfat.

- Asta nu e nimic îi zise omul învățat. Ia-mi mie 40 de ocale de aur și dă-mi 1000 de lire ca să-ți fac un cerb.

Făcu omul bogat așa cum îl învăță omul lui și acesta se duse la un bijutier și făcu un cerb în care încăpea un om și era loc să țină și mâncare pentru mai multe zile. Cerbul avea două găuri de unde omul putea să vadă dinăuntru afară dar nu se vedea din afară.

Apoi, dacă i-a plătit 1000 de lire bijutierului, pentru că îl făcu pe comandă, îl luă și-l aduse acasă. Îl puse pe stăpânul său înăuntru, îi dădu mâncare, băutură pentru mai multe zile și apoi îl scoase la vânzare. Se strânsese toată lumea să-l vadă, dar nimeni nu putea să-l cumpere pentru că el cerea 3000 de lire și cine putea să dea atâția bani.

Auzi și împăratul și trimise să-l aducă la palat să-l vadă ce fel de animal de cerb este. Dacă îl văzu îl plăcu că era de un meșter făcut. Îl întrebă cât cere. Acesta îi răspunse și zise că nu îl are de vânzare, dar că împăratul poate să-l țină vreo două zile la palat să-l vadă până să-i treacă cheful.

- Bine, zise împăratul, lasă-l că de aici nu se pierde.

Un servitor ce aducea pâine fetei la castel, într-o barcă legată cu ață, îi zise că așa și așa un cerb de aur a fost adus de un om la tatăl său. Dacă-l vezi și se pare că este viu. Fata se rugă mult de tatăl său să i-l trimită la castel ca să piardă timpul cu el. Tatăl său ca să nu-i strice cheful fetei îi trimise cerbul cu servitoarea. Fata, dacă n-avea ce să facă toată ziua singură cuc, ce mult dacă îl văzu și toată ziua se juca cu el. Îl săruta și nu-i venea să se să se despartă de el. Omul bogat dinăuntru Cerbului terminase mâncarea și ce să facă acum? Când dormea fata el ridica capacul și ieșea afară apoi mânca din mâncarea fetei și intra din nou în cerb și se acoperea cu capacul. El făcea asta zi de zi și săraca fată rămânea flămândă. Atunci ea trimise vorbă să i dea mai mult mai multă mâncare pentru că mănâncă și cerbul. Mama ei trimitea cât cerea.

Într-o zi, când fata era întinsă pe pat și se tot juca cu cerbul, omul bogat dintr-o dată călcă capacul și ieși afară. Fata la început să sperie dar el o luă cu binele și cu frumosul și îi spuse:

- Nu te speria că eu sunt. Știi cât de mult te iubesc și trebuie să afli că tatăl tău nu are de gând să te mărite, că de la toți câți te vor cere semn de la tine, și cine nu-l aduce îi taie capul. Tot așa mi-a cerut și mie și îmi dădu 99 de zile. Dacă n-o să-l aduc, după 99 de zile o să mă omoare.

- Ba nu, zise fata, dacă e așa îți dau câte semne vrei și se puseră amândoi pe viață, petrecură 15 zile cu mâncare, băutură, muzica. Împreună mâncău, împreună beau, împreună dormeau. După 15 zile veni servitoarea și cerul cerbul înapoi. Ea i-l dădu. Fata îi dăduse iubitelui inelul ei, ceasul și păr din cap și o scrisoare în care scria că trăi cu el 15 zile. Omul bogatului sosise la împărat ca să-și ia cerbul înapoi.

Câte a făcut împăratul să-l lase și nu reuși, nu vru în niciun chip. Dacă-l aduse acasă îi zise:

- Ei, stăpâne, făcuși ceva sau se duseră banii pierduți?
 - Făcui și făcui! banii au fost de folos.
 Trecură 99 de zile apoi ca 99 de ceasuri și îl chemă împăratul să-l întrebe dacă este adevărat că a făcut ceva. Omul bogat spuse că are semnul. Scoase prima dată inelul.
 Împăratul luă inelul în mână, îl privi dintr-o parte și din cealaltă, pricepu că este al fiicei sale, dar spuse, cu toate acestea:
 - Acesta nu e un semn sigur. Sunt bijutieri ca aceștia ce te fac și pe tine cum ești viu, nu un inel. Probabil că l-ai făcut la vreun bijutier. Semnul acesta nu e bun. Altul ai?
 Bogatul scoase ceasul cu pecetea fiicei sale.
 Împăratul din nou o privi, văzu că e ceasul fiicei sale, dar cu toate acestea zise:
 - Nici acesta nu e semn. Multe ceasuri sunt în lume la fel. Știi alt semn? Bogatul scoase și arătă părul, firele de păr.
 - Și acesta nu e un semn sănătos, adevărat, grăi împăratul. Multe fete au păr ca fiica mea. Mai încolo scoase scrisoarea. Nu putu să spună împăratul că nu e scrisă de mâna fiicei sale. O arătă și o dădu pe fiica sa de nevestă și făcu o nuntă împărătească de care se poveștește până astăzi.
 La nuntă eram și eu și îmi dădură un castron cu orez. Cum mă duceam acasă ca să-l mănânc, trecură niște vulturi și mă ridicară în sus cam ca de 10 geamii și mă lăsară apoi ca să cad, și eu de frică aruncau castronul se sparse de se făcu cioburi. Căzui și eu și mă lovii și era să crăp și, acolo, unde crăpam, veni un șoarece și începu să mă bată cu coada și așa scăpai de moarte. Cu toate acestea sunt 700 de ani de atunci și tot mă doare piciorul.

Il cervo d'oro

C'era una volta un re. Nel villaggio dove viveva il re c'era un uomo ricco. Era così ricco che era, diciamo, dieci volte più ricco del re. Il re non faceva nulla senza chiedere a questo uomo ricco. Vedi, faceva impazzire l'uomo ricco. Ogni volta che voleva soldi, li prendeva in prestito da lui. Un giorno il re fece una cosa senza chiederglielo. Il ricco si arrabbiò e non sapeva come uscire da questa situazione. Si alzò e andò dal re e gli disse:
 - Perché non mi hai chiesto riguardo a questa cosa?
 - Perché ho voluto così, disse il re. Che cosa puoi farmi?
 - Lo so io che cosa ti farò, rispose.
 Da quel momento in poi ruppero la loro amicizia e non si parlarono più.
 Il re aveva una figlia. Teneva la ragazza rinchiusa in un castello. Questo castello era costruito in mezzo al mare. Intorno al mare faceva la guardia l'esercito, in modo che nessuno potesse avvicinarsi alla ragazza. Poi il re disse che avrebbe dato la ragazza a chi avesse portato un segno di sua figlia. Vedi, fino a quando era in buoni rapporti con l'uomo ricco, quest'ultimo gli aveva chiesto la ragazza in moglie, e ora il re disse che se non gli avesse portato un segno di sua figlia dal castello entro 99 giorni, gli avrebbe bevuto l'acqua dalla zucca, cioè gli avrebbe tagliato la testa; ma se gliel'avesse portata, allora sua figlia sarebbe stata sua moglie.
 - Bene disse il ricco, andò a casa e si mise a pensare. Aveva un uomo a cui chiedeva sulle cose buone e su quelle cattive, perché non c'era nulla di male nel chiedere. Gli raccontò quello che stava succedendo e gli chiese un consiglio.
 - Non è niente, disse il sapiente. Prendimi quaranta once d'oro e dammi mille lire che ti faccio un cervo.
 L'uomo ricco fece come gli aveva consigliato il suo uomo, e questi andò da un gioielliere e fece un cervo in cui poteva entrarci un uomo e con lo spazio per contenere anche cibo per diversi giorni. Il cervo aveva due buchi dai quali l'uomo poteva vedere fuori, ma che dall'esterno non si notavano.
 Poi, dopo aver pagato mille lire al gioielliere, perché l'aveva fatto su misura, lo prese e lo portò a casa. Ci mise dentro il suo padrone, gli diede da mangiare e da bere per diversi giorni e poi lo mise in vendita. Tutti si accalcavano per vederlo, ma nessuno poteva comprarlo perché lui chiedeva 3.000 lire, e chi poteva dare così tanti soldi.
 Lo venne a sapere il re e mandò a portarlo a palazzo per vedere che tipo di animale fosse questo cervo. Quando lo vide, gli piacque perché era un lavoro da maestro. Gli chiese quanto costava.

Lui gli rispose che non era in vendita, ma che il re poteva tenerlo a un paio di giorni a palazzo per vederlo finché non gli fosse passata la voglia.

- Va bene, disse il re, lasciatelo che da qui non si perderà.

Un servo che portava il pane alla ragazza nel castello, in una barca legata con un cavo, le disse che un cervo d'oro così e così era stato portato da un uomo a suo padre. Se lo vedi ti pare che sia vivo. La ragazza pregò molto il padre di mandarlo al castello per poter distrarsi con esso. Il padre, per non guastare l'umore alla ragazza, mandò il cervo con la cameriera. La ragazza, che non aveva nulla da fare tutto il giorno da sola come il cucco, fu contenta di vedere il cervo e ci giocava con tutto il giorno. Lo baciava e non riusciva a separarsene. Il ricco nascosto all'interno del cervo aveva finito il mangiare e cosa poteva fare adesso? Quando la ragazza dormiva, sollevava il coperchio e usciva fuori, mangiava il cibo della ragazza poi rientrava nel cervo e chiudeva la porticina.

Lo fece giorno dopo giorno, finché la povera ragazza rimase affamata. Allora mandò a dire di mandarle più cibo perché mangiava pure il cervo. La madre le mandava tutto quello che chiedeva.

Un giorno, mentre la ragazza era sdraiata sul letto e come al solito giocava col cervo, l'uomo ricco aprì improvvisamente il coperchio e uscì. All'inizio la bambina si spaventò, ma lui con buone e belle maniere le disse:

- Non aver paura, sono io. Tu sai quanto ti amo, e devi sapere che tuo padre non ci pensa alle tue nozze, che da tutti coloro che ti vogliono chiedere in sposa lui chiede un segno di te, e a chi non lo porta gli taglierà la testa tagliata. Così ha fatto anche con me e mi ha dato 99 giorni. Se non gli porto un segno, dopo 99 giorni mi ucciderà.

- Ma no, disse la ragazza, se è così, ti darò tutti i segni che vuoi e continuarono a vivere insieme, e passarono 15 giorni tra cibo, bevande e musica. Mangiavano insieme, bevevano insieme, insieme dormirono. Dopo 15 giorni arrivò la cameriera e riportò il cervo. Lei glielo diede. La ragazza diede al suo amante il suo anello, il suo orologio e un capello del suo capo, e una lettera in cui scriveva che aveva vissuto con lui per 15 giorni. Poi il ricco tornò dal re per riavere il suo cervo.

Per quanto l'imperatore facesse di tutto per tenerlo, non ci riuscisse, non voleva in nessun modo. Quando lo riportò a casa, gli disse:

- Ebbene, padrone, hai combinato qualcosa o sono stati tutti soldi sprecati?

- Ho combinato, ho combinato! I soldi son tornati utili.

I 99 giorni successivi passarono come 99 ore, poi il re lo chiamò per chiedergli se era vero che aveva fatto qualcosa. Il ricco disse di avere il segno. Tirò fuori prima l'anello.

Il re prese l'anello in mano, lo guardò da una parte all'altra, capì che era di sua figlia, ma disse comunque:

- Questo non è un segno sicuro. Ci sono gioiellieri capaci di fare una replica anche di te come se fossi vivo, figuriamoci un anello. L'avrai fatto fare da un gioielliere. Questo segno non va bene. Ne hai un altro?

Il ricco tirò fuori l'orologio con il monogramma della figlia.

Il re di nuovo lo guardò, vide che era l'orologio di sua figlia, ma disse comunque:

- Neanche questo è un segno. Al mondo ci sono molti orologi uguali. Hai un altro segno? Il ricco tirò fuori e mostrò il capello.

- Neanche questo è un segno genuino e veritiero, disse il re. Molte ragazze hanno i capelli come mia figlia.

Poi tirò fuori la lettera. Il re non poté dire che non fosse stata scritta dalla mano di sua figlia. La mostrò e gli diede la figlia in moglie, e si celebrò un matrimonio regale di cui si parla ancora oggi.

Alle nozze c'ero anch'io e mi diedero una ciotola di riso. Mentre andavo a casa a mangiarla, passarono delle aquile che mi sollevarono di circa dieci piani e poi mi fecero cadere e io dalla paura lasciai andare la ciotola che si ruppe in pezzi. Caddi e mi feci male e per poco non crepai, e lì, dove stavo crepando, arrivò un topo che cominciò a picchiarmi con la coda e fu così che scampai alla morte. Eppure sono passati 700 anni da allora e la gamba mi fa ancora male.

Si presenta di seguito la variante successiva, della raccolta *Graiul nostru* (Candrea et al. 1908, pp. 178-182, versione originale aromena consultabile in appendice):

Acela care are, face ce vrea

Era odată un hangiu în afara oraşului, în cale. La acel han s-a dus un baiat si s-a angajat slujitor. Dânsul ştia să cânte foarte frumos din Domnul (care l-a angajat) nu ştia că baiatul ştie să cânte. Dupaia au început sa facă un târg şi băiatul a zis să stea să vadă întâi cum cântă şi după aceea să-i dea câţi bani consideră el. Apoi domnul i-a dat o cameră slujitorului să doarmă singur şi să îşi facă treaba lui. Băiatul a lucrat (în cameră) vreo săptămână şi văzându-l domnul (stăpânul lui) că este deştept şi că se pricepe la toate, l-a pus la masa (banca) de lucru. La masa (banca) de lucru a muncit băiatul şi s-a cunoscut cu toţi clienţii domnului. Intr-o zi de sârbatoare mare, în timpul unei seri, după ce au fugit toţi clienţii, a mâncat pâine şi s-a dus în cameră şi a luat scripca şi a început să cânte foarte frumos. Domnul când a auzit, s-a mirat şi i-a trimis pe ceilalti slujitori să vadă din ce cameră se aude cântecul acesta. Slujitorii, după ce au aflat că era vorba despre baiatul de la stână, i-au spus Domnului (Stăpânului). Din clipa aceea, domnul a prins drag de băiat şi-l iubea ca pe fiul său, dar băiatul nu ştia nimic din toate acestea şi lucra în continuare din toată inima. După vreo lună de zile, a început din nou să cânte un cântec de jale, ce reuşea să facă oamenii să plângă (să îi emoţioneze). În clipa aceea, treceau zânele si auzind cantecul, au stat să asculte şi vorbeau una cu cealaltă despre faptul că până atunci nu au auzit așa un cântec de jale şi, de aceea, voiau să îl vadă pe cel care cântă. Cea mare a zis: dacă vreţi să-l vedem, haideţi să ne prefacem în muşte şi să intrăm în cameră. Cum au zis, așa s-au şi transformat. Au intrat, l-au văzut şi au început să vorbească. Prima a zis: se pare că băiatul ăsta n-are noroc de stă şi cântă aici. A doua a zis: are mare noroc, dar nu ştie unde este (unde să îl găsească). A treia a zis: Norocul /Soarta lui se află într-un vârf înalt de munte, unde nu va putea ajunge niciodată. În acel vârf, este o poiană, este o grădină legată şi acolo este soarta lui. Zâna cea mare a zis: dacă muntele e atât de înalt, cum se va urca? Mijlocia a zis : cine o să iasă din han afară, o să vadă o cărare ce va duce la munte. Lângă munte pasc o mulţime de vaci şi băiatul care se va duce la munte, va trebui să prindă o vacă şi să o taie şi carnea să o dea la vulturi, iar burta vacii să o golească şi să intre înăuntru, şi după puţin timp, va veni vulturul ăla cel mai mare şi dacă nu o să găsească carne, va răpi burta, o va duce în poiana de pe munte, o va pune pe jos şi o va mânca. Atunci băiatul să dea cu mâinile, să rupă burta vacii şi să îşi caute soarta şi o va găsi. Băiatul, auzind aceste vorbe, a căzut pe gânduri şi cu gândul ăsta a dormit până dimineaţă. Dimineaţă s-a apucat din nou de treabă. După nu ştiu câte zile, i-au venit în minte băiatului, vorbele spuse de zâne şi şi-a pus pâine în traistă, a cerut permisiune de la domnul şi a plecat. A ajuns lângă munte şi în clipa aia au venit vacile. Băiatul a prins o vacă, a tăiat-o, a dat carnea la vulturi şi a intrat în burta vacii. După puţin timp, a venit vulturul, a răpit burta şi a dus-o pe munte, în poiană, a lăsat-o jos şi atunci băiatul a dat din mâini şi s-a uitat împrejur si a găsit o boccea sub un arbore. După ce a luat-o, s-a gândit cum să coboare pentru că muntele era ca un cuţit. Atunci a deschis bocceaua să vadă ce are înăuntru şi a găsit: un cuţit, două scafe şi o şapcă de piele. A scos cuţitul, pe jumătate, din teacă şi de atunci i-a apărut înaintea lui o mulţime de oameni şi i-au zis : ce vrei Stăpâne? Băiatul le-a cerut să-l coboare şi (oamenii) l-au coborât şi el s-a întors la han şi a început să muncească cum făcea şi înainte. Într-o seară a luat o carafă de vin şi s-a dus în cameră, a scos scafa din buzunar şi a băut-o şi când a lăsat-o pe masă, a văzut-o plină de lire (monede de aur). Atunci a băut şi mai mult şi așa a făcut o avere foarte mare. După ce a făcut avere, i-a zis Stăpânului să-i găsească un loc pentru a-şi face o casă. După câteva zile, a găsit un loc vizavi de palatul împăratului, l-a cumpărat cu 2 milioane de lire şi porunci muncitorilor să ii faca un palat mult mai frumos decât palatul împăratului. Pe usă a pus o plăcuţă pe care scria “ ăla care are, care vrea, face.” După ce a terminat palatul, împăratul l-a chemat pe Stăpânul băiatului şi l-a întrebat dacă este primit să vină să vadă palatul. Domnul îi spuse băiatului şi băiatul îi spuse că îl aşteaptă cu bucurie, dar îl roagă să-l anunţe cu două zile înainte de a veni. Băiatul, cu două zile înainte să vină împăratul, s-a dus la palat, a scos cuţitul din teacă şi deodată a umplut palatul cu oameni care i-au zis: ce vrei, stăpâne? Băiatul a zis că vrea să umple palatul într-o zi cu toate frumuseţele din lume. Într-o oră

palatul a fost pregătit. Cealaltă zi împăratul i-a dat de știre că va veni și atunci băiatul s-a dus la palat, a scos cuțitul și deodată a umplut palatul cu tot felul de oameni: bărbați, femei, fete și băieți. Băiatul le-a zis să facă toate tipurile de mâncăruri și să așeze masa că va veni împăratul să-l ospăteze. După o oră au ieșit de au așteptat împăratul, care s-a uimit de mulțimea de oameni ce îl așteptau. Când s-a urcat împăratul pe chioșc s-a arătat uimit de lucrurile pe care le-a văzut acolo. După masă, baiatul i-a prezentat împăratului toate camerele palatului și după aceea împăratul și-a luat rămas bun și a fugit. Pe fugă împăratul s-a uitat pe ușă și a văzut scris "acela care are, face ce vrea". Pe drumul către palatul lui împăratul și-a întrebat soția ce înseamnă lozinca (scrisul de pe poartă), dar n-a putut să afle. La palat i-a întrebat pe toți vizirii, dar niciunul n-a putut să răspundă. De atunci împăratul se gândea să îl omoare pe băiat prin multe moduri, că avea o singură fată pe care o ținea în pustietate, într-o casă de sticlă. Dânsul credea că fata lui nu își poate găsi pe cineva și de aceea a chemat băiatul și i-a zis: eu am o fată; dacă o poți găsi, ți-o voi da de nevastă, dacă nu o găsești, te voi spânzura. Băiatul a zis: să mă gândesc și după aceea o să-ți dau de știre și s-a dus la domnul (la hangiu) și i-a spus ce i-a zis împăratul. Atunci domnul (fostul stapân) a trimis pe cineva la palat și i-au transmis împăratului că *acela ce are, face ce vrea* și să-i ceară să-i dea binecuvântare și răgaz pentru trei luni ca să caute sa aduca semn de fata lui (semn). Împăratul i-a dat binecuvântare și răgaz și băiatul a fugit la Stăpânul său și stăpânul l-a întrebat dacă are 40-50 de ocale aur ca sa faca un cerb. Băiatul i-a zis că are câteva. Atunci băiatul a chemat doi dintre cei mai buni bijutieri din lume și le-a zis să facă un cerb de aur cu burduf ca să poată merge și sări ca cerbul. După ceva timp, cerbul a fost pregătit și băiatul a intrat în cerb și au început să lucreze foalele burdufului și cu adevărat mergea ca cerbul și atunci Domnul l-a dus la un negustor să îl vândă. Negustorul le-a zis că trebuie să îl lase, să îl duca la împărat, să-l vadă și poate îl cumpără. Hangiul l-a lasat și negustorul l-a dus la împărat, care i-a zis să îl lase să-l vadă vreo două zile și după aceea să facă negoțul. În clipa în care negustorul a adus cerbul la împărat, servitoarea împăratului îi aducea mâncare fetei și le-a spus ce cerb a văzut. Fata a căzut pe gânduri (era foarte uimită) și i-a cerut tatălui său să aducă cerbul ca să îl vadă și ea. Tatăl, pentru ca o iubea mult pe fata lui, a trimis-o a doua zi pe servitoare. Feata lu răsese mult și l-a ținut seara să doarmă în camera în care dormea și ea. Înainte ca fata sa doarmă, i-a dat cerbului să mănânce, dar el nu a mâncat. După ce a dormit fata, băiatul a ieșit din cerb și a mâncat tot ce a găsit. Când s-a trezit fata și a văzut că toate sunt mâncate, și-a dat seama că trebuia să fie un om în casă. În ziua cealaltă, servitoarea s-a dus să ia cerbul, dar fata nu i l-a dat și i-a spus că îl va mai ține încă o zi. Seara, după masă, fata se jucă cu cerbul și apoi fata s-a prefăcut că doarme. Băiatul, când a văzut că fata doarme, a ieșit din cerb pentru a mânca și fata, pentru că era trează, a sărit din pat, l-a luat de gât și l-a întrebat care era scopul pentru care a venit. Băiatul i-a spus povestea pentru care a venit și atunci fata din mare dorință s-a aruncat pe dânsul și i-a dat inelul, ceasul și cosița de păr (șuvița de păr).

Băiatul după ce a luat acestea, a intrat în cerb și ziua următoare a venit sluga, l-a luat și l-a dus la palat. Atunci negustorul a dus cerbul la împărat și l-a întrebat dacă vrea să îl țină, dar împăratul a zis că e cam scump. Acesta l-a dus înapoi la han și i l-a dat hangiului și a plecat. După ce a fugit sluga, băiatul s-a dat jos din cerb și i-a spus hangiului ce semne a luat de la fata împăratului. După două zile, băiatul i-a spus împăratului că a aflat cum este fata lui. Când a auzit astea împăratul s-a mirat și i-a cerut semnele pe care le avea. Băiatul a scos prima dată ceasul și inelul, dar împăratul s-a prefăcut că nu le cunoaște. După aceea, a scos șuvița de păr. Când a văzut șuvița de păr, împăratul și soția acestuia au leșinat. După un minut, s-au trezit și au trimis oamenii să o aducă pe fată. Fata, când a ajuns la palat, a zis că părul acela e al ei. Împăratul nu a avut ce să facă și și-a logodit fiica cu băiatul de la han și după 15 zile au făcut nuntă foarte mare. La această nuntă au venit toți împărații din toate locurile. De atunci baiatul de la han a avut o viață foarte bună și a devenit împărat.

Chi ha, fa quello che vuole

C'era una volta un oste fuori città, sulla strada. In quella locanda andò un ragazzo e si fece assumere come servitore. Sapeva suonare molto bene, ma il padrone non sapeva che il ragazzo sapesse suonare. Poi fecero un accordo: il ragazzo disse al padrone di stare a vedere come suonava, e dopo che gli desse dei soldi, quello che gli sembrava giusto. Allora il padrone diede al servo una stanza dove dormire da solo e lo mise a lavorare. Il ragazzo lavorò (nella stanza) per circa una settimana e quando il padrone vide che era sveglio e se la cavava bene con tutto, lo mise al bancone. Stando al bancone il ragazzo faceva conoscenza con tutti i clienti del padrone. Un giorno di festa grande, di sera, dopo che tutti i clienti erano scappati, mangiò del pane, andò nella sua stanza, prese il suo violino e cominciò a suonare in modo molto bello. Quando il padrone lo sentì, si meravigliò e mandò gli altri servi a vedere da quale camera venisse la musica. I servi, quando scoprirono che si trattava dello stalliere, lo dissero al padrone.

Da quel momento, il padrone prese in simpatia il ragazzo e lo amava come se fosse suo figlio, ma il ragazzo non sapeva nulla di tutto questo e continuò a lavorare mettendocela tutta. Dopo un mesetto, si mise di nuovo a suonare una canzone di lutto, che faceva piangere la gente dall'emozione.

In quel momento passarono le fate e, sentendo la canzone, si misero ad ascoltare e a parlare tra loro di come non avessero mai sentito un canto così triste, e perciò volevano vedere chi stesse suonando. La più grande disse: «Se volete vederlo, trasformiamoci in mosche ed entriamo nella stanza». Come avevano detto, così fecero. Entrarono, lo videro e iniziarono a parlare. La prima disse: «sembra che questo ragazzo non abbia fortuna se se ne sta qui a suonare». La seconda disse: «ha una gran fortuna, ma non sa dove trovarla». La terza disse: «La sua fortuna si trova sulla cima di un'alta montagna, dove non potrà mai arrivare. Su quella cima c'è una radura, c'è un giardino recintato e lì c'è la sua fortuna». La fata più grande disse: «Ma se la montagna è così alta, come farà a scalarla?» Quella di mezzo disse: «chi esce dalla locanda vedrà un sentiero che porta alla montagna. Vicino alla montagna pascolano molte vacche, e il ragazzo che va alla montagna dovrà prendere una vacca, ucciderla e dare la carne alle aquile, svuotare la pancia della vacca ed infilarvisi dentro, e dopo un po' arriverà l'aquila più grande, che, se non troverà carne, prenderà la carogna, la porterà alla radura della montagna, la metterà a terra e la mangerà. Allora il ragazzo dovrà darsi da fare con le mani, strappare la pancia della mucca e cercare la sua fortuna, e la troverà». Il ragazzo, sentendo queste parole, si mise a riflettere e con questo pensiero dormì fino al mattino. Al mattino si mise di nuovo al lavoro. Dopo non so quanti giorni, però, le parole delle fate gli tornarono alla mente, mise del pane nella bisaccia, chiese il permesso del padrone e partì. Arrivò vicino alla montagna e in quel momento arrivarono le vacche. Il ragazzo ne prese una, la uccise, diede la carne in pasto alle aquile e si infilò nel ventre della vacca. Dopo un po' di tempo l'aquila arrivò, prese la carogna e la portò sulla montagna fino alla radura, la posò e poi il ragazzo si diede da fare con le mani. Poi si guardò intorno e trovò un fagotto sotto a un albero. Dopo averlo preso, pensò a come scendere perché la montagna era come un coltello. Poi aprì il fagotto per vedere cosa c'era dentro e trovò: un coltello, due sgabelli e un berretto di cuoio. Tirò fuori il coltello dal fodero, per metà, e subito una folla di persone gli si parò davanti dicendo: «cosa comandi, padrone?» Il ragazzo chiese loro di portarlo ai piedi della montagna e loro lo fecero. Lui allora se ne tornò alla locanda, dove si rimise a lavorare come prima. Una sera prese una caraffa di vino e andò in camera, prese il boccale dalla tasca, bevve e quando lo lasciò sul tavolo, lo vide pieno di lire (monete d'oro). Allora bevve ancora e così fece una fortuna molto grande. Dopo che ebbe accumulato una certa somma, disse al padrone di trovargli un posto per costruirsi una casa. Dopo qualche giorno, trovò un posto proprio di fronte al palazzo dell'imperatore, lo comprò per 2 milioni di lire e ordinò agli operai di costruirgli un palazzo molto più bello di quello dell'imperatore. Sulla porta mise una targa che diceva: "Chi ha, fa quello che vuole". Una volta che il palazzo fu terminato, l'imperatore chiamò il padrone del ragazzo e gli chiese di essere ricevuto per poter visitare il palazzo. Il padrone lo disse al ragazzo e questi rispose che lo

attendeva con piacere, ma gli chiedeva di annunciarsi con due giorni di anticipo. Il ragazzo, due giorni prima della visita del re, andò al palazzo, estrasse il suo coltello dal fodero e all'improvviso il palazzo si riempì di persone che gli chiesero: «cosa comandi, padrone?». Il ragazzo rispose che voleva che entro un giorno il palazzo fosse riempito con tutte le bellezze del mondo. Nel giro di un'ora il palazzo era pronto. Il giorno dopo l'imperatore gli fece sapere che sarebbe arrivato e allora il ragazzo andò a palazzo, tirò fuori il suo coltello e subito il palazzo si riempì di persone: uomini, donne, ragazze e ragazzi. Il ragazzo disse loro di preparare ogni genere di cibo e di apparecchiare una tavola degna del re. Dopo un'ora uscirono e aspettarono il re, che rimase stupito dalla folla di persone che lo aspettava. Quando l'imperatore salì sul chiosco, si meravigliò dalle cose che vide lì. Dopo il pasto, il ragazzo mostrò al re tutte le stanze del palazzo, poi il re lo salutò e se ne andò via. Uscendo, guardò la porta e vide scritto “chi ha, fa quello che vuole”. Sulla strada per il suo palazzo, il re chiese anche a sua moglie cosa potesse significare la scritta sul portone, ma non lo capirono. A palazzo, chiese a tutti i vizir, ma nessuno seppe rispondere. Da quel momento l'imperatore pensò di uccidere il ragazzo in molti modi, perché aveva solo una figlia che teneva in un luogo deserto, in una casa di vetro. Il re temeva che sua figlia non si sarebbe trovata nessuno e perciò chiamò il ragazzo e gli disse: «ho una figlia; se riuscirai a trovarla, te la darò in sposa, ma se non la trovi ti impiccherò». Il ragazzo disse: «Lasciami pensare e poi ti farò sapere». Poi andò dal locandiere e gli raccontò ciò che il re gli aveva detto. Allora il locandiere mandò qualcuno a palazzo e disse al re che chi ha, fa quello che vuole; gli chiese di dargli una benedizione e un periodo di tre mesi per cercare di portargli un segno di sua figlia. Il re gli concesse la benedizione e il tempo richiesto. Allora il ragazzo corse dal suo padrone, e il padrone gli chiese se avesse 40-50 once d'oro per fare un cervo. Il ragazzo gli disse che le aveva. Allora il ragazzo fece chiamare i due tra i migliori gioiellieri del mondo e disse loro di fare un cervo d'oro con un soffiutto in modo che potesse camminare e saltare come un cervo. Dopo un certo tempo, il cervo fu pronto e il ragazzo entrò nel cervo e cominciarono a far funzionare il soffiutto. Davvero, andava come un cervo! Poi il padrone lo portò da un mercante perché lo vendesse. Il mercante disse loro che dovevano lasciarlo e portarlo dal re per farglielo vedere, perché forse lui lo avrebbe comprato. L'oste glielo lasciò e il mercante lo portò dal re, che gli disse di lasciarglielo vedere per un paio di giorni e poi avrebbero concluso l'affare. Nel momento in cui il mercante aveva portato il cervo al re, c'era anche la cameriera che portava il cibo alla principessa; e le raccontò del cervo che aveva visto. La ragazza si mise a pensarci (era molto meravigliata) e chiese al padre di portarle il cervo per poterlo vedere anche lei. Il padre, poiché amava molto la figlia, glielo mandò il giorno seguente tramite la cameriera. La figlia rise molto e la sera se lo tenne a dormire nella stanza dove dormiva anche lei. Prima di dormire, la ragazza diede da mangiare al cervo, ma lui non mangiò. Dopo che la ragazza si fu addormentata, il ragazzo uscì dal cervo e mangiò tutto quello che trovò. Quando la ragazza si svegliò e vide che tutto era stato mangiato, capì che doveva esserci qualcuno in casa. Il giorno dopo, la cameriera andò a prendere il cervo, ma la ragazza non glielo diede e le disse che lo avrebbe tenuto un altro giorno. La sera, dopo cena, la ragazza giocò con il cervo e poi fece finta di dormire. Il ragazzo, quando vide che la ragazza dormiva, uscì dal cervo per mangiare e la ragazza, che era sveglia, saltò giù dal letto, lo afferrò per il collo e gli chiese cosa fosse venuto a fare. Il ragazzo le disse per quale storia era venuto e allora la ragazza, per il grande desiderio, si gettò su di lui e gli diede l'anello, l'orologio e una ciocca di capelli. Il ragazzo, dopo aver preso questi oggetti, entrò nel cervo e il giorno dopo arrivò un servo, che lo prese e lo riportò a palazzo. Allora il mercante che aveva portato il cervo al re gli chiese se voleva tenerlo, ma il re disse che era troppo costoso. Quindi il mercante lo riportò alla locanda, lo restituì all'oste e se ne andò. Dopo che il servo se ne fu andato, il ragazzo scese dal cervo e disse all'oste quali segni aveva preso dalla figlia del re. Dopo due giorni, il ragazzo disse al re che aveva scoperto l'aspetto di sua figlia. Quando il re lo seppe, si stupì e gli chiese quali segni avesse. Il ragazzo tirò fuori l'orologio e l'anello, ma l'imperatore fece finta di non conoscerli. Poi tirò fuori la ciocca di capelli. Quando vide la ciocca di capelli, l'imperatore e sua moglie svennero. Dopo un minuto si svegliarono e mandarono degli uomini a prendere la ragazza. La ragazza, una volta giunta a palazzo, disse che i capelli erano suoi. Il re non poté fare altro, la

principessa si fidanzò con il ragazzo della locanda e quindici giorni più tardi celebrarono un grande matrimonio. A questo matrimonio arrivarono i re di ogni angolo della terra. Da allora il ragazzo della locanda ebbe una vita molto bella e anche lui divenne re.

In entrambe le varianti il simulacro animale è rappresentato da un cervo d'oro, ma nel folklore internazionale tanto il materiale quanto l'animale raffigurato possono variare: oro, argento o altri metalli. Quanto all'animale riprodotto, può trattarsi di un cavallo ma anche di un cervo, una capra, un bue, un uccello o spesso anche un ariete, tanto che il tipo 854 è noto con l'etichetta *The Golden Ram*: il medesimo animale di cui Odisseo si serve per uscire dalla caverna del ciclope.

4.9 Il cavallo di Troia e il motivo folklorico K1341.

Sebbene l'approccio tipologico di Hansen si sia dimostrato assai remunerativo nel riportare alla luce le tracce dei *folktales* attestati nella letteratura greco-latina¹³⁸, il tentativo di ricondurre la storia della guerra di Troia alla trama dei racconti del tipo *The Golden Ram* non convince del tutto. Un legame indubbiamente esiste, ma quale?

Non presentandosi come varianti diverse di una medesima storia, l'epos troiano e i racconti del tipo 854 non possono rientrare nel medesimo tipo. I loro rapporti andranno dunque ricercati su altri piani, per esempio quello dei motivi narrativi. Ciò che resta costante è l'azione dell'introdursi nel simulacro animale, nonché la sua funzione, che è quella di rendere possibile il superamento di una soglia vietata e penetrare nel luogo proibito. Nel caso dei racconti del tipo 854, tale motivo costituisce il centro gravitazionale del racconto, mentre nell'epos troiano lo si incontra come un elemento singolo, comunque riconoscibile, all'interno di una narrazione più ampia. È caratteristica dei motivi narrativi quella di migrare attraverso testi e generi diversi, senza implicare legami genealogici. Ciò può spiegare perché nell'epos greco molti eroi insieme si introducono nel simulacro animale, mentre nella fiaba il protagonista in genere si avvale dell'aiuto di qualcuno per costruirlo e venderlo, ma poi vi si introduce da solo. Anche la finalità dello stratagemma varia, essendo seduttiva nel caso della fiaba o dell'aneddoto, guerresca nel caso dell'epica. Tuttavia, l'azione di introdursi nel simulacro animale per entrare in un luogo proibito rimane costante, così come non è estraneo alle fiabe del tipo 854 il tema del dono ingannatore, giacché non mancano varianti in cui il simulacro animale costruito dal protagonista viene offerto in dono alla principessa ignara del suo contenuto.

¹³⁸ Cf. Hansen 2002, p. 539-541.

L'ipotesi di un'omologia¹³⁹ a livello di motivo narrativo sembra dunque idonea a spiegare le somiglianze tra il cavallo d'argento della fiaba ungherese, i cervi d'oro delle fiabe romene e il cavallo ligneo di Epeo.

Tale collegamento a livello motivico tra il folklore internazionale e l'epica omerica costituisce una novità. L'indice dei motivi narrativi di Stith Thompson censisce sotto voci distinte – e distanti – il motivo del cavallo di Troia K754.1 *Trojan wooden horse* (per il quale non sono citati esempi folklorici) e K1341 *Entrance to woman's room in hollow artificial animal*, caratteristico del tipo 854, ma segnalato a proposito del tipo ATU 510B *Peau d'Asne*¹⁴⁰ all'inizio del capitolo (vedi *supra*).

I due motivi non sono identici. Ma, alla luce delle considerazioni fin qui espresse, è possibile intravedere una sovrapposizione tra il cavallo di Troia dei poemi omerici e l'*hollow artificial animal* dei racconti popolari, nella misura in cui entrambi comportano l'introdursi in un simulacro animale per penetrare, non visti, in un luogo proibito e attentamente custodito. Le differenze sembrano imputabili più al contesto in cui il motivo compare, ovvero al genere narrativo in cui esso si manifesta, che ad un mutamento intrinseco al motivo stesso.

Ci si potrebbe fermare qui, avendo accertato non solo che il cavallo di Troia corrisponde perfettamente al tema del simulacro animale che ricorre all'interno delle «poetiche dell'imboscata» di stampo omerico, ma anche che esso, proprio come la fuga di Odisseo dall'antro del ciclope, presenta dei paralleli significativi nel folklore, tra i quali si trova integrato con particolarità proprie e in rapporto ai quali è più facile coglierlo per quello che è: ossia l'affioramento, la realizzazione narrativa, di un'immagine ricorrente tanto nella fiaba quanto nel mito.

A questo punto, non essendo possibile individuare legami genealogici tra motivi narrativi, si può cercare di approfondire la grammatica simbolica che governa il linguaggio del mito per tentare alcune considerazioni ulteriori.

In diverse fiabe, al posto del motivo K1341 *Entrance to woman's room in hollow artificial animal* si può incontrare una vera e propria trasformazione animale, mostrando che l'azione di entrare nel simulacro animale e la metamorfosi completa, almeno nella fiaba, sono *allomotifs*. Ciò si può notare a partire da un gruppo di fiabe romene che Șăineanu raggruppa nel ciclo da lui denominato dei *Due Fratelli* (Șăineanu 1978, pp. 384-394). In alcuni di questi racconti, che pur non appartengono al tipo 854, compare il motivo narrativo K1341, oppure, in suo luogo, una trasformazione animale vera e

¹³⁹ Il termine, proveniente dal linguaggio della biologia, è stato impiegato nell'ambito della mitologia comparata per indicare ricorrenze all'interno della documentazione che «nascono da un'affinità interna e non da occasionali somiglianze funzionali» da Donà 2020, p. 41.

¹⁴⁰ Vedi anche il motivo K1341.1 *Entrance to woman's room in golden ram*. Nessun legame con il cavallo di Troia è stato ipotizzato per il motivo narrativo K1340 nella breve ricognizione di Ashliman 2005.

propria. Si riportano di seguito, evidenziando i passaggi pertinenti, i quattro esempi tratti da Șăineanu 1978, pp. 390-393.

Fiaba tipo *Omul de piatră* di Ispirescu

Una regina non aveva figli; allora un moro le preparò delle erbe medicamentose e anche la cuoca ne ebbe un po'. Entrambe diedero alla luce due bei bambini, ai quali fu messo nome di Afin e Dafin. Un giorno il re, dovendo partire per la guerra, diede delle chiavi a suo figlio Dafin e gli disse: «Figliolo, in tutte le case che si aprono con queste chiavi puoi entrare, ma nella casa che si apre con questa chiave d'oro non devi metter piede, poiché te ne verrebbe una grande disgrazia». Ma Dafin, sopraffatto dall'impazienza, andò nella camera proibita e lì vide, attraverso un cannocchiale, un palazzo d'oro e al suo interno Donna Chiralina, «una giovane fanciulla, fiore del giardino, bella come una fata».

Il principe Dafin decise di partire alla sua ricerca, accompagnato dal fedele Afin. Giunsero alla dimora del vento di Tramontana (Crivaț) dove sua madre, una vecchia rugosa, li indirizza da sua sorella, la mamma del Vento Furioso e da lì fino alla madre del Vento di Primavera, dove furono accolti da una donna giovane e bella. Lei li fece nascondere sotto l'ala di un uccello perché suo figlio non si accorgesse di loro. Il Vento di Primavera disse: «Mamma, sento odore di uomo dell'altro mondo». Tranquillizzatolo, la madre gli chiese: «Dov'è il regno di Donna Chiralina?». «Il regno di Donna Chiralina dista di qui almeno dieci anni di viaggio per strada. Ma la distanza si può percorrere in un batter d'occhio se si va nel bosco nero, vicino al canale di scolo, che getta pietre e fuoco fino al cielo, e se si sta a cavalcioni del ciocco delle *iele* (fate, streghe), con il quale si può superare il canale; ma chi sentisse ciò e lo ripettesse, diventerebbe di pietra fino alle ginocchia. **Dopo essere giunto dal re, dovrebbe fare un cervo d'oro ed introdursi al suo interno, per giungere nella camera della principessa e rapirla;** ma chi sentisse ciò e lo ripettesse, diventerebbe di pietra fino alla cintola; dopo averla sposata, la madre del Vento di Tramontana, per gelosia manderà un ebreo con alcune belle camicie, più sottili della tela di ragno. Donna Chiralina avrebbe comprato delle camicie ma, se non le avesse bagnate con lacrime di tortora prima di indossarle, sarebbe morta. Ma se qualcuno sentisse tutto ciò e lo ripettesse a qualcuno, diventerebbe di pietra da capo a piedi».

Dafin udì tutto questo e guidò Afin, dicendogli ogni volta cosa fare. Saliti a cavalcioni del ciocco delle iele, esso diventò un carro con dodici cavalli di fuoco e in un batter d'occhio furono sollevati fino al Vento Furioso e atterrarono al palazzo di Donna Chiralina. Donna Chiralina fu subito come malata per amore del giovane principe, allora una vecchia consigliò al re di portare a casa entro tre giorni un cervo d'oro che cantasse come un usignolo. **Afin colpì il ceppo delle iele e quello diventò un cervo d'oro, ci ficcò dentro il principe e andò da Donna Coralina.** Di notte il principe uscì dal cervo, la baciò e fecero l'amore. Poi decisero di fuggire insieme nel regno di Dafin e lì si sposarono.

Un giorno donna Chiralina comprò da un ebreo due camicie molto sottili e, indossandole, si ammalò tanto da trovarsi in pericolo di morte. Quando Afin lo seppe, entrò di notte nella camera in cui dormiva, la bagnò con lacrime di tortora ma le guardie lo presero, credendo che avesse baciato la principessa. Quando il re lo venne a sapere, ordinò di tagliare la testa di Afin e lui, giungendo al luogo dell'esecuzione, raccontò tutto quel che aveva sentito dalla bocca del Vento di Primavera e diventò di pietra.

Dafin e Donna Chiralina piansero molto il loro sventurato amico, il cui corpo pietrificato rimase nella loro camera. Dopo questi fatti ebbero un bambino. Una notte il re disse che «aveva sognato una donna vestita in abiti bianchi che gli diceva che se avesse voluto risuscitare suo fratello pietrificato, avrebbe dovuto uccidere il bambino e bagnare la pietra col suo sangue». La regina disse di aver avuto anche lei il medesimo sogno; poi, insieme, uccisero il bambino e, strofinando la pietra col sangue, essa dapprima sembrò muoversi, poi prese vita. Quando Afin sentì il sacrificio che avevano fatto, si ferì un dito col coltello e lasciò scorrere il sangue sul bambino, che riprese vita in un batter d'occhio.

Prima variante della Muntenia, *Fat-Frumos di Arsenie*

La regina, la cuoca e la cagna diedero alla luce un piccolo ciascuno grazie a un'erba medicamentosa presa da una vecchia. Quando il principe fu cresciuto, il re gli diede tutte le chiavi, proibendogli però di entrare in una certa camera; lì trovò un bagno e si innamorò della fanciulla il cui viso era riprodotto sul soffitto.

Partiti tutti e tre alla sua ricerca, **fecero una capra d'oro e rapirono la fanciulla**. Per strada furono ospitati da un vecchio e il figlio della cuoca sentì dalle oche che al ritorno il principe e la sua fidanzata, al ritorno, sarebbero stati accolti con un cavallo avvelenato e che chi li avesse avvertiti sarebbe rimasto pietrificato fino al ginocchio, poi che li avrebbero avvelenati a tavola (e qui chi li avesse avvertiti sarebbe stato pietrificato fino alla cintola) e infine che avrebbero trovato un serpente sulla loro strada (e qui sarebbe stato pietrificato del tutto).

Il figlio della cuoca salvò il principe da tutti i pericoli ma, accusato dal principe, fu forzato a confessare e fu pietrificato. Poi tornò in vita, asperso con il sangue del rampollo reale.

Seconda variante della Muntenia, *Cei trei frați dornici di Ispirescu*

Tre fratelli molto in gamba, vedendo che non potevano sposarsi, decisero di rivolgersi a uno stregone, che gli dicesse quali spiriti malvagi si opponevano a loro. E gli mandarono il fratello maggiore. Lo stregone gli disse di andare tutti e tre dalla Baba Hirca, che stava in un buco: era una strega così potente che faceva cagliare l'acqua e cadere le stelle. Lei disse loro di fare una camicia, in cui entrare tutti e tre insieme, e poi tirare delle lance: dove fossero cadute, lì avrebbero trovato la loro promessa sposa. Le lance dei due fratelli maggiori caddero in due cortili di boiari, ma quella del più piccolo al margine del lago; allora la strega gli disse che gli era promessa la figlia del re del fiume, nelle code del mare.

Il fratello maggiore partì con quello di mezzo e giunsero ad un grande palazzo, in cui era chiusa la fanciulla a lui promessa, sorvegliata da sentinelle e legata di notte con nove catene e nove lucchetti. **Il fratello maggiore si diede nove colpi sulla testa e, trasformandosi in zanzara, si infilò nel buco della chiave**. Lui la trovò che dormiva. Si trasformò di nuovo in uomo e le baciò la pianta dei piedi. Poi si trasformò di nuovo in zanzara e uscì. Il giorno seguente il padre, venendo a vederla, notò la macchia nera nel punto dove l'aveva baciata. Adirato, ordinò di uccidere le sentinelle e le fece rimpiazzare. Ma la seconda notte il principe la baciò in mezzo al petto, facendo un'altra macchia nera. La terza notte, baciandola sulla bocca, svegliò la fanciulla. Lei disse allora che era la sua promessa sposa. Lei ne fu contenta, ma non poté andar via con lui perché era sorvegliata da un grande uccello della casa, che si chiamava *Dale* e aveva una frusta di fuoco. Si misero d'accordo per ucciderlo. La sua vita infatti stava in tre ghiande nel cuore di una quaglia, in una scatola di piombo, sotto un mucchio di pietre, sul picco di un monte elevato. Doveva romperne una col piede e l'uccello si sarebbe ammalato; poi doveva fingersi un guaritore e il re l'avrebbe chiamato. Chiese la frusta di fuoco per curare l'uccello malato. Dapprima il re non voleva darglielo, ma rompendo un'altra ghianda ed essendo peggiorato, gliela diede. Allora ruppe anche l'ultima ghianda e l'uccello morì: allora schioccò la frusta e partirono con le case e tutto.

Per strada, il fratello più grande sentì tre colombe che parlavano (infatti capiva la lingua degli uccelli). Giunsero a casa e al matrimonio il fratello più grande prese la fanciulla tra le braccia e salì sul carro, nel posto dello sposo. La gente mormorava per questo oltraggio e allora egli raccontò a tutti cosa aveva udito dagli uccelli: che sarebbe stato un grande male se il fratello dello sposo non avesse preso tra le braccia la sposa, se non l'avesse issata e fatta scendere dal carro: ma chi l'avesse rivelato, sarebbe stato tramutato in pietra! Appena detto ciò, rimase pietrificato proprio sulla porta della chiesa. Lo stregone disse al fratello più giovane, che era inconsolabile, di uccidere il figlio nascituro e di cospargere la statua di pietra col suo sangue, e così il fratello maggiore tornò in vita.

Variante transilvana *Feciorul de Imparat* di Vasile Gan

Il Re Giallo, andando incontro al Re Verde che lo stava invadendo, lasciò a casa il suo unico figlio e gli consegnò tutte le chiavi, consigliandolo di non aprire la camera della porta d'oro: lì, lui trovò il viso (il ritratto?) di Ileana.

Andando alla sua ricerca, incontrò un uomo che s'intendeva di astronomia. Egli riuscì a sapere da alcuni spiriti come arrivare da Ileana. In mezzo al bosco nero c'era un cespuglio di nocciolo e in mezzo al nocciolo una grossa pietra nera. Salendo sulla pietra e colpendola col bastone, il principe sarebbe potuto arrivare fin lì. **Giunti da Ileana, l'uomo colpì col bastone il suo compagno e lo tramutò in un cervo d'oro. Ileana comprò il cervo, che di notte diventava un bel giovane, e si due si innamorarono.** Poi i giovani fuggirono col bastone.

Tornati a casa, il vecchio re voleva rapire Ileana e cercò di sottrarla al proprio figlio, ma fu salvato dall'uomo che si intendeva di astronomia. Denunciato dai cortigiani, il re lo condannò all'impiccagione. Allora lui raccontò ciò che aveva saputo dagli spiriti e divenne una statua di pietra, ma fu riportato in vita dal sangue della mano del principe.

Nel primo racconto, il motivo del simulacro animale è molto chiaro: Afin, con la magia, trasfigura un ceppo di legno in un cervo d'oro cavo all'interno, in cui fa entrare il principe Dafin per permettergli di raggiungere la principessa. Nel secondo, il riassunto di Șăineanu non permette di comprendere bene la scena, ma il confronto con le altre varianti suggerisce che la capra d'oro dovesse essere utilizzata alla stessa stregua del cervo d'oro. Nel terzo racconto, il principe accede alla camera della principessa trasformandosi in zanzara, mostrando una netta innovazione; nel quarto, invece, si può identificare il vero passaggio intermedio tra la trasformazione animale e il simulacro animale, perché il protagonista è trasformato in cervo, ma di notte può assumere sembianze umane.

La coerenza tipologica di questi quattro racconti, in cui compare con regolarità il motivo di assumere sembianze animali per raggiungere la principessa, dimostra che, almeno nelle fiabe, il motivo dell'introdursi nel simulacro animale e la metamorfosi bestiale si situano l'uno rispetto all'altro come *allomotif*. Niente di nuovo: anche in rapporto al tipo 510B *Peau D'Asne* si era visto che la principessa insidiata dal padre incestuoso poteva fuggire dal palazzo con un travestimento di pelle animale (come nella celebre versione di Perrault), con un simulacro animale vero e proprio (il bue d'oro e il toro d'oro dei racconti di Emmauel Cosquin 1886, pp. 273-275 e Paul Sébillot 1881, pp. 223), o anche con una metamorfosi animale integrale (come ne *L'orsa*, il sedicesimo racconto del *Pentamerone* di Basile). Ci si può chiedere a questo punto se tale rapporto di *allomotif* possa funzionare anche rispetto al mondo antico, nonostante la documentazione sia più scarsa.

4.10 Il simulacro animale e le sue realizzazioni a livello di motivi narrativi.

Nel corso del presente capitolo, combinando la documentazione antica e quella folklorica, sono state esaminate diverse realizzazioni del motivo del simulacro animale, mostrando che esso costituisce un'immagine coerente, riconoscibile e particolarmente memorabile, i cui confini sfumano per un lato in vari rivestimenti, involucri e indumenti di pelli animali, per l'altro nelle metamorfosi vere e proprie. Per quanto si cerchi di isolare l'immagine del simulacro animale, i suoi contorni rimangono permeabili, tanto che la si coglie meglio nel suo movimento. Ogni immagine rimanda ad un'altra, in un gioco caleidoscopico potenzialmente senza fine, ma non privo di regole precise.

Alla luce della comparazione folklorica, è emerso che un simulacro animale quale la vacca d'oro nella quale viene sepolta la figlia di Miccerino presenta un rapporto di somiglianza «intermittente», o «nascente», con i racconti folklorici del tipo *Pelle d'asino*, in cui la fuga della protagonista dalla casa del padre incestuoso può realizzarsi con una pelle animale (521.1 *Escape by dressing in animal skin*), ma anche con un simulacro animale, grazie al quale la protagonista arriva direttamente nella stanza del principe che poi sposerà (K1341 *Entrance to woman's room in hollow artificial animal*); oppure con una metamorfosi animale (caso non approfondito). Tali motivi narrativi si ritrovano anche nei paralleli folklorici connessi ai più celebri simulacri animali dell'epica omerica.

Il motivo K521.1 *Escape by dressing in animal skin* appare regolarmente nei racconti folklorici del tipo ATU 1137 *The Blinded Ogre*, associato tipologicamente e genealogicamente all'episodio della fuga dall'antro di Polifemo narrata in *Odissea* 9. Non solo il motivo K521.1 *Escape by dressing in animal skin* e K603 *Escape under ram's belly* sono tra loro sinonimi: la documentazione iconografica mostra in modo praticamente certo che già in epoca classica dovevano circolare versioni dell'episodio della fuga dalla caverna del Ciclope in cui Odisseo e i compagni non si nascondevano sotto al ventre dei montoni, ma proprio con le loro pelli.

L'altro motivo, K1341 *Entrance to woman's room in hollow artificial animal*, è stato identificato come il più vicino al motivo del cavallo di Troia (K 754.1 *Trojan Horse*) perché entrambi implicano di introdursi in un simulacro animale per penetrare non visti in un luogo proibito e attentamente custodito. Molto vicino a questi è anche il motivo, individuato da Abaev, dell'eroe narte che si introduce nella pelle animale per espugnare la fortezza (motivo per il quale manca una voce appropriata nel *Motif-Index*), che costituisce un anello intermedio tra l'azione di indossare una pelle e quella di introdursi in un simulacro animale allo scopo di entrare nel luogo proibito.

Si può osservare infine che i motivi in cui avviene un movimento di fuga dal dentro al fuori, con la pelle dell'animale o sotto al suo ventre (K603 e K521.1), trovano il loro rovescio in quelli che

comportano un movimento di conquista dal fuori al dentro, introducendosi nel simulacro animale o indossandone la pelle (K754.1 e K1341). La specularità tra i primi e i secondi è riconoscibile nella misura in cui tutti i motivi citati condividono il tratto dell'assumere sembianze animali al fine di attraversare non visti un passaggio pericoloso, ma implicano un movimento di segno opposto.

Non è tutto. Le due coppie di motivi individuate come speculari sono unite da un altro legame molto singolare: ossia, il fatto che tutti i motivi in questione (K603 e K521; K754.1 e K1341) nell'epica sono attribuibili (e di fatto attribuiti) a Odisseo: l'unico personaggio per cui questo avvenga¹⁴¹. Che alle spalle del motivo dell'attraversare la soglia proibita sotto spoglie animali si possano ipotizzare antichi rituali iniziatici, come sostenuto da Bertolini e da Germain, o pratiche sciamaniche dimenticate, come proposto da Abaev, sembra molto suggestivo; ma seguire tali vie significa addentrarsi nel terreno del significato mitico, spingendosi ad un piano ulteriore rispetto a quello esplorato finora¹⁴².

Si nota, infine, che non è facile trovare delle metodologie di analisi adatte a rintracciare le rotte percorse dai motivi migranti nel loro divenire storico¹⁴³. In questo caso, si è seguita un'immagine: quella del simulacro animale.

¹⁴¹ Ciò è vero per l'epica. A ben vedere, anche le eroine dei racconti di Emmauel Cosquin (1886, pp. 273-275) e di Paul Sébillot (1881, pp. 218-223) fuggono dalla casa del padre incestuoso in un simulacro animale, tramite il quale giungono nel palazzo del principe che sposteranno. Da questo punto di vista, si avvicinerebbe la figura di Odisseo all'eroina di Pelle d'Asino, che non è distante dalla stessa Cenerentola.

¹⁴² Anche Seppilli 1971, p. 465 ss. propone un'interpretazione iniziatica per l'episodio del cavallo di Troia. Si ricordi, infine, l'analisi del motivo del tragitto verso l'altro mondo compiuto dall'eroe della fiaba in spoglie animali, proposta da Propp 2009, p. 322 ss.

¹⁴³ Per questo problema, cfr. Rooth 1951, pp. 238-240.

Appendice di testi

Per praticità, e anche in consapevolezza delle tortuosità che il reperimento delle varianti folkloriche può comportare, si allegano le versioni in lingua originale dei testi romeni e aromeni che sono stati presentati in traduzione integrale nei capitoli 3 e 4.

Per la loro rilevanza ai fini della trattazione, a questi si aggiungono i due testi di Paul Sébillot, *Le bœuf d'or*, e di Emmanuel Cosquin, *Le Taureau d'or*, trattati sempre nel capitolo 4.

Testi trattati nel capitolo 3:

1. Petre Ispirescu, *Porcul cel fermecat* (Ispirescu 1969, vol. 1, pp. 46-56)
2. Ion Creangă, *Povestea Porcului* (Creangă 1970, vol. I, pp. 40-47)
3. Ovidiu Bîrlea, *Cu Hat-Prinț* (Bîrlea 1966, vol. II, pp. 51-68)

Testi trattati nel capitolo 4:

4. Paul Sébillot, *Le bœuf d'or* (Sébillot 1881)
5. Emmanuel Cosquin, *Le taureau d'or* (Cosquin 1886, pp. 273-275)
6. Ovidiu Bîrlea, *Dracu și uoile* (Bîrlea 1966, II, pp. 502-509)
7. Pericle Papahagi, *Țerbul de-amălamă* (Papahagi 1905, pp. 351-353)
8. *Ațel ți-are, ți va, fațe* (Candrea et al. 1908, pp. 178-182)

PORCUL CEL FERMECAT

A fost odată ca niciodată etc.

A fost odată un împărat și avea trei fete. Și fiind a merge la bătălie, își chemă fetele și le zise:

5 — Iacă, dragele mele, sunt silit să merg la război. Vrajmașul s-a sculat cu oaste mare asupra noastră. Cu mare durere mă despart de voi. În lipsa mea băgați de seamă să fiți cu minte, să vă purtați bine și să îngrijiți de trebile casei. Aveți voie să vă preimblați prin grădină, să intrați prin toate
10 cămărilor casei: numai în cămara din fund, din colțul din dreapta, să nu intrați, că nu va fi bine de voi.

— Fii pe pace, tată, răspunseră ele. Niciodată n-am ieșit din cuvântul dumitale. Du-te fără grije, și Dumnezeu să-ți dea o izbândă strălucită.

15 Toate fiind gata de pornire, împăratul le dete cheile de la toate cămărilor, mai aducându-le aminte încă o dată povețele ce le deduse, și-și luă ziua bună de la ele.

Fetele împăratului, cu lacrămile în ochi, îi sărutară mâna, îi poftiră biruință; iar cea mai mare din ele priimi
20 cheile din mina împăratului.

Nu se știa ce să se facă, de mihnire și de urit, fetele, când se văzură singure. Apoi, ca să le treacă de urit, hotărîră ca o parte din zi să lucreze, o parte să citească și o parte să se plimbe prin grădină. Așa făcură și le mergea bine.

25 Vicleanul pizmuia pacea fetelor și-și viri coada.

— Suricarele mele, zise fata cea mai mare, citu-i ziu-lica de mare toarcem, coasem, citim. Sunt câteva zile de cînd ne aflăm singure, n-a mai rămas nici un colț de grădină pe unde să nu ne fi plimbat. Am intrat prin toate cămărilor
30 palatului tatălui nostru, și am văzut cît sunt de frumos și bogat împodobite; de ce să nu intrăm și în cămara ceea, în care ne-a oprit tatăl nostru de a intra?

— Vai de mine, leliță, zise cea mai mică, mă mir cum ți-a dat în gînd una ca aceasta, ca să ne îndemni dumneata
35 să călcăm porunca tatălui nostru. Cînd tata a zis să nu intrăm acolo, trebuie să fi știut el ce a zis și pentru ce a zis să facem așa.

— Că doară nu s-o face gaură în cer d-om intra, zise cea mijlocie. Că doară n-or fi niscaiva zmei să ne mănince, ori
40 alte lighioane. Ș-apoi de unde o să știe tata dacă noi am intrat au ba?

Tot vorbind și îndemnîndu-se, ajunseră tocmai pe dinaintea acelei cămări; cea mai mare din surori, care era păstrătoarea cheilor, băgă cheia în broasca ușei și, întorcînd-o
45 nișel, scîrț! ușa se deschise.

Fetele intrară.

Cînd colo, ce să vază? Casa n-avea nici o podoabă; dară în mijloc era o masă mare cu un covor scump pe dînsa, și
50 dasupra o carte mare deschisă.

Fetele, nerăbdătoare, voră a ști ce zicea în cartea aceea. Și cea mare înaintă și iată ce ceti:

„Pe fata cea mare a acestui împărat are s-o ia un fiu de împărat de la răsărit.“

Merse și cea mijlocie și, întorcînd foaia, ceti și ea:

55 „Pe fata cea mijlocie a acestui împărat are s-o ia un fiu de împărat de la apus.“

Riseră fetele și se veseliră, hihotind și glumind între ele. Fata cea mai mică însă nu voia să se ducă.

60 Cele mai mari nu o lăsară în pace, ci, cu voie, fără voie, o aduse și pe dînsa lingă masă, și cam cu indoială intoarse și ea foaia și ceti:

„Pe fata cea mică a acestui împărat are s-o ia de soție un porc.“

Trăsnetul din cer de ar fi căzut, nu i-ar fi făcut mai mult
65 rău ca ceea ce i-a făcut citirea acestor vorbe. P-acî p-acî era să moară de mihnire. Și dacă n-o țineau surorile, își și spărgea capul căzînd.

După ce se dezmetici din leșinul ce-i venise de inimă rea, începură s-o mîngîie surorile.

70 — Cel îi ziseră, mai crezi și tu la toate alea! Unde ai mai pomenit tu ca o fată de împărat să se mărite după un porc?

— Ce copilă ești! îi zise cealaltă, dară tata n-are destulă oștire să te scape, chiar cînd s-ar întîmpla să vie să te ceară un dobitoc așa de scîrbos?

75 Fata cea mică a împăratului ar fi voit să se înduplece a crede cele ce îi spuneau surorile; dară n-o lăsa inima. Gîndul ei era mîreu la cartea care spuse că norocul celorlalte surori era să fie așa de frumos și numîi ei îi spusese că o să i se întîmple ceea ce nu se mai auzise pînă atunci pe lume. Și

80 apoi o rodea la fîcați călcarea poruncii tatălui lor. Ea făcîpu a lincezi. Și numai în cîteva zile așa se schimbăse, încît nu o mai cunoșteai; din rumenă și veselă ce era, ajunsese de se ofilise și nu-i mai intra nimeni în voie. Se ferea

85 de a se mai juca cu surorile prin grădină, d-a culege flori ca să le puie la cap și d-a ciata cu toatele cînd erau la furcă, ori la cusătură. Între acestea, tatăl fetelor, împăratul, făcuse o izbîndă cum nu se aștepta, biruind și gonind pe vrăjmaș. Și fiindcă

90 gîndul îi era la fiicele sale, făcu ce făcu și se întoarse mai curînd acasă. Lumea după lume ieșise întra întîmpinarea lui, cu buciuri, cu tobe și cu surle, înveselindu-se că împăratul se întorcea biruitor.

Cum ajunse, pînă a nu merge acasă, împăratul dete

95 laudă Domnului că-i ajutase asupra protivnicilor carii se seculase asupra lui, de-i înfrînsese. Apoi, mergînd acasă, fiicele lui îi ieșiră înainte. Bucuria lui creșcu cînd văzu că fetele îi erau sănătoase. Fata cea mică se feri cît putu a nu se arăta tristă.

100 | Cu toate astea, nu după mult timp, împăratul băgă de seamă că fie-sa cea mică din ce în ce slăbea și se posomora. Îndată îi trecu un fier ars prin inimă, gîndindu-se că poate i-au călcat porunca. Și de unde să nu fie așa?!

Ca să se încredințeze, își chemă fetele, le întrebă, porun-

105 cîndu-le să-i spuie drept. Ele mărturisiră. Se feriră însă d-a spune care din ele fuse îndemnătoarea.

Cum auzi împăratul una ca aceasta, se tînguia în sine

cu amar, și cît p-aci era să-l biruie mîhnirea. Își ținu însă

110 firea și căuta a-și mîngîia fata care vedea că se pierde. Ce

s-a făcut, s-a făcut; văzu el că o mie de vorbe un ban nu face.

115 Începuse a se cam uita întîmplarea aceasta, cînd, într-o zi, se înfățișe la împăratul fiul unui împărat de la răsărit și-i ceru de soție pe fata cea mai mare. Împăratul i-o dete cu mulțumire. Făcură nuntă înfricoșată și peste trei zile o petrecu cu cinste mare pînă la otar. Peste puțin, așa făcu și cu fata cea mijlocie, pe care o ceruse un fiu de împărat de la apus.

120 Cu cît vedea că se implinesc întocmai cele scrise în cartea ce citise, cu atît fata împăratului se întrista și mai mult. Ea nu mai voia să mînce, nu se mai gătea, nu mai ieșea la plimbare; voia să se lase să moară mai bine, decît să ajungă de batjocura lumii. Dară împăratul nu-i da răgaz

125 să puie în lucrare o faptă așa de nelegiuită, ci o mîngîia cu fel de fel de povețe. Mai trecu ce mai trecu și iată, mare, că într-o zi împăratul se pomenește cu un porc mare că intră în palatul lui și-i zice:

130 — Sănătate ție, împărate; să fii rumen și voios ca răsăritul soarelui într-o zi senină!

— Bine ai venit sănătos, prietene. Dar ce vînt te aduce pe la noi?

— Am venit în peșit, răspunse porcul.

135 Se miră împăratul cînd auzi de la porc așa vorbe frumoase și îndată își dete cu părerea că aci nu putea să fie lucru curat. Ar fi voit s-o cîrmească împăratul spre a nu-i da fata de soție; dară după ce auzi că curtea și ulițile geme de porci, care venise cu peșitorul, n-avu încotro și-i făgădui. Porcul nu se lăsă numai pe făgăduială, ci intră în vorbă și se hotări ca nunta să se facă peste o săptămînă. Numai după ce priimi cuvînt bun de la împăratul, porcul plecă.

Pînă una alta, împăratul își povățui fata să se supuie ursitei, dacă așa a voit Dumnezeu. Apoi îi zise:

145 — Fata mea, cuvintele și purtarea cea înțeleaptă a acestui porc nu este de dobitoc; o dată cu capul nu crez eu ca el să se fi născut porc. Trebuie să fie vreo fermecătorie sau vreo altă drăcie aci. Însă tu să fii ascultătoare, să nu ieși din cuvîntul lui; căci Dumnezeu nu te va lăsa să te chiniești mult timp.

150 — Dacă dumneata, tată, găsești cu cale așa, răspunse fata, te ascult și-mi pui nădejdea în Dumnezeu. Ce o vrea el cu mine! Așa mi-a fost tristețea; văz eu că n-am încotro.

155 Intre acestea sosi și ziua nunții. Cununia se făcu cam pe sub ascuns. Apoi, puindu-se porcul cu soția sa într-o căruță împărătească, porni la dînsul acasă.

160 Pe drum trebuia să treacă pe lângă un noroi mare; porcul porunci să stea căruța; se dete jos și se tăvăli în noroi, pînă se făcu una cu tina, apoi, suindu-se, zise miresei să-l sărute. Biata fată, ce să facă? Scoase batista, îl șterse nițel la bot și-l sărută, gîndindu-se să asculte povețile tatălui său.

165 Cînd ajunseră acasă la porc, care era într-o pădure mare, se și inseră. Șezură nițel de șe odihnire de drum, cînară împreună și se culcară. Peste noapte, fata împăratului simți că lângă dînsa era un om, iară nu un porc. Se miră. Însă își aduse aminte de cuvintele tătînă-său și începu a mai însufleți, plină de nădejde în ajutorul lui Dumnezeu.

170 Porcul seara se dezbrăca de pielea de porc, fără să simță fata, și dimineața, pînă a nu se deștepta ea, el iară se îmbrăca cu dînsa.

175 Trecu o noapte, trecură două, trecură mai multe nopți și fata nu se putea domiri cum se face de bărbatu-său ziua este porc și noaptea om. Pasămite el era fermecat, vrăjit să fie așa.

Mai tîrziu începu a prinde dragoste de dînsul, cînd simți rodurile căsătoriei; atît numai se mîhnea că nu știa ce o să dea lumii peste cîteva luni. Cînd, într-o zi, văzu trecînd pe acolo o babă cloanță vrăjitoare.

180 Ea, care nu văzuse oameni de atîta mare de timp, era jînduită, și o chemă să mai vorbească cu dînsa cîte ceva. Vrăjitoarea îi spuse că știe să ghicească, să dea leacuri și cîte nagode toate.

185 — Așa să trăiești, bătrînico, ia spune-mi, d-a minune, ce are bărbatu-meu de este ziua porc și noaptea, cînd doarme lângă mine, îl simț că este om?

— Ceea ce-mi spui, puica mamei, eram să ți-o spui eu mai înainte, căci nu de surda sunt ghicitoare. Să-ți dea mămălica leacuri cari să-i taie farmecele.

190 — Dă-mi, zău, mămușoară, și ți-oi plăti cît mi-i cere, că mi s-a urît cu el așa.

195 — Ține icea, puîșorul mamei, așa aceasta. Să nu știe el de dînsa, că n-are leac. Să te scoli cînd doarme el, binișor, și să i-o legi de piciorul stîng, cît se poate de strîns, și să vezi, draga babii, că dimineața rămîne om. Parale nu-mi trebuie. Eu voi fi destul de plătită cînd voi afla că o să

scapi de așa urgie. Mi se rupe, uite, băierile inimii de milă pentru dumneata, bobocelul mamei, și mă căiesc, mă căiesc, cum de să nu aflu mai dinainte, ca să-ți viu într-un ajutor.

200 După ce plecă zgriptoroaica de vrăjitoare, fata de împărat ascunse cu îngrijire așa; iară peste noapte se sculă binișor, încît să n-o simță nici măiestrele, și, cu inima ticlindă, legă așa de piciorul bărbatului său. Cînd să strîngă nodul, pic! se rupse așa, căci era putredă.

205 Deșteptîndu-se, bărbatul speriat îi zise:

— Ce-ai făcut, nenorocito! Mai aveam trei zile, și scăpam de spurcatele astea de vrăji; acum cine știe cît voi mai avea să port această scîrboasă piele de dobitoc. Și numai atunci vei da cu mîna de mine, cînd vei rupe trei perechi de opinci de fier și cînd vei toci un toiag de oțel, căutîndu-mă, căci eu mă duc.

Zise și se făcu nevăzut.

215 Sărmană fată de împărat, cînd se văzu singură cuc, unde începu a plînge și a se boci, de ți se rupea inima. Blestema cu foc și cu pară pe afurisita de ghicitoare. Dară toate în zadar. Dacă văzu că n-o scoate la căpătii cu tînguirea, se sculă și plecă încotro va duce-o mila Domnului și dorul bărbatului.

220 Ajungînd într-o cetate, porunci de-i făcu trei perechi de opinci de fier și un toiag de oțel, se găti de drum și se porai în călătorie, spre a-și găsi bărbatul.

225 Se duse, se duse, peste nouă mări, peste nouă țări, trecu prin niște păduri mari cu buștenii ca butia, se poticea lovindu-se de copacii cei răsturnați și, de cîte ori cădea, de atitea ori se și scula; ramurile copacilor o izbeau peste față, crîngurile îi zgîriase mîinile, și ea tot înainta, mergea, și îndărăt nu se uita. Cînd, obosită de drum și de sarcină, abătută de mîhnire și cu nădejdea în inimă, ajunse la o căsuță.

230 Pasămite acolo ședea sînta Lună.

Bătu la porțiță, se rugă să o lase înăuntru să se odihnească nițel, mai cu seamă că îi și abătuse să facă.

Muma sîntei Lune avu milă de dînsa și de suferințele sale; o priimi dară înăuntru și o îngrijii. Apoi o întrebă:

235 — Cum se poate ca om de pe alte tărîmuri să răzbească pînă aci?

Biata fată de împărat își povesti atunci toate întîmplările și sfîrși zicînd:

— Mulțumese mai întâi lui Dumnezeu că mi-a îndreptat
240 pașii către acest loc, și al doilea dumitale, că nu m-ai lăsat
să pier la ceasul nașterii. Acum te mai rog să-mi spui, nu
care cumva sînta Lună, fiica dumitale, știe pe unde s-ar afla
bărbatul meu?

— Nu poate să știe, draga mea, îi răspunse muma sîntei
245 Lune, dar du-te încolo, spre răsărit, pînă vei ajunge la sîntul
Soare; poate el să știe ceva.

Îi dete să mănînce o găină friptă și îi zise să bage de
seamă să nu piarză nici un oscior, că-i va fi de mare tre-
buintă.

250 După ce mai mulțumi încă o dată de buna găzduire și
de povețele cele folositoare și după ce lepădă o pereche de
opinci care se spărsese, încălță altele, puse oscioarele găinei
într-o legătură, luă în brațe copilașul și toiagul în mînă și
o porni iarăși la drum.

255 Merse, merse, prin niște cîmpii numai de nisip; așa de
greu era drumul, încît făcea doi pași înainte și unul înapoi;
se luptă, se luptă și scăpă de astă cîmpie, apoi trecu prin
niște munți nalți, colțoroși și scorboroși; sărea din bolovan
în bolovan și din colț în colț. Cînd ajungea pe cite un piept

260 de munte șes, i se părea că apucă pe Dumnezeu de un picior;
și după ce se odihnea cite nițel, iar o lua la drum, și tot
înainte mergea. Glodurile, colții de munte, care erau tot
de cremene, atît îi zgîriase picioarele, genuchii și coatele,
încît erau numai sînge; căci trebuie să vă spun că munții

265 erau nalți, încît întreceau norii, și pe unde nu erau prăpăstii
peste care trebuia să sară, nu putea merge altfel decît suin-
du-se pe brînci și ajutîndu-se cu toiagul.

În cele mai de pe urmă, stătută de osteneală, ajunsese la
niște palaturi.

270 Acolo ședea Soarele.

Bătu la poartă și se rugă să o priimească. Muma Soare-
lui o priimi și se miră cînd văzu om de pe alte tărîmuri pe
acolo și plîns de mila ei, cînd îi povesti întîmplările. Apoi,
după ce-i făgădui că va întreba pe fiu-său despre bărbatul
275 ei o ascunse în pivniță, ca să n-o simță Soarele cînd o veni
acasă, căci seara se întoarce totdeauna supărat.

A doua zi află fata de împărat că era s-o pață, fiindcă
Soarele cam mirosise a om de pe altă lume. Dar muma-sa
îl liniști cu vorbe bune, zicîndu-i că sunt pîreri.

280 Fiica de împărat prinse curagi cînd văzu cu cită bună-
tate este priimită și întrebă:

— Bine, frate dragă, cum se poate ca Soarele să fie supă-
rat, el care este atît de frumos și face atîta bine muritorilor?

— Iacă pentru ce, răspunse muma Soarelui: el dimineța
285 stă în poarta raiului, și atunci este vesel, vesel și rîde la
toată lumea. Peste zi este plin de scîrbă, fiindcă vede toate
necurățiile oamenilor și d-aia își lasă arșița așa de cu zăpu-
șeală; iară seara este mîhnit și supărat, fiindcă stă în poarta
iadului; acesta este drumul lui obicinuit, de unde apoi vine
290 acasă.

Îi mai spuse că l-a întrebat despre bărbatul ei și fiu-său
îi răspunse că nu știe de seama lui nimic, fiindcă, de va
ședea în vro pădure deasă și mare, vederea lui nu poate stră-
bate prin toate colțurile și afundăturile, ci că altă nădejde
295 nu e, decît să meargă la Vînt.

Îi dete și acolo o găină să mănînce și îi zise să păstreze
oscioarele cu îngrijire.

După ce lepădă și a doua pereche de opinci, care se spăr-
sese și acelea, luă legătura cu oscioarele, copilul în brațe și
300 toiagul în mînă și porni spre Vînt.

În calea aceasta întîlni niște greutăți și mai mari, căci
dete, una după alta, peste munți de cremene din care țîșnea
flacări de foc, peste păduri nemaiumblate și peste cîmpii de
gheață cu nămeți de zăpadă. P-acî, p-acî era să se prăpă-
dească, biată femeie; însă, cu stăruința ei și cu ajutorul lui
305 Dumnezeu, birui și aceste greutăți mari, și ajunse la o
văgăună care era într-un colț de munte, mare de putea să
între șapte cetăți într-însa.

Acolo ședea Vîntul.

310 Gardul care o înconjura avea o portiță. Bătu și se rugă
să o priimească. Muma Vîntului avu milă de dînsa și o
priimi să se odihnească. Ca și la Soare, fu ascunsă, ca să nu
o simță Vîntul.

A doua zi îi spuse că bărbatul său locuia într-o pădure
315 mare și deasă, pe unde nu ajunsese toporul încă; că acolo
și-a făcut un fel de casă, grămădind bușteni unul peste altul
și împletindu-i cu nuiele, unde trăia singur-singurel, de
teama oamenilor răi.

După ce îi dete și aci o găină de mîncă și îi zise să pă-
streze oscioarele, muma Vîntului o povățui să se ia după
320 drumul robilor, care se vede noaptea pe cer, și să meargă,
să meargă pînă va ajunge.

Așa și făcu. După ce mulțumi cu lacrimi de bucurie pentru buna găzduire și pentru vestea cea bună, porni la drum.

325

Biata femeie nopțile le făcea zi. Nu i se mai alegea nici de mâncare, nici de odihnă, atîta dor și foc avea să-și găsească bărbatul pe care ursita i-l dedese.

330

Merse, merse pînă ce i se sparse și opincile aceste. Le lepădă și începu a merge cu picioarele goale. Nu căuta gloduri, nu băga seamă la ghimpii ce-i intra în picioare, nici la loviturile ce suferea cînd se împiedica de vreo piatră.

335

În cele mai de pe urmă ajunse la o poiană verde și frumoasă pe marginea unei păduri. Acum se mai înveseli și sufletul ei, cînd văzu floricelele și iarba cea moale. Stătu și se odihni nițel. Apoi, văzînd păsărelele cite două-două pe rămurelele copăceilor, se încinse focul într-însa de dorul bărbatului său, începu a plînge cu amar și, cu copilul în brațe și cu legătura cu oscioarele pe umăr, porni iarăși.

340

Intră în pădure. Nu se uita nici la iarba cea verde și frumoasă ce-i mîngîia picioarele, nu voia să asculte nici la păsărelele ce ciripeau de te asurzea, nu căuta nici la floricelele ce se ascundeau prin desigurile crîngurilor, ci mergea dibuînd prin pădure. Ea băgase de seamă că aceasta trebuie

345

să fie pădurea în care locuia bărbatul său, după semnele ce-i spusese muma Vîntului.

Trei zile și trei nopți orbăcăi prin pădure și nu putu afla nimic. Atît de mult era ruptă de osteneală, încît căzu și rămase acolo o zi și-o noapte fără să se miște, fără să bea și să mănînce ceva.

350

În cele mai de pe urmă, își puse toate puterile, se sculă, și așa, șovăînd, cercă să umble sprijinindu-se în toiagul său, dară îi fu cu neputință, căci și acesta se tocise, încît nu mai era de nici o trebuință. Însă de mila copilului, care

355

nu mai găsea lapte la pieptul ei, de dorul bărbatului, pe care îl căuta cu credință la Dumnezeu, porni așa cum putu. Nu mai făcu zece pași și zări către un desiș un fel de casă precum îi spusese muma Vîntului. Porni într-acolo și abia, abia ajunse. Acea casă n-avea nici ferestre, nici ușă. Pasămite

360

ușa era pe dasupra. Îi dete ocol. Scară nu era.

Ce să facă? Voia să intre.

Se gîndi, se răzgîndi; se cercă să se suie — în zadar. Sta, sta s-o doboare cu totul întristarea: cum se poate să se lase ea să se începe tocmai la mal. Cînd, își aduse aminte de oscioa-

365

rele de găină ce le purtase atîta cale și-și zise: nu se poate să

mi se fi zis de florile mărului să păstrez aceste oscioare, ci că îmi va fi de mare ajutor la nevoie.

370

Atunci scoase oscioarele din legătura ce o avea, se socoti nițel, mai cugetă și, luînd două din aceste oscioare, le puse vîrf în vîrf și văzu că se lipi ca printr-o minune. Mai puse unul, apoi unul, și văzu că se lipiră și acelea.

375

Făcu deci, din oscioare, doi drugi cît casa de înalți. Îi rezemă de casă la o depărtare de o palmă domnească unul de altul. După aceea puse iarăși căpătii la căpătii celelalte oscioare și făcu niște druguleți mici, fiecare puîndu-i d-a curmezișul pe drugii cei mari, închipui treptele unei scări; cum punea aceste trepte, se lipeau și ele. Și astfel unul cite unul puse pînă sus. Cum punea o treaptă, se urca pe ea. Apoi alta, apoi alta, pînă unde îi ajunse. Cînd, tocmai sus în vîrfurile scării, nu-i ajungea să mai facă o treaptă.

380

Ce să facă? Fără astă treaptă nu se putea. Pasămite ea pierduse un oscior. Să stea acolo, era peste poate. Să nu intre înăuntru îi era ciudă. Se apucă și-și tăie degetul cel mic, și cum îl puse acolo se lipi. Luă copilul în brațe, se urcă din nou și intră în casă.

385

Aci se miră ea de buna rînduială ce găsi. Se apucă și ea și mai deretică oleacă. Apoi mai răsufală nițel, puse copilul într-o albie ce găsi și o așeză în pat.

390

Cînd veni bărbatu-său, se sperie de ceea ce văzu. Parcă nu-i venea să creadă ochilor săi, tot uitîndu-se la scara de oscioare și la degetul din vîrfurile scării. Frica lui era să nu fie iară niscaiva farmece, și cît p-aci era să-și părăsească casa, dară Dumnezeu îi dete în gînd să intre.

395

Atunci, făcîndu-se un porumbel, ca să nu se lipească farmecele de el, zbură pe dasupra fără să se atingă de scară și intră înăuntru în zbor. Acolo văzu o femeie îngrijind de un copil.

400

El își aduse aminte atunci că femeia sa era însărcinată cînd plecase de la ea, și unde îl coprinse un dor de dînsa și o milă, gîndindu-se la cite trebuia să fi pățit ea pînă să dea cu mîna de dînsul, încît se făcu numaidecît om.

Cît p-aci era să n-o cunoască; atît de mult se schimbase din pricina suferințelor și a necazurilor.

405

Fata de împărat cum îl văzu, se sculă în sus și îi ticăia inima de frică, fiindcă ea nu-l cunoștea.

După ce el i se făcu cunoscut, ea nu se căi, ba și uită toate suferise. El era un bărbat ca un brad de frumos.

Se puse deci la vorbă. Ea îi povesti toate întâmplările, iară el plinse de mila ei. Apoi începu și el a spune:

410 — Eu, zise el, sunt fiu de împărat. La un război ce avu tată-
meu cu niște zmei, vecini ai lui, care erau foarte răi și-i tot
călcău moșia, am omorît pe cel mai mic.

415 Pasămite, ursita te făgăduise lui. Atunci mă-sa, care era
o vrăjitoare de incheaga și apele cu farmecele ei, mă blestemă
să port pielea acelu scirbos dobitoc, cu gând ca să nu ajung
să mi te iau eu.

420 Dumnezeu i-a stat împotriva, și eu te-am luat. Baba care
ți-a dat așa să mi-o legi de picior era ea. Și de unde mai
aveam trei zile să scap de blestem, am fost silit să port încă
trei ani stîrvul porcului.

425 Acum, fiindcă tu ai suferit pentru mine și eu pentru tine,
să dăm laudă Domnului și să ne întoarcem la părinții noștri.
Fără tine eram hotărît să trăiesc ca un pustnic, d-aia și mi-am
ales acest loc pustiu și mi-am făcut casa asta așa, ca pui
de om să nu mai poată răzbi la mine.

Apoi se îmbrățișară de bucurie și se făgăduiră ca amîndoi
să uite necazurile trecute.

430 A doua zi de dimineață se sculară și porniră amîndoi mai
întîi la împăratul, tatăl lui. Cînd se auzi de venirea lui și a
soției sale, toată lumea plîngea de bucurie că îi vedea. Iară
tatăl și muma lui îi îmbrățișe strîns, și ținură veselile trei
zile și trei nopți.

435 Apoi merse și la împăratul, tatăl femeii lui. El cît p-aci
era să-și iasă din minți de bucurie, cînd îi văzu. Ascultă
povestindu-i-se întâmplările lor. Apoi zise fie-sei:

— Ți-am spus eu că nu credeam să se fi născut porc acel
dobitoc ce te-a cerut de soție? Și bine ai făcut, fata mea, de
m-ai ascultat.

440 Și fiindcă era și bătrîn, și moștenitori n-avea, se coborî
din scaunul împărăției sale și îi puse pe dinșii. Iară ei dom-
niră cum se domnește cînd împărații trec prin fel de fel de
ispite, necazuri și nevoi.

Și de n-or fi murit, trăiesc și astăzi, domnind în pace.

Iară eu încălecai p-o șea etc.

INȘIR-TE MĂRGĂRITARI

A fost odată ca niciodată etc.

5 A fost odată un fecior de boier mare, și după ce cutreierase
țările, răzbătînd prin toate unghiurile, se întorcea la moșia
sa. Și trecînd printr-o cinepiște, văzu trei fete ce munceau
la cinepă. El își căuta de drum în treaba lui, fără să ia aminte
la cele ce tot spuneau fetele. Cînd ajunse la urechile lui
niște vorbe ce-l trezi, căci era dus pe gînduri. Se întoarse la
fete și le întrebă:

10 — Ce ați zis, fetelor?

— De m-ar lua pe mine feciorul ăla de boier ce trece
p-aci, eu i-aș îmbrăca curtea cu un fus, zisese fata cea mai
mare.

15 — De m-ar lua pe mine feciorul ăla de boier ce trece
p-aci, eu i-aș sătura curtea cu o pită, zisese fata cea mijlocie.

— De m-ar lua pe mine feciorul ăla de boier ce trece
p-aci, eu i-aș face doi feți-logofeți cu totul și cu totul de aur,
zisese fata cea mică.

20 După ce îi spuseră fetele ce ziseseră, el stătu de se socoti
gîndindu-se: mă, ca ce să fie asta? Apoi după ce se mai răz-
gîndi, zise fetei celei mici:

— Fetico, mie îmi plăcu vorbele tale mai mult decît ale
surorilor tale. Dacă vrei să mergi cu mine, eu te iau de soție,
numai să-ți ții cuvîntul.

25 — Și cum să nu fi voit fata; căci era un brad de flăcău, chi-
peș și drăgălaș, nu glumă.

POVESTEA PORCULUI

Cică era odată o babă și un moșneag: moșneagul de-o sută de ani, și baba de nouăzeci; și amundoi bătrînii aceștia erau albi ca iarna și posomorîți ca vremea cea rea din pricină că nu aveau copii. Și, Doamnel tare mai erau doriți să aibă măcar unul, căci, cît era ziua și noaptea de mare, ședeau singurei ca cucul și le țiuia urechile, de urit ce li era. Și apoi, pe lîngă toate aceste, nici vreo scofală mare nu era de dinșii: un bordeiu ca vai de el, niște țoale rupte, așternute pe lăiți, și atita era tot. Ba, de la o vreme încoace, uritul îi mîncea și mai tare, căci țipenie de om nu li deschidea ușa; parcă erau bolnavi de ciumă, sărmanii!

În una din zile, baba oftă din greu și zise moșneagului:

— Doamne, moșnege, Doamne! De cînd suntem noi, încă nu ne-a zis nime tată și mamă! Oare nu-i păcat de Dumnezeu că mai trăim noi pe lumea asta? Căci la casa fără de copii nu cred că mai este vrun Doamne-ajută!

— Apoi dă, măi babă, ce putem noi face înaintea lui Dumnezeu?

— Așa este, moșnege, vād bine; dar, până la una, la alta, știi ce-am gîndit eu astă-noapte?

— Știu, măi babă, dacă mi-i spune.

— Ia, mine dimineață, cum s-a amiji de ziuă, să te scoli și să apuci încotro-i vedè cu ochii; și ceți-a ieși înainte întăi și-ntăi, dar a fi om, da' șerpe, da', în sfîrșit, orice altă jivină a fi, pune-o în traistă și

o adă acasă; vom crește-o și noi cum vom pute, și acela să fie copilul nostru.

Moșneagul, sătul și el de-atita singurătate și dorit să aibă copii, se scoală a doua zi des-diminează, își iie traista în băț și face cum i-a zis baba... Pornește el și se duce tot înainte pe niște ponoare, până ce dă peste un bulhac. Și numai iaca că vede în bulhac o scroafă cu doisprezece purcei, care ședeau tologiți în glod și se păleau la soare. Scroafa, cum vede pe moșneag că vine asupra ei, îndată începe a grohăi, o rupe de fugă, și purceii după dînsa. Numai unul, care era mai ogirjit, mai răpănos și mai răpciugos, neputînd ieși din glod, rămase pe loc.

Moșneagul degrabă îl prinde, îl bagă în traistă, așa plin de glod și de alte podoabe cum era, și pornește cu dînsul spre casă.

— Slavă ție, Doamnel zise moșneagul, că pot să duc și babei mele o mîngăiere! Mai știi eu? Poate ori Dumnezeu, ori dracul i-a dat în gînd ieri noapte de una ca asta.

Și cum ajunge-acasă, zice:

— Iaca, măi băbușcă, ce odor ți-am adus eu! Numai să-ți trăiască! Un băiet ochios, sprîncenat și frumușel de nu se mai poate. Îți samănă ție, ruptă bucățică!...

Acum pune de lăutoare și grijește-l cum știi tu că se grijesc băieții: că, după cum vezi, îi cam colbăit, mititelul!

— Moșnege, moșnegel zise baba, nu ride, că și acesta-i făptura lui Dumnezeu, ca și noi... Ba poate... și mai nevinovat, sărmanul!

Apoi, sprintenă ca o copilă, face degrabă leșie, pregătește de scaldătoare și, fiindcă știa bine treaba moșitului, lă purcelul, îl scaldă, îl trage frumușel cu untură din opaiț pe la toate încheiturile, îl strînge de nas și-l sumuță, ca să nu se dioache odorul. Apoi îl peaptănă și-l grijește așa de bine, că peste cîteva zile îl scoate din boală; și cu tărițe, cu cojițe, purcelul începe a se înfiripa și a crește vîzînd cu ochii, de-ți era mai mare dragul să te uiți la el. Iară baba nu știa ce să mai facă de bucurie că are un băiet așa de chipos, de hazliu, de gras și învălit ca un pepene. Să-i fi zis

toată lumea că-i urit și obraznic, ea ținea una și bună, că băiet ca băietul ei, nu mai este altul! Numai de-un lucru era baba cu inima jignită: că nu putea să le zică *tată* și *mamă*.

5 Într-una din zile, moșneagul voiește a merge la țirg să mai cumpere cite ceva.

— Moșnege, zise baba, nu uita să aduci și niște roșcove pentru ist băiet, că tare-a fi dorit, mititelul!

10 — Bine, măi babă. Dar în gândul său: „Da' mîncal-ar brinca să-l mănince, surlă, că mult mă mai innăduși cu dinsul. De-am avè pine și sare pentru noi, da' nu să-l mai îndop și pe dinsul cu bunătăți... Cînd m-aș potrivi eu babei la toate cele, apoi aș lua cîmpii!“

15 În sfîrșit, moșneagul se duce la țirg, tirguiește el ce are de țirguit, și, cînd vine acasă, baba îl întrebă, ca totdeauna:

— Ei, moșnege, ce mai știi de pe la țirg?

20 — Ce să știu, măi babă? Ia, nu prea bune vești: împăratul vrea să-și mărite fata.

— Și asta-i veste rea, moșnege?

25 — D-apoi îngăduiește puțin, măi babă, că nu-î numa atîta, că, de ce-am auzit eu, mi s-a suit părul în virful capului. Și cînd ți-oiu spune până la sfîrșit, cred că ți s-a încrîncina și ție carnea pe tine.

— Da' de ce, moșnege? Vai de mine!

30 — D-apoi, iaca de ce, măi babă, ascultă: Împăratul a dat de știre, prin crainicii săi, în toată lumea că oricine s-a afla să-i facă, de la casa aceluia și până la curțile împărătești, un pod de aur pardosit cu petre scumpe și fel de fel de copaci, pe de-o parte și pe de alta, și în copaci să cînte tot felul de păseri, care nu se mai află pe lumea asta, aceluia îi dă fata; ba cică-i mai dă și jumătate din împărăția lui. Iară cine s-a bizui să vie ca s-o ceară de nevastă și n-a izbuti să facă podul, așa cum ți-am spus, aceluia pe loc îi și taie capul. Și cică până acum o mulțime de feciori de crai și de împărați, cine mai știe de pe unde, au venit, și nici unul din ei n-a făcut nici o ispravă; și împăratul, după cum s-a hotărît, pe toți i-a tăiat, fără cruțare, de li plinge lumea de milă. Apoi, măi

42

babă, ce zici? bune vești sunt aceste? Ba și împăratul
cică s-a bolnăvit de supărare!

5 — Of! moșnege, of! boala împăraților e ca sănătatea
noastră! Numai despre feții de împărat, ce mi-ai spus,
mi se rupe inima din mine, că mare jale și alean or fi
mai ducînd mamele lor pentru dînșii! Mai bine că al
nostru nu poate vorbi și nu-l duce capul, ca pe
alții... la atîtea iznoave.

10 — Bune-s și acestea, măi babă; da' bună ar fi și
aceea cînd ar avè cineva un fecior care să facă podul
și să ieie pe fata împăratului, că știu c-ar încăleca pe
nevoie și, Doamnel mare slavă ar mai dobîndi în
lume!

15 Cînd vorbeau bătrînii, purcelul ședea în culcuș,
într-un cotlon sub vatră, cu ritul în sus, și uitîndu-se
șintă în ochii lor, asculta ce spun ei și numai pufnea
din cînd în cînd. Și cum sfătuiiau bătrînii, ei în de ei,
despre acestea, numai iaca se aude sub vatră: „Tată
și mamă! eu îl fac“. Baba atunci a amețit de bucurie,
20 moșneagul însă, gîndind că-i Ucigă-l-crucea, s-a spă-
riet și, uimit, se uita prin bordeiu în toate părțile,
să vadă de unde a ieșit acel glas; dar, nevăzînd pe
nime, și-a mai venit în sine. Însă godacul iar a strigat:

25 — Tată, nu te infricoșa, că eu sunt! Ci trezește pe
mama și du-te la împăratul de-i spune că eu îi fac
podul.

Moșneagul atunci zise îngăimat:

— D-apoi ai să-l poți face, dragul tatei?

30 — Despre asta n-aibi grijă, tată, că ești cu mine.
Numai du-te și vestește împăratului ce-am spus eu!
Baba, atunci, venindu-și în sine, sărută băietul și-i
zise:

35 — Dragul mamei, drag! Nu-ți pune viața în primej-
die, și pe noi să ne lași, tocmai acum, străini, cu
inima arsă și fără nici un sprijin!

— Nu te îngriji, mămuică, de feliu; că trăind și
nemurind ai să vezi cine sunt eu.

40 Atunci moșneagul, nemaiavînd ce zice, își peaptănă
barba frumos, iè toiagul bătrînețelor în mină, apoi
iese din casă și pornește spre împărăție, și cum ajunge
în tîrg, se duce cu peptul deschis drept la palatul

impăratului. Un străjer, cum vede pe moșneag că stă pe-acolo, îl întreabă:

— Da' ce vrei, moșule?

5 — Ia, am treabă la împăratul; feciorul meu se prinde că i-a face podul.

Străjerul, știind porunca, nu mai lungește vorba, ci îi moșneagul și-l duce înaintea împăratului. Împăratul, văzînd pe moșneag, îl întreabă:

— Ce voiești de la mine, moșule?

10 — Să trăiți mulți ani cu bine, luminate și preaputernice împărate! Fecioru-meu, auzind că aveți fată de măritat, m-a trimis, din partea lui, ca să aduc la cunoștința măriei-voastre că el, cică, poate să vă facă podul.

15 — Dacă poate să-l facă, facă-l, moșnege; și atunci fata și jumătate din împărăția mea ale lui să fie. Iară de nu, atunci... poate-i fi auzit ce-au pățit alții, mai de viță decît dînsul!? Dacă te prinzi așa, apoi mergi de-ți adă feciorul încoace. Iară de nu, caută-ți de drum și nu umbla cu gîrgăunii în cap.

20 Moșneagul, auzind aceste chiar din gura împăratului, se pleacă până la pămînt; apoi iese și pornește spre casă, ca să-și aducă feciorul. Și, cum ajunge acasă, spune fecioru-său ce a zis împăratul. Purcelul atunci, plin de bucurie, începe a zburda prin bordeiu, dă un ropot pe

25 sub lăiți, mai răstoarnă citeva oale cu ritul și zice:
— Haidem, tătucă, să mă vadă împăratul!

Baba, atunci, începe a se boci și a zice:

30 — Să vede că eu nu mai am parte în lumea asta de nimica! Până acum m-am chinuit de l-am crescut și l-am scos din toată nevoia, și acum... parcă văd c-am să rămîn fără de dînsul! Și, tot bocînd ea, o apucă leșin de supărare.

35 Iar moșneagul, de cuvînt; pune cușma pe cap, o îndeasă pe urechi, își iè toiagul în mină, iese din casă și zice:

— Hai cu tata, băiete, s-aducem noră mine-ta.

40 Purcelul, atunci, de bucurie, mai dă un ropot pe sub lăiți, apoi se iè după moșneag și, cit colè, mergea în urma lui, grohăind și mușluind pe jos, cum e treaba porcului. Abiè ajung ei la porțile palatului împără-

tesc, și străjerii, cum îi văd, încep a se uita unul la altul și a bufni de râs.

— Da' ce-i acesta, moșule? zise unul din ei.

— D-apoi acesta mi-e feciorul, care se prinde c-a
5 face podul împăratului.

— Doamne, moșule, Doamne! multă minte îți mai trebuie! zise un străjer bătrîn; se vede că ți-ai urit zilele!

— Apoi dă, ce-i scris omului în frunte-i este pus,
10 și tot de-o moarte are să moară cineva.

— D-ta, moșule, cum vedem noi, cauți pricina ziua-miaza-mare, cu luminare, ziseră străjerii.

— D-apoi asta nu vă privește pe d-voastre; ia,
15 mai bine păziți-vă gura și dați de știre împăratului c-am venit noi, răspunse moșneagul.

Străjerii, atunci, se uită lung unul la altul și string și ei din umere, apoi unul din ei vestește împăratului despre venirea noilor pețitori, moșneagul cu purcelul său! Atunci împăratul îl cheamă înaintea sa. Moșneagul,
20 cum intră, se pleacă până la pământ și stă la ușă, smerit. Iară purcelul calcă înainte pe covoare, grohând, și începe a mușlui prin casă.

Atunci împăratul, văzînd așa mare obrăznicie, pe de-o parte i-a venit a ride, iară pe de alta se tulbură
25 grozav și zise:

— Da' bine, moșnege, cînd ai venit în cela rînd, parcă erai în toată mintea; dar acum unde te visezi, de umbli cu porci după tine? Și cine te-a pus la cale să mă iei tocmai pe mine în bătaie de joc?

— Ferească Dumnezeu! înălțate împărate, să cuget eu, om bătrîn, la una ca asta! D-apoi, să avem iertare, luminarea-voastră, că acesta mi-i flăcăul, despre care v-am spus mai dăunăzi că m-a trîmis la măria-voastră, dacă vă mai aduceți aminte.

— Și el are să-mi facă podul?

— D-apoi așa nădăjduim în Dumnezeu, că chiar el, măria-ta!

— Hai! ie-ți porcul de-aici și ieși afară! Și dacă până mine dimineață n-a fi podul gata, moșnege, are
40 să-ți steie capul unde-ți stau talpele. Înțelesu-m-ai?

— Milostiv este Cel-de-sus, măria-voastră! Iară dacă s-a întâmpla, — să nu bănuieți, puternice împărate! — după dorința luminării-voastre, apoi atunci să ne trimiteți copila acasă.

5 Și zicînd aceste, se pleacă după obicei, își iie purcelul, iese și pornește spre casă, urmat de cîțiva ostași, în paza cărora l-a dat împăratul până a doua zi, ca să vadă ce poate fi una ca asta. Căci multă vorbă, mult ris și mare nedumerire se mai făcuse la palat și în toate

10 părțile despre o astfel de batjocură nemaipomenită. Și, cătră sară, ajungînd moșneagul și cu purcelul acasă, pe babă o și apucă un tremur, de spaimă, și începe a se văicăra și a zice:

15 — Vai de mine, moșnege! da' ce foc mi-ai adus la casă? Mie ostași imi trebuiesc?

— Încă mai ai gură să întrebi?! acestea-s faptele tale; m-am luat după capul tău cel sec și m-am dus pe coclauri să-ți aduc copii de suflet. Și acum, iaca în ce chichion am intrat! Că n-am adus eu ostașii, 20 ci ei m-au adus pe mine. Și capului meu se vede că până mîne dimineață i-a fost scris să mai steie unde stă!

Purcelul însă umbla mușluind prin casă după mîncare și nici grijă n-avea despre încurcala ce făcuse. Moșnegii 25 s-au ciondănit cît s-au mai ciondănit și, cît erau ei de îngrijiți, despre ziuă au adormit. Iară purcelul atunci s-a suit binișor pe laiță, a spart o fereastră de bărdăhan și, suflînd o dată din nări, s-au făcut ca două suluri de foc, de la bordeiul moșneagului, care acum nu mai 30 era bordeiu, și până la palatul împăratului. Și podul, cu toate cele poruncite, era acum gata. Iară bordeiul moșneagului se prefăcuse într-un palat mult mai strălucitor decît al împăratului! Și, deodată, baba și moșneagul se trezesc îmbrăcați în porfiră împărătească, 35 și toate bunătățile de pe lume erau acum în palaturile lor. Iară purcelul zburda și se tologea numai pe covoare, în toate părțile.

Tot în acea vreme, și la împărăție strașnică zvoană s-a făcut, și însuși împăratul cu sfetnicii săi, văzînd 40 această mare minune, grozav s-au spăriet, și temîndu-se împăratul să nu i se întîmple ceva de rău, a făcut

sfat și a găsit cu cale să deie fata după feciorul moșneagului și de îndată a și trimis-o. Căci și împăratul, cît era de împărat, le dăduse acum toate pe una, și nici macar aceea nu era bună: frica!

5 Nuntă n-a mai făcut, căci cu cine era s-o facă? Fata împăratului, cum a ajuns la casa mirelui, i-au plăcut palaturile și socrii. Iar cînd a dat cu ochii de mire, pe loc a încremenit, dar mai pe urmă, strîngînd ea din umere, a zis în inima sa:

10 „Dacă așa au vrut cu mine părinții și Dumnezeu, apoi așa să rămîie“. Și s-a și apucat de gospodărie.

Purcelul toată ziua mușluia prin casă, după obiceiul său, iară noaptea, la culcare, lepăda pelea cea de porc și rămînea un fecior de împărat foarte frumos!

15 Și n-a trecut mult, și nevasta lui s-a deprins cu dînsul, de nu-i mai era acum așa de urît ca dintăi.

La vro săptămînă, două, tinăra împărăteasă, cuprinsă de dor, s-a dus să-și mai vadă părinții; iară pe barbat l-a lăsat acasă, căci nu-i da mîna să iasă

20 cu dînsul. Părinții, cum au văzut-o, s-au bucurat cu bucurie mare, și, întrebînd-o despre gospodărie și bărbat, ea a spus tot ce știa. Atunci împăratul a început s-o sfătuiască, zicînd:

— Draga tatei! Să nu cumva să te împingă păcatul să-i faci vrun neajuns, ca să nu pățești vreo nenorocire! Căci, după cum vād eu, omul acesta, sau ce-a fi el, are mare putere. Și trebuie să fie ceva neînțeleș de

25 mintea noastră, de vreme ce au făcut lucruri peste puterea omenească!

După aceasta au ieșit amundouă împărătesele în grădină ca să se primble. Și aici, mama sfătui pe fată cu totul de alt fel:

30

— Draga mamei, ce fel de viață ai să mai duci tu dacă nu poți ieși în lume cu barbatul tău? Eu te sfătuiesc așa: să potrivești totdeauna să fie foc zdravăn în sobă și, cînd a adormi barbatu-tău, să iei pelea cea

35 de porc și s-o dai în foc, ca să ardă, și atunci ai să te mintui de dînsa!

— Că bine zici, mamă! iaca, mie nu mi-a venit în cap de una ca asta.

40

Și cum s-a întors împărăteasa cea tinăra sara acasă,
a și poruncit să-i facă un foc bun în sobă. Și, cînd
dormea barbatu-său mai bine, ea a luat pelea cea de
porc, de unde o punea el, și a dat-o pe foc! Atunci
5 perii de pe dînsa au început a pîrii și pielea a sfîrîi,
prefăcîndu-se în cioric ars și apoi în scrum; și s-a
făcut în casă o duhoare așa de grozavă, încît bar-
batul pe loc s-a trezit înspăimîntat, a sărit drept
în picioare și s-a uitat cu jale în sobă. Și, cînd a
10 văzut această mare nenorocire, a lăcrimat, zicînd:
— Alei! femeie nepricepută! Ce-ai făcut? De te-a
învățat cineva, rău ți-a priit, iară de-ai făcut-o din
capul tău, rău cap ai avut!

Atunci ea deodată s-a văzut încinsă peste mijloc cu
15 un cerc zdravăn de fer. Iară barbatu-său i-a zis:
— Cînd voiu pune eu mîna mea cea dreaptă pe mij-
locul tău, atunci să plesnească cercul acesta, și numai
atunci să se nască pruncul din tine, pentru că ai ascultat
de sfaturile altora, de ai nenorocit și căzăturile
20 ieste de bătrîni, m-ai nenorocit și pe mine și pe tine
deodată! Și dacă vei avea cîndva nevoie de mine, atunci
să știi că mă cheamă *Făt-Frumos* și să mă cauți la Mă-
năstirea-de-Tămîie.

Cum a sfîrșit de zis aceste, deodată s-a stîrnit un
25 vînt năpraznic, și venind un virtej infricoșat, a ridi-
cat pe ginerele împăratului în sus și s-a făcut nevăzut.
Atunci podul cel minunat îndată s-a stricat și s-a
mistuit, de nu se știe ce s-a făcut. Iară palatul în
care ședeau moșnegii și cu nora, cu toate bogățiile și
30 podoabele din el, s-a schimbat iarăși în sărăcăciosul
bordeiu al moșneagului, de mai nainte. Atunci bătri-
nii, văzînd astă mare nenorocire și pe nora lor în așa
hal, au început a o muștra, cu lacrimile în ochi, și
a-i zice cu asprime să se ducă unde știe, că ei n-au cu
35 ce s-o ție.

Ea, văzîndu-se acum așa de nenorocită și horopsită,
ce să facă și încotro s-apuce? Să se ducă la părinți?
Se temea de asprimea tată-său și de sugubața defăimare
a oamenilor; să rămîie pe loc? Nu avea cele trebuitoare
40 și-i era lehamite de muștrările socrilor. În sfîrșit, s-a
hotărît a se duce în toată lumea, să-și caute barbatul.

Și hotărîndu-se astfel, a zis Doamne-ajută! și a pornit încotro a văzut cu ochii. Și a mers ea, a mers tot înainte, prin pustiuri, un an de zile, până ce a ajuns într-un loc sălbatic și cu totul necunoscut. Și aici, văzînd o căsuță tupilată și acoperită cu mușchiu, care mărturisea despre vechimea ei, a bătut la poartă. Atunci se aude dinlăuntru un glas de femeie bătrînă, zicînd:

5 — Cine-i acolo?
— Eu sunt, un drumeț rătăcit.

10 — De ești om bun, aproape de chilioara mea; iară de ești om rău, departe de pe locurile aceste, că am o cățea cu dinții de oțel, și, de i-oiu da drumul, te face mii și fărime!

— Om bun, măicuță!

15 Atunci i se deschide poarta și drumeața intră înlăuntru.
— Da' ce vînt te-a adus și cum ai putut răzbate prin aceste locuri, femeie, hăi? Că pasere măiastră nu vine pe aici, necum om pămîntean.

20 Atunci drumeața a oftat din greu și a zis:
— Ia, păcatele mele m-au adus, măicuță. Caut Mănăstirea-de-Tămîie și nu știu în care parte a lumii se află!

— Se vede că tot mai ai oleacă de noroc de ai nimerit tocmai la mine. Eu sunt sfînta Mercuri, de-i fi auzit de numele meu.

25 — De nume am auzit, măicuță, dar că te afli în lumea asta, nici prin cap nu mi-a trecut vreodată.
— Vezi? Tot de noroc să se plîngă omul!

30 Apoi sfînta Mercuri a strigat o dată cu glas puternic, și pe loc s-au adunat toate jivinile din împărăția ei; și, întrebîndu-le despre Mănăstirea-de-Tămîie, au răspuns toate deodată că nici n-au auzit măcar pomenindu-se de numele ei. Sfînta Mercuri, auzînd aceste, s-a arătat cu mare părere de rău, dar, neavînd nici o putere,

35 a dat drumeței un corn de prescură și un pătăruț de vin, ca să-i fie pentru hrană la drum; și i-a mai dat încă o furcă de aur, care torcea singură, și i-a zis cu bineșorul: „Păstrează-o, că ți-a prinde bine la nevoie“. Apoi a îndreptat-o la soră-sa cea mai mare, la sfînta Vîneri.

40

5 Și drumeața, pornind, a mers iar un an de zile tot prin locuri sălbatice și necunoscute, până ce cu mare greu ajunse la sfânta Vineri. Și aici i s-a întâmplat ca și la sfânta Mercuri; numai că sfânta Vineri i-a mai dat și ea un corn de prescură, un păhăruț de vin și o virtelniță de aur care depăna singură; și a îndreptat-o și ea cu multă bunătate și blindeță la soră-sa cea mai mare, la sfânta Duminică. Și de aici drumeața, pornind
10 chiar în acea zi, a mers iarăși un an de zile prin niște pustietăți și mai grozave decât cele de până aici. Și fiind însărcinată pe al treile an, cu mare greutate a putut să ajungă și până la sfânta Duminică. Și sfânta Duminică a primit-o cu aceeași rînduială și tot așa de bine ca și surorile sale. Și, făcîndu-i-se milă de această nenorocită și struncinată ființă, a strigat și sfânta Duminică o dată, cit a putut, și îndată s-au adunat toate vietățile: cele din ape, cele de pe uscat și cele zburătoare. Și atunci ea le-a întrebat cu tot dinadinsul dacă știe vreuna din ele în care parte a lumii se
15 află Mănăstirea-de-Tămîie. Și toate au răspuns, ca dintr-o singură gură, că nu li s-au întâmplat să audă măcar vorbindu-se vreodată despre aceasta. Atunci sfânta Duminică a oftat din adîncul inimei, s-a uitat galiș la nenorocita drumeață și i-a zis:
25 — Se vede că vrun blăstăm a lui Dumnezeu, sau altăceva, așa trebuie să fie, de nu ai parte de ceea ce cauți, fiica mea! Că aici este capătul unei lumi necunoscute încă și de mine, și oricît ai voi tu și oricare altul să mai meargă înainte de aici, este cu neputință.
30 Și atunci, numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind, cit ce putea; și, șovîlc, șovîlc, șovîlc! se înfățișează înaintea sfintei Duminici. Atunci ea îl întreabă și pe acesta:
— Tu, ciocîrlane, nu cumva știi unde se află Mănăstirea-de-Tămîie?
35 — Da' cum să nu știu, stăpînă? Că doar pe-acolo m-a purtat dorul, de mi-am frînt piciorul.
— Dacă-i așa, apoi acum îndată ie pe această femeie, du-o numaidecît acolo, cum îi ști tu, și povățuiește-o cum a fi mai bine.
40 Atunci ciocîrlanul, oftînd, a răspuns cu smerenie:

— Mă supun cu toată inima la slujba măriei-voastre, stăpînă, deși este foarte cu anevoie de mers pînă acolo.

Apoi sfînta Duminică a dat și ea drumeței un corn de prescură și un păhăruș de vin, ca să-i fie pentru
5 hrană pînă la Mănăstirea-de-Tămîie; și i-a mai dat o tupsie mare de aur și o cloșcă tot de aur, bătută cu petre scumpe, și cu puii tot de aur, ca să-i prindă bine la nevoie; și apoi a dat-o pe sama ciocîrlanului, care
10 îndată a și pornit, șovîlcăind. Și cînd ciocîrlanul pe jos, cînd drumeța pe sus, cînd ea pe jos, cînd el pe sus. Și cînd biata drumeță nu mai putea nici pe sus, nici pe jos, atunci îndată ciocîrlanul o lua pe aripioarele sale și o ducea. Și tot așa mergînd ei încă un an de zile, cu mare greutate și zdruncen, au trecut peste
15 nenumărate țări și mări, și prin codri și pustietăți așa de îngrozitoare, în care fojgăiau bălauri, aspide veninoase, vasiliscul cel cu ochi fărnicători, vidre cite cu douăzeci și patru de capete și altă mulțime nenumărată de gingăanii și jigăanii înspăimîntătoare, care stăteau
20 cu gurile căscate, numai și numai să-i înghită; despre a căroră lăcomie, viclenie și răutate nu-i cu puțință să povestească limba omenească.

Și, în sfîrșit, după atîta amar de trudă și primejdii, cu mare ce au izbutit să ajungă la gura unei peșteri.
25 Aici călătoreala s-a suit iarăși pe aripele ciocîrlanului, din care abia mai putea filfi, și el și-a dat drumul cu dînsa pe o altă lume, unde era un raiu, și nu altăceva!

— Iaca Mănăstirea-de-Tămîie! zise ciocîrlanul. Aici se află Făt-Frumos, pe care îl cauți tu de-atît amar de vreme. Nu cumva ți-i cunoscut ceva pe aici?

Atunci ea, deși îi fugeau ochii de atîtea străluciri, se uită mai cu băgare de samă și îndată cunoaște podul cel minunat din ceea lume și palatul în care trăise ea
35 cu Făt-Frumos așa de puțin, și îndată i se umplură ochii de lacrimi de bucurie.

— Mai stăi! și nu te bucura așa degrabă, că încă ești nemernică pe aceste locuri și tot n-ai scăpat de primejdii, zise ciocîrlanul.

40 Îi arată apoi o fîntînă, unde trebuia să se ducă trei zile de-a rîndul; îi spune cu cine are să se întilnească

și ce să vorbească; o povățuiește ce să facă, rînd pe rînd, cu *furca*, cu *virtelnița*, cu *tipsia* și cu *cloșca cu puii de aur* dăruite ei de cele trei surori: sfînta Mercuri, sfînta Vineri și sfînta Duminică.

5 Apoi, luîndu-și ziua bună de la călătoreala încredințată lui, iute se întoarce înapoi, zburînd neîncetat de frică să nu-i mai rupă cineva și celalalt picior. Iară nemernica drumeață, lăcrimînd, îl petrecea cu ochii în zbor, mergînd spre fîntîna ce-i arătase el.

10 Și cum ajunge la fîntînă, scoate mai întîi furca, de unde o avea strînsă, și apoi se pune jos să se odihnească. Nu trece mult, și, viînd o slujnică să ieie apă, cum vede o femeie necunoscută și furca cea minunată torcînd singură fire de aur, de mii de ori mai subțiri decît părul

15 din cap, fuga la stăpînă-sa și-i dă de veste!
Stăpîna acestei slujnice era viespea care înălbiase pe dracul, îngrijitoarea de la palatul lui Făt-Frumos, o vrăjitoare strașnică, care încheaga apa și care știa toate drăcăriile de pe lume. Dar numai un lucru nu știa hîrca:

20 gîndul omului. Talpa-iadului, cum aude despre această minunăție, trimite slujnica degrabă, să-i cheme femeia cea străină la palat, și, cum vine, o întrebă:

— Am auzit că ai o furcă de aur care toarce singură. Nu ți-e de vînzare, și cît mi-i cere pe dînsa, femeie, hăi!

25 — Ia, să mă lași să stau într-o noapte în odaia unde doarme împăratul.

— De ce nu? Dă furca încoace și rămîi aici pînă la noapte, cînd s-a înturna împăratul de la vînătoare.

30 — Atunci drumeața dă furca și rămîne. Știrba-babacloanța, știînd că împăratul are obiceiul a bea în toată sara o cupă de lapte dulce, i-a pregătit acum una ca să doarmă dus pînă a doua zi dimineată. Și cum a venit împăratul de la vînătoare și s-a pus în așternut, hîrca

35 i-a și trimis laptele; și cum l-a băut împăratul, pe loc a adormit ca mort. Atunci Talpa-iadului a chemat pe necunoscuta drumeață în odaia împăratului, după cum avuse tocmală, și a lăsat-o acolo, zicîndu-i încetîșor:

40 — Șezi aici pînă despre ziuă, că am să vin atunci tot eu să te iau.

52

Hirca, nu doar că șoptea și umbla cătinel ca să n-o audă împăratul, ci avea grijă să n-o audă, din odaia de alături, un credincios al împăratului, care în toate zilele umbla cu dinsul la vinat.

5 Și cum s-a depărtat băboiul de acolo, nenorocita drumeață a ingenuncheat lângă patul soțului ei și a început a plînge cu amar și a zice:

— Făt-Frumos! Făt-Frumos! Întinde mina ta cea dreaptă peste mijlocul meu, ca să plesnească cercul
10 ist afurisit și să se nască pruncul tău!

Și, sărmana, s-a chinuit așa până despre ziuă, dar în zadar, căci împăratul parcă era dus pe ceea lume! Despre ziuă, Tălpoiul a venit posomorită, a scos pe necunoscuta de acolo și i-a zis cu ciudă să iasă din
15 ogradă și să meargă unde știe. Și nenorocita, ieșind cu nepus în masă și necăjită ca vai de ea, s-a dus iarăși la fîntină și a scos acum virtelnița. Și viind iarăși slujnica la apă și văzînd și această mare minune, fuga la stăpînă-sa și-i spune că femeia ceea de ieri are acum o
20 virtelniță de aur, care deapănă singură și care-i mult mai minunată decît furca ce i-a dat. Atunci pohoța de babă o cheamă iarăși la dînsa prin slujnică, pune mina și pe virtelniță, tot cu același vicleșug, și a doua zi des-dimineată o scoate iarăși din odaia împă-
25 ratului și din ogradă.

Însă în această noapte, credinciosul împăratului, simțînd ce s-a petrecut și făcîndu-i-se milă de nenorocita străină, ș-a pus în gînd să descopere vicleșugul
30 babei. Și cum s-a sculat împăratul și s-a pornit la vînătoare, credinciosul i-a spus cu de-amăruntul ce se petrecuse în odaia lui în cele două nopți din urmă. Și împăratul, cum a auzit aceste, pe loc a tresărit, de parcă i-a dat inima dintr-însul. Apoi a plecat ochii în jos și a început a lăcrima. Și pe cînd din ochii lui Făt-
35 Frumos se scurgeau șiroaie de lacrimi, la fîntina știută, urgisita și zbuciumata lui soție scosese acum pe tip-sie și cloșca cu puii de aur, cea mai de pe urmă a ei nădejde! Și cum sta ea în preajma fîntinei, numai ce iaca pe slujnica știută iarăși o aduce Dumnezeu la
40 fîntină, și cînd mai vede și această mare minunăție,

nici mai așteaptă să ieie apă, ci fuga la stăpînă-sa și-i spune.

5 — Doamne, stăpînă, Doamne! Ce-am văzut eu! Femeia cea are acum o tîpsie de aur și o cloșcă de aur, cu puii tot de aur, așa de frumoși, de-ți fug ochii pe dinșii!

Băbornița, cum aude aceasta, pe loc trimite s-o cheme, zicînd în gîndul său:

10 „După ce umblă ea nu se mănîncă“.
Și cum vine străina, hoanghina pune mina și pe tablaua cea de aur și pe cloșca de aur cu puii de aur, tot cu același vicleșug.

Dar împăratul, cînd a venit în astă-sară de la vinat și cînd i s-a adus laptele, a zis în gîndul său:

15 — Acest lapte nu se mai bî, și cum a zis, l-a și aruncat pe furiș, undeva, și pe loc s-a făcut că doarme dus.

După ce hîrca s-a încredințat că împăratul doarme, bizuindu-se ea și acum în puterea băuturii sale, a adus iarăși pe străină în odaia lui, tot cu aceeași rinduială ca și în nopțile trecute; și lăsînd-o acolo, s-a depărtat!
20 Atunci zbuciumata drumeață, căzînd iarăși în genunchi lingă patul soțului ei, se îneca în lacrimi, spuînd iarăși cuvintele aceste:

— Făt-Frumos! Făt-Frumos! Fie-ți milă de două
25 suflete nevinovate, care se chinuiesc de patru ani, cu osînda cea mai cumplită! Și întinde mina ta cea dreaptă peste mijlocul meu, să plesnească cercul și să se nască pruncul tău, că nu mai pot duce această nesuferită sarcină!

30 Și cînd a sîrșit de zis aceste, Făt-Frumos a întins mina, ca prin somn, și, cînd s-a atins de mijlocul ei, dang! a plesnit cercul, și ea îndată a născut pruncul, fără a simți cîtuz de puțin durerile facerii. După aceasta împărăteasa povestește soțului său cite a pătimit ea de cînd s-a făcut el nevăzut.

35 Atunci împăratul, chiar în puterea nopții, se scoală, ridică toată curtea în picioare și poruncește să-i aducă pe hîrca de babă înaintea sa, dimpreună cu toate odoarele luate cu vicleșug de la împărăteasa lui. Apoi mai
40 poruncește să-i aducă o iapă sireapă și un sac plin cu nuci, și să lege și sacul cu nucele și pe hîrcă de coada

54

iepei, și să-i deie drumul. Și așa s-a făcut. Și cînd a început iapa a fugi, unde pica nuca, pica și din Talpa-iadului bucățica; și cînd a picat sacul, i-a picat și hîrcei capul.

5 Hîrca aceasta de babă era scroafa cu purceii din bulhacul peste care v-am spus că dăduse moșneagul, crescătorul lui Făt-Frumos. Ea, prin drăcăriile ei, prefăcuse atunci pe stăpînu-său, Făt-Frumos, în purcelul cel ogirjit, răpciugos și răpănos, cu chip să-l poată
10 face mai pe urmă ca să ieie vreo fată de-a ei, din cele unsprezece ce avea și care fugiseră după dînsa din bulhac. Iaca dar pentru ce Făt-Frumos a pedepsit-o așa de grozav. Iară pe credincios cu mari daruri l-au dăruit împăratul și împărăteasa, și pe lingă dîșii
15 l-au ținut pînă la sfîrșitul vieței lui.

Acum, aduceți-vă aminte, oameni buni, că Făt-Frumos nu făcuse nuntă cînd s-a însurat. Dar acum a făcut și nunta și cumătria totodată, cum nu s-a mai pomenit și nici cred că s-a mai pomeni una ca aceasta
20 undeva. Și numai cît a gîndit Făt-Frumos, și îndată au și fost de față părinții împărătesei lui și crescătorii săi, baba și moșneagul, îmbrăcați iarăși în porfiră împărătească, pe care i-au pus în capul mesei. Și s-a adunat lumea de pe lume la această mare și bogată
25 nuntă, și a ținut veselie trei zile și trei nopți, și mai ține și astăzi, dacă nu cumva s-a fi sfîrșit.

Inf. Gheorghe Zlotar; Fundu Moldovei, rn. Cimpulung; cules în București în 16 februarie 1955, de O.B.; transc. O.B.; durata: 28'; A.I.F., mg 822.

Pov. o știe: «d'i la Ion N'ergeș Fornai, cînd o stat la min'e, acu-s vo 4 an'i».

Ai mai povestit-o? «am spus-o acasă. Marcu mai șt'ie d'intr-însa, da nu hăt bin'e, am să i-o mai spun, a-mvăța-o iel.»

« cu HAT-PRINT »

O-s c-o fost odată
ca ničiodată;
dacă nu m-aj da a povesti
ca um purițe-a plezn'i,
povesti în ie sarâ pe iči pe la noi n-ar mai h'i!
Că nu-z di cîn povestili,
nij di cîn minčiunli,
că-s c-o dzi đou mai încoači
d'i cîn sâ potcoze mița cu coajâ d'i nucâ
și mere la sfînta rugă;
da d'i cîn mița s-o beșit,
mai mul la biserică nu s-o primit
ș-o trecut pi lîngâ poartâ pi la mini
ș-am prins-o, am bătut-o bini-bini
pînâ m-o-mvățat și pe mine!

O-s c-o fost odată on împărat ș-ave tri fet'e – n-ave fi-
čiori, n-ave mn'ic, ave tri fet'e. Și iacă-mpăratu o plecat
odată la un uoraș d'ipart'i strașnic. Ș-o-ntrebat pi fet'ili
cele đou mai mari, pi če mai mari și pi če mai
mn'ijločii:

— Dragu tat'ii! Io mă duc în cutari oraș, či să v-ducâ
tata d'i-acolo?

Či:

— Mn'ii să mn'i-aduči bocanči, sâ mn'i-aduči rok'ii, sâ
mn'i-aduči tulpan'i, sâ mn'i-aduči... mă rog, felurit'i d'i
frumușățuri sâ n'i-aduči nouâ la amîndouâ.

Da împăratu o ave dragâ pi če mai mn'icâ.

— Da ții, dragu tat'ii, či sâ-ț aducâ tata d'i-acolo?

— Vai, tată, pintru mini n-ai ăi t'i obosi, sâ cumpiri n'imnic. Că — zîci — atita dacă, mărgin incolo și vinin incoaăi dacă-i găsi frunză d'i nuc cari sâ cîntă singură sâ mn'i-aduăi. Și dacă nu, n-ai ăi t'i obosi pintru mini.

— Bini, dragu tat'ii!

S-o gînit împăratu:

« Măi, uni-am sâ găsăsc ieu frunză d'i nuc cari sâ cîntă singură? »

Iacă s-o luat, n'imnică vorbă, și s-o suit împăratu în trăsură ș-o plecat. Mărgin incolo, o-ntrebat tăt drumu și pin tăt orașu, frunză d'i nuc n-o găsit. Vinin înapoi, iară tot la fel'. Însă iel o luat pintru feț'ili, straii pintru-aăele dou după cum i-o spus, da la ias mn'icâ nu i-o adus mn'ic. Vinin pi la ġiumătat'i calea, iacă on om n'ivăzut în fața lui.

— Bună zua, înălțat'i-mpărat'i!

Iel atunăi o oprit caii, s-o spărieț. S-o uitat în driapta ¹⁾, s-o uitat în stînga. ²⁾

— Cîni vorbeșt'i cu mini d'e nu-l văd?

Ċe:

— Niș nu trebi sâ-l vedz, înălțat'i-mpărat'i! Und'i-ai fost?

— Am fost și ieu într-un uoraș.

— Și ăi mai cauț?

— Caut frunză d'i nuc cari sâ cîntă singură.

— Înălțat'i-mpărat'i, io am sâ-z dau frunză d'i nuc cari sâ cîntă singură, da dacă mn'i-i da ăi ț-a işi înaint'i.

S-o gînit împăratu:

« Ċi-ar sâ-m ieșă înaint'i? »

— Am sâ-z dau! D-apăi — dziăi — ăi sâ-z dau?

— Ċi ț-a işi înaint'i-ntii: că ț-a işi cîni, cîni, că mîț, mîț, pasări, pasări, uom, uom, vacă, vacă, bou, bou, cal, ăi ț-a işi înaint'i sâ-m dai mn'ii.

— Bini!

Iacă i-o dat frunza d'e nuc ș-o făcut contratu. După cum o făcut contratu, i-o dat frunza ăe d'i nuc, o pus-o

¹⁾ Pov. se uită spre dreapta. ²⁾ Pov. se uită spre stînga.

moșn'iagu în buzunar', împăratu, s-o suit în trăsură ș-o vinit. Ved'i feț'ili că nu mai vin, porneșt'e fata ăe mai mari înaint'ę tătini-su. Mere-o bucată, ved'i că nu vini, sâ-ntoarăi napoi.

— E! — ăi. — Tu t'i-ai dus — zîci — numa oliacă — zîci — da lasă că ma duc ieu mai mult!

Mere fata ăe mn'ijloăii tot așe, mere-o bucată, vede că nu vini, sâ-ntoarăi-napoi.

— Ai d'i capu vostru, prștelor! ³⁾ Ma duc io înaint'ea tat'ii!

Iacă o plecat fata ăe mai mn'icâ. S-o dus fata ăe mai mn'icâ tri zili și tri nopt. N'imnică nu i-o ieșit la-mpăratu înaint'i, prima i-o ieșit fata ăe mai mn'icâ. Cîn o văzut-o împăratu, o-ncremenit!

— Alelei, dragu tat'ii! Ċin'i t'i-o scos pi tini în fața meș și d'i ăi-ai işit în fața meș, că-i capu mn'eu mincat amu!

— Da d'i ăi, tată?

Împăratu s-o prins a plîngi ș-o pus-o-n trăsură și tot o plîns pin-acasă. Ș-o mărș și i-o spus la-mpărat'iasa ăi-i și cum, tăt, ș-o prins a plîngi ș-impărat'iasa, ș-impăratu. Atunăi o vinit fata ăe mai mn'icâ ș-o spus:

— Tată! Și mamă! Dacă nu-m spuniț pintru ăi plîngiț, sâ șt'i că pi mini m-aveț ăe dragă și ieu — zîci — ma pușc ori mă otrăvăsc, dacă nu-m spuniț pintru ăi plîngiț.

Atunăe-mpăratu i-o spus:

— Draga tat'ii! Ut'i, m-am întilnit cu on om n'ivăzut și mn'i-o dat frunză d'i nuc ș-am făcut contrat cu dînsu că ăi mn'i-a işi înaint'i, aăe sâ-i dau! Și tu mn'i-ai işit înaint'i, și pi tini trebi sâ t'i dau.

— D'e asta ieș supărat, tată?

— D'e asta!

— D'e asta n-ai ăi h'i mn'eta ⁴⁾ supărat — dziăi. — N-aveț niăi-o frică d'i asta! Hai, că ma-mbrăc și mergem pin-acolo uni vrei sâ mă dai dumn'eta.

³⁾ Pov. subliniază cu stînga. ⁴⁾ Pov. subliniază, cu stînga.

S-o-mbrăcat fata c-on rînd d'i straii frumoșă și s-o dus pin-acolo uni s-o-ntîlnit împăratu. Cîn o aģiuns acolo, s-o d'esk'icat pămîntu-n dou și fata o intrat în pămînt, ș-impăratu o rămas plîngîn în drum. S-o-ntors împăratu cu trăsura-napoi. Acolo ăi să găsască, ăi ira fata? Acolo ira, stăt'e frumuseța lumii, Hat-print, însă iel ira n'ivăzut. Iel o fos n'ivăzut, o trăbuit să stei dzece an'i d'i zile-m pămînt. Patru an'i d'i zili li-o avut stat și mai ave încă d'i stat încă șesă an'i d'i zili în pămînt d'i frica zmăoaiciei ca să nu-l furi. Iacă, n'imn'ică vorbă, iel s-o dat în dragoste cu fata-mpăratuli, și la un an d'i zili o făcut on copil.

Ĉi:

— Vai d'i min'i, măi bărbat'i — zîci — m-o aģiuns on dor așă d'i strașn'ic — zîci — d'i mama, d'i comed'i!

— Apăi dacă t'i-o aģiuns dor — zîci — na-ț o trăsură și c-o păre d'e cai și na-z băiețu și să t'i duș, da să nu stai mult, că mn'i-i dor d'i băieț.

— Bini!

Ie s-o luat și s-o suit în trasură atita d'i mîndră ș-atita d'i frumoșă ș-ave un copil. O intrat la ta-su. Cîn o văzut-o ta-su, bucuria lui! Togmai fata ăe mai mari să mărita: o stat ie la nuntă, o ĝiucat, o pitrecut, o băut, o mîncat. Ĉi:

— Vai d'i mini — zîci — noa după nuntă nu stau mult că ma duc acasă, că m-așt'iaptă bărbatu.

S-o suit în trasură, ș-o luat băiețu ș-o plecat. Iar-o aģiuns la pămînt; și cîn o aģiuns la pămînt, s-o d'isk'icat pămîntu ș-o intrat în pămînt. Iac-o mai stat încă doi an'i d'i zili. Într-ăcie doi an'i o mai făcut încă doi băieț. Pe-a triilea an, o aģiuns-o dor iară d'i mă-sa. Ĉi:

— Vai d'i mini, măi bărbat'i, așă m-o aģiuns on dor d'i mama, d'i comed'ii!

— Bini, măi fimeie! Na-ț trasură și cai, și ie-ț băieți tăț tri cu tini și du-t'i! Numa să nu stai mult, că mn'i-ar să h'ii dor d'i băieț.

Ĉi:

— N-am să stau mult.

Da ie ira groasă amu cu-a patrulę copk'il. S-o luat și s-o suit în trăsură ș-o plecat. Togmai cîn o plecat, nuntă la sorî-sa ăe mai mn'ijločii, să mărita aăe mai mn'ijločii. O aģiuns acasă la-mpăratu. Împăratu bucuros, o văzut că ari tri băieț atita d'i mîndri și frumoș. O pus-o la masă, o băut, o mîncat, o drăgostit iel, împăratu. Da împărăt'iasa, după nuntă, o-ntrebat-o — o k'emmat-o într-o odaii ș-o-ntrebat-o:

— Dragu mamii! Să-n spui și tu — zîci — mamii cum trăieș tu cu bărbatu tău acolo — zîce-m pămînt?

— Vai, mamă, atita d'i bini trăiesc! Fel d'i fel d'i mîncări și fel d'i fel d'i muzici și fel d'i fel d'i băuturi sint pi fața pămîntului! Și paturi frumoșă — zîci — și curt'i cari nu să mai pominești mai frumoșă ca aăe! Da ăi folos, că io pi dînsu nu-l văd. Iacă io am — zîci — amu pi-a patrulea an d'i cîn trăies cu dînsu și — zîci — nu-l pot vid'e.

— He, dragu mamii! Las că mama ar să-z deĝ ții ăeva ș-ai să-l vedz — ăi. — Na-ț țibricu *) ista d'i-acasă și na-ț lumn'ina asta. Și cîn ai s-aģiunģi acolo s-a, cîn a dorn'i iel mai bini, tu s-aprinz lumn'ina, c-ai să-l vedz ăi fel d'i uom ii.

— Bini!

Ie atunči nu mai ave răbdari, s-o suit în trăsură ș-o luat băiețul cu lumn'ina-aăe, o pus-o la dînsa-n sîn și țibricu ș-o vinit acasă. Cum o vinit acasă, s-o d'isk'icat pămîntu și s-o băgat în pămînt. După ăi s-o băgat în pămînt:

— Noa — zîci — ai vinit, măi fimeie?

— Am vinit, măi bărbat'i.

S-o luat și s-o făcut mîncari, o mîncat. După ăi-o mîncat, s-o pus la culcat. Cîn dorn'e iel mai bini, ie s-o sculat înăet ș-o aprins lumn'ina și s-o uitat la dînsu. Iera un om atita d'i frumos, ca și soar'li întunicat d'i frumuseța lui! Atunči ie o pk'icat leșinată-odată ĝios, cu lumn'ina-m mină. Atunș s-o sculat iel.

*) țibric = • kibritu ista • (chibrit)

— Alelei, dragă nevestă ! D'i-ai făcut d'in capu tău
Doamn'i bun cap ai avut !
Da t'i-o-mvățat činiva,
Doamn'i rău ț-o mai vrut !

Ie — mn'i-ai mîncat — zîci — tri sfert d'i put'ereș —
dziči — și d'i-amu — zîci — haram d'i capu mn'eu și d'i
viața ta !

Ș-o ișt d'i-acolo d'im pămînt cu-ačie tri copk'ii. Ie ira
groasă cu-a patrulea.

— D'i-amu — dziči — d'i mai avem zîli d'i la Dumnezău
sfintu sâ mai scăpăm, merim că am tri surori în tri capit'i
d'i lumi și lasăm aișt'ę tri băieț. Și n'i-om duči și noi cît
om v'id'ę cu uok'ii ca sâ nu n'i găsască zmăoaica.

Și s-o luat ș-au plecat ii pi drum. S-o dus,
ca cuvîntu d'im poveste,
Dumn'ezău la noi soseșt'i,
mai mîndră și mai frumoșă înaint'i iești !
Čiont !

« Leveș ! »

Ș-au plecat. Au plecat
pin codri,
pin zăhăstriei,
pim pustietăț.

Iac-o aģiuns la soră-sa ęe mai mare. Zîci:

— Na ! Du-t'i și lasă băiețu ista ais mai mari la soră-me.
Da sâ nu spui uni sint ieu d'i capu ęi t'i țini, că ieu m-ascund
aič su capătu podului.

S-o dus ie cu-ačie tri băieț. Cîn o întrat în ogradă, o
strîgat ie:

— Tu ordinară ! Și haită ęi ieș tu ! Că tu ai mîncat capu
la bărbatu mn'eu — zîci. — Stăi, că-z dau io ții !

Și sâ repezeșt'i la dînsa s-o bată. Či:

— Vai d'i min'i — zîci — nu ma bat'i !

Či:

— Uni-i hoțu și tălharu ?

Či:

— Ia acolo-i *) su pod.

O mărș soru-sa și l-o luat la o seri d'i bătăii și i-o trînt'it
om bătălion lui și l-o lăsat mai mort. O lăsat om băieț acolo
ș-o plecat mai naint'i. Či:

— Vedz, măi fimeș, ț-an spus sâ nu spui și tot ai spus !

— Vai d'i min'i, c-an gînit că mă omoară !

— T'i rog — dziči — la as mn'ijločii sâ nu mai spui.
Či:

— Nu t'i-oi spuni.

Și s-o luat ș-o plecat mai d'ipart'i, o aģiuns la ęe mn'ij-
ločii. Iel iară s-o ascuns su pod și ie iară s-o dus. Cîn o
văzut-o ęe mn'ijločii, o ișt la dînsa, n'imn'icâ vorbă, și
i-o dat o palmă.

— Tu ordinară, și haită ęi ieș tu ! — zîci. — Uni-i hoțu,
și uni-i tălharu ? Că — dziči — i-ai mîncat capu tu ! Zîci:

— Vai d'i min'i, nu ma bat'i, că ia acolo-i su pod.

Ie s-o dus su pod și l-o luat și altă bataii i-o turnat.

— Măi magariuli și porculi ęi ieș tu — zîci — fimeș ț-o
trăbuit ? Ia d'i-amu — zîci — ar sâ vii zmăoaica ș-ar sâ
t'i ieș.

O lăsat om băieț ș-acolo.

— Ți, măi fimeș — zîci — vedz ęi inimă ai tu — dziči —
tot spui d'i mini.

— Măi bărbat'i, lasă-ma, că — zîci — m-an t'emut că
omoară, cu-așa forță o vînit la mini și mn'i-o dat o palmă.

— T'i rog — zîci — măcar la es mn'ijločii sâ nu ma spui,
că as mn'ijločii i pi tri părț mai tari d'icît aiez dqu. Či:

— N-am sâ spun !

S-o luat și s-o dus cu băiețu ęel mai mn'ic. Cîn o aģiuns
pi poartă, ęe mai mn'ic-o luat-o d'i cap și cîn o izbit-o odată
d'i pămînt, o tremurat și criili-n cap ! Či:

— Uni-i hoțu și tălharu ?

— T'i rog — zîci — nu mă omori, că — zîci — spun un'i-i.
Ia acolo-i su pod.

*) Pov. se uită spre dreapta.

S-o dus la dînsu și l-o luat și l-o bătut tri zili și tri nopt,
pină l-o ascultat cu urek'ea.

— Vai d'i min'i, dragă soră, nu mă omori!

— Așe-s trebi, că — dziči — ț-o trăbuit — dziči — fimej —
ziči — așe-s trebi, alfel nu ți sâ cad'i.

O lăsat și băiețu țelalant și s-o luat ș-o plecat ii amîndoi
mai d'ipart'i.

— Apă — ziči — măi n'evastă! D'i-amu — ziči — plecăm
și noi cît om ave dzili d'i la Dumnezău sfintu. Dacă-i ave
noroc, n-a vini zmăoaica și m-a lua, bini d'i mini, și dacă
nu, iară bini!

S-o luat ș-o plecat amîndoi pe drum. Mărgîn înapoi pi
drum, o-nturnat iel capu ⁷⁾ ș-o văzut că vini un nour întu-
nicat asupra lui.

— Apă — dziči — măi fimejie! Dacă tu ai făcut lucru
ista și tu m-ai văzut pi mini, apă — ziči — atunçi sâ naș
tu pruncu tău d'in t'in'i cîn oi înt'ind'e io mîna pisti pînt'i-
čili tău.

Ș-atunçi o vinit nouu și l-o luat pi dînsu-m văzduh și
s-o cam mai dus cu dînsu. Ie o rămas în mn'ijlocu drumuli
plingîn.

S-o luat și ie pi drum,
pin codru,
pin zăhăstriei,
pim pustietăț.

Atita çi s-o dus pină s-o rupt și straili pi dînsa. Ș-o aģiuns
la Sfînta Lun'i, ș-o bătut la usă.

— Hai, hai, dacă ieșt'i uom primint'ian, untră înăuntru
și t'e-ncălze.

Da d'i ieș hultur d'im păduri,
mai afund în păduri:
că-am o haită lătrătoari
cu d'inți d'i oțal,
cîn t'i rumpi, dărăburi t'i faci!

⁷⁾ Pov. se uită în sus.

— Ba am — ziči — sint, maică, uom primint'ian!

— Poft'im înuntru și t'i-ncălze!

O untrat înuntru.

— Bună zua, maică bătrînă!

— Mulțumăs domn'itali, n'evastă!

O luat-o Sfînta Lun'i ș-o uns-o și i-o da d'i mîncat,
ș-o-mbrăcat-o, ș-o pus-o-m pat.

— Maică batrină! N-ai auzit cumva d'i numili lu Hat-
prinț?

— Niș n-am văzut, niș n-am audzit — ziči.

Ș-o stat pină d'imin'iața. D'imin'iața, s-o sculat și o
plecat mai naint'i. Da i-o spus Sfînta Lun'i:

— Dragă! Na-ț furca-aiasta d'e aur, că — ziči — ț-a
prind'i bini odată.

O luat o furcă d'i aur c-om fus d'e aur cari torțe singură,
ș-o luat-o ie ș-o plecat mai naint'i. Iar-o plecat

pin codri,
pin zăhăstriei,
pim pustietăț.

Ca cuvîntu d'im povește,
Dumnezău la noi soseșt'i,
mai mîndră și mai frumoșă înaint'i iești!

Čiont!

« Leveș! »

Au aģiuns la Sfînta Vineri. Au bătut în usă.

— Hai, hai, dacă ieșt'i om primint'ian, poft'im înuntru
și t'i-ncălze! Da d'i ieșt'i hultur d'im păduri,

mai afund în păduri,
că am o haită lătrătoari
cu dinți d'i oțal:

cîn t'i prind'i, dărăburi t'i faci!

— Ba-s om primint'ian, maică bătrînă!

— Poft'im înuntru și t'i-ncălze!

O vinit înuntru.

— Bună sara, maică bătrînă!

— Mulțamăs dumitali, nevastă.

I-o pupat mînuli și pk'icioar'li la Sfinta Vineri, ș-o-ntrebat-o:

— Maică bătrînă! N-ai auzit cumva d'i numili lu Hat-printș?

— Alelei dragă! N'iș n-am auzit, n'iș n-am vădzut! Dar stăi pînă mîni dimineață.

O stat pînă d'imineață ș-o uns-o ș-o legat-o și i-o dat ș-ațe o năframă d'i aur cari coseș singurâ.

— Dacă nu-i meri și nu ț-a spuni Sfinta Duminică, sorâ-mea, pă altu nu-ș čini ț-a mai spuni.

S-o luat iară pin codri,
pin zăhăstrii,
ca cuvintu d'im poveste,
Dumnezău la noi soseșt'i,
mai mîndră și mai frumoșă iești!

Čiont!

« Leveș! »

Au aģiuns la Sfinta Duminică, ș-au bătut la ușă.

— Hai, hai, dacă ieșt'i om primint'ian, vină la foc și t'incălze.

Da d'i ieșt'i hultur d'im păduri,
mai im fund im păduri,
că am o haită lătrătoari
cu d'inți d'i oțâl:

cîn t'i prind'i, bucăț și dărăburi t'i faci!

— Ba-s om primint'ian, maică bătrînă!

— Poft'im inuntru și t'i-ncălze.

Au intrat inuntru ș-au pk'icat in g'enunț și i-o săruta mînuli la Sfinta Duminică, și pk'icioar'li.

— Maică bătrînă! N-ai auzit cumva d'i numili lu Hat-printș, cari l-o furat smăoaica?

— Alelei, dragă, stăi pînă dimineață, că dimineață oi vid'e io!

I-o luat și i-o dat d'i băut și d'i mîncat. Ș-o legat-o, ș-o uns-o ș-o pus-o-m pat și s-o culcat. Dimineața, Sfinta Duminică o luat on corn ș-o bučinat in tri cornuri d'i lumi:

cîtă frunză pi pămînt

și čet'ină pi copac

și nășip im mari

atita animăli o vinit la dînsa.

— Či-i, stapina noastră, d'i ni k'emi cîn ni veselim noi mai bini și cîn bem noi mai bini și ni petrečem mai bini, și ģiucăm, atunči ni st'ing'ireș și pi noi!

— E, či-atita băatură im voi și či atita — dziči — ģiocuri im voi? Mai lăsaț băatur'li la o part'i, și mai lăsaț ģiocur'li la o part'i! Ia — ziči — sâ-n spuneț voi, d'intri voi, cari-az văzut și cari-aț auzit d'i curțili smăoaicii care-o furat smăoaica pi Hat-printș?

— Maică bătrînă și stapină, n-am văzut și n-am auzit d'i curțili čețe.

Au luat ieș ș-o numărat tri zili și tri nopt: on čiocirlan că nu iești. Bučină ieș, și bučină ieș, și bučină ieș: iacă vini și čiocirlanu.

— Ai, curvă ț-ar h'i ții obrazu tău, și-i mai curvă ačel či t'i-mvață pi tîni, da d'i cîn strig io după tîni și tu nu vrei sâ șt'i?

— Lasă-ma, maică bătrînă, că pi uni-am umblat ieu, sâ nu mai umbli n'iam d'i n'iamu mn'eu și samîntă d'i samînta me!

— Da pi uni-ai umblat?

— Am umblat pi curțili smăoaicii, ș-am văzut pi frumoșeța lumii, pi Hat-printș. Și d'i dragostea lui și d'i frumoșeța lui — ziči — am stat acolo și m-am uitat, că nu ma put'em d'islipk'i d'i dînsu!

— Ha-ha-ha! D'i t'ini mn'i-o fos mn'ii dor! Sâ-m iei fimieģ asta sâ mn'i-o duči pin-acolo la curțili lu Hat-printș.

— Vai, maică batrină! Da cum sâ duc ieu trei sufli'te in spat'i? — Ieș ira groasă, aveț doi copii in-tr-insa. Atunči, n'imn'icâ vorbă, ziči:

— Lasă, că io ț-oi da put'ereș și-i duči-o, și pi ģios, și mai in spat'i, cum îi put'e, ai s-o duči.

I-o dat la ciocirlan d'i băut și d'i mîncat și ii tot la fel', și i-o dat Sfînta Dumnică o cloșcă cu patru pui d'e aur, și cloșca d'e-aur. Și o luat-o ciocirlanu, cît în spat'i⁸⁾, cît pi ġios⁸⁾, cît în spat'i⁸⁾, cît pi ġios⁸⁾, tot așa s-o dus ciocirlanu pîn-o aġiuns la fintîna smăoaicii uni ira prins Hat-printș.

Însă Hat-printș iera dus la vînat. Iacă ie s-o pus la fintîna ace ș-o lăsat-o ciocirlanu acolo, și s-o-ntors înapoi. S-o pus la fintîna. Cum s-o pus la fintîna, o scos furca ce d'i aur ș-o pus-o-m briu și torce singurâ, și cînta la fintîna, ie. Vini-o servitoari. Cîn o văzut furca ce d'i aur, o uitat și d'i apă, și d'i tăt. O luat o cofă d'i apă.

« Vai d'i mini — zîci — io am vînit după apă — zîci — ș-amu cîn mărg acasă⁹⁾ — zîci — stăpînă-mea mă omoară d'im bataii ! »

Ș-o mărș în casă. Cîn o mărș în casă, n'imn'ică vorbă, s-o scula smăoaica și fače rranș ! o palmă !

— Da d'i cîn t'i-așt'ept io cu n'irăbdari, cu apă, și tu nu vi, și io stau însătătă ?

— Vai, stapîna me, lasă-ma ! Că ci-am văzut ieu, n-am vădzut d'i cîn sint ieu în viața me !

— Ci-ai văzut ?

Zîci:

— Am văzut — zîci — o fimșii — zîci — c-o furcă d'i aur ș-om fus d'i aur cari sâ torce singur la fintîna !

— În ia du-t'i spuni-i nu mn'i-a vind'i mn'ii furca ce și cu fusu cel d'e aur ?

Meri ie și-i spuni:

— O spus înălt'iasa-mpărăt'iasa nu i-i vind'i ii furca asta și fusu d'e aur ?

— Ba ! I-oi vind'i !

— Apă dacă-i vind'i, poft'im înuntru !

O luat-o ș-o k'emă-t-o-n curt'i. Bini !

— Bună zua, n'evastă !

— Multămăs dumn'itali !

⁸⁾ Pov. dă din cap, sacadînd vorbele. ⁹⁾ Pov. subliniază, cu stînga.

Amu ie căpătasă-on cerc pisti pîntiçi. Dziçi:

— Nu cumva — zîci — t-i d'i vindut furca asta ?

— Ba d'i vindut !

— Da ci cei pi dînsa ?

— Dacă mn'i-i lăsa o noapt'i sâ dorm cu bărbatu dumn'itali, atunče iz dau furca.

— Am sâ t'i lăs !

Iacă, n'imn'ică vorbă, pe cîn o vînit Hat-printș d'im păduri, d'i la vînat, ie i-o făcut mîncări adormit'i, și pi dînsa o pus-o-n altă odaii. Și cîn s-o pus Hat-printș la masă, și cîn o mîncat, și s-o pus pi pat ș-o adormit. L-o luat-o pi n'evastă ș-o dus-o, zîci:

— Na, du-t'i și t'i culcă lîngă Hat-printș.

S-o dus și s-o culcat lîngă Hat-printș. Ie o strigat, cîn s-o pus lîngă dînsu:

— Hat-printș ! Înt'îndi mîna pisti pînt'içili mn'eu sâ nasc aișt'e doi prunçi a tăi, că Doamn'i cu greu-i mai port !

Iel n'îmică: mort !

— Hat-printș ! Înt'înd'i mîna pisti pînt'içili mn'eu sâ nasc prunçii tăi, că Doamn'i cu greu-i mai port !

N'îmic. Iel nu s-o trezit. O strigat pîn-a triile uarâ. A triile uarâ o cîntat cucoșu ș-o vînit ie ș-o luat-o ș-o dus-o-n altă odaii. Hat-printș, dimineața s-o sculat, o mîncat, și s-o-mbrăcat ș-o plecat la vînat. Îns-om băieț cari umbla cu uoili, cari iera servitor la smăoaică, o auzit ce ci-o strigat fimșie ce.

A doile dzî, iară s-o dus servitoarea la apă. Ie ave o năframă d'i aur cari sâ cose singurâ. Ci:

— Vai d'i mini — zîci — nu cumva — zîci-i vind'i asta — zîci — la stăpîna noastră ?

— Ba — zîce-oi vind'e-o — dziçi.

Iar-o mărș și i-o spus la smăoaică, zîci:

— Vai d'i mini — zîci — fimșie ce ci năframă mindră și frumșă ari cari sâ cșă singurâ !

— Ia du-t'i k'iam-o încoa sâ vedz — ce — nu mn'i-a vind'i-o mn'ii ?

Meři ș-o k'iamă, ăi:

— Ascultă, nevastă! Nu mn'i-i vind'i mii năframa asta?

— Ba ți-oi vind'e-o dacă mă-i lăsa să mă mai culc o dată cu domnu dumn'itali — zăci — m pat.

— T'i-oi lăsa!

O luat-o ș-o dus-o iară-n altă odaii, i-o da d'i mîncat și d'i băut. Cîn o vinit Hat-printș, iar i-o făcut mîncări adormit'i, și Hat-printș o adormit. Și iar s-o dus, s-o pus lîngă dînsu.

— Hat-printș! Înt'ind'i mîna pisti pînt'icîli mn'eu, sâ nasc aișt'e doi prunči a tăi, că Doamn'i cu greu îi mai port.

Iel nu s-o sculat. O strîgat a doile uarâ, tot nu s-o sculat, o strîgat a triile uarâ: tot nu s-o sculat. Iac-o cîntat cucoșu ș-o vinit smăoaica ș-o luat-o ș-o dus-o înapoi în odaii. Și Hat-printș dimineața s-o sculat ș-o mîncat ș-o plecat la vînat im paduri. Ie iară s-o dus la locu îi la fîntînă ș-o scos cloșca-ăciș cu aciș tri pui d'e aur. Atunc băiețu, vădzîn triaba asta, s-o luat și s-o dus cu uoili pim păduri pin năint'ea lu Hat-printș. S-o-ntîlnit cu Hat-printș.

— Bună dzua, înălțat'i-mpărat'i!

— Mulțămăș dumn'itali, măi băieț'i! Pe-aiči ai aģiuns cu uoili?

— Pe-aiči! — ăi — nălțat'i-mpărat'i,
grați capu mn'eu
grați, fătου-mn'eu — zăci

sâ stai oliacă lîngă mini să-ț spun dou tri cuvint'i: ieu ca um băieț față d'i dumn'eta ca-u-mpărat.

Ăi:

— Da, măi băieț'i! Vrau s-ascult și d'i la t'in'i.

— Înălțat'i-mpărat'i — zăci — o vinit o fimeșii cu tri ăer-curi pisti pînt'icîi și s-o pus lîngă dumn'eata sara-ntîi ș-a doilea, ș-au strîgat:

« Hat-printș! Înt'ind'i mîna pisti pînt'icîli mn'eu sâ nasc aișt'e doi prunči a tăi, că Doamn'i cu greu îi port! »

Însă dumn'eta nu t'e-ai trezit! Că ieu șt'iu d'i ăi nu t'i-ai trezit: că dumn'eta ai avut mîncări adormit'i făcut'i,

ș-o dat smăoaica sâ minînci ș-ai adormit și d'i asta. Da ie sară cîn îi mere-acasă, sâ nu minînci, nu n'imn'ică, numa cît sâ t'i pui lîngă masă, sâ spui:

« Ie mîncăr'li d'in fața meș, că nu pot mîncea, c-atîta d'i somnu-mn'i-i, d'i nu pot sta pe pičioari! »

Sâ t'i pui pe pat, sâ t'i faci mort, că ieș mort adormit. C-ai sâ vedz că-n ie sară iar-ar sâ vii!

— Bini, măi băieț'i! Dacă n-a h'i ad'ivărat așă, atunș sâ șt'i că-s tai capu.

— Sâ mn'i-l tai — zăci — înălțat'i-mpărat'i!

Și, n'imn'ică vorbă, s-au luat ș-au vinit la fîntînă iară servitoareș. Cîn o văzut cloșca-ăciș cu-ăciș patru pui d'e aur, au fuģit repid'i la stăpînă-sa.

— Vai d'e min'i, stapîna noastră, ăi cloșcă mindră și frumoșă — zăci — are fimeș-aiasta d'e aur cari nu mai egzistă pi fața pămîntuli așă o frumușeță.

— Du-t'i spuni-i nu mn'i-a vind'i-o mn'ii? Și dacă mn'i-a vind'i-o, k'iam-o încoači!

— Au spus înălt'iasa-mpărăt'iasa, nevastă: nu i-i vind'i îi cloșca asta?

— Ba i-oi vind'e-o!

— Apă poft'im iară-n curt'i!

O k'emato-n curt'i. După ăi-o k'emato-n curt'i, ăi:

— Dragă nevastă! Nu mn'i-i vindi mn'ii cloșca asta?

— Ba ți-oi vind'i-o dacă mn'i-i lăsa să mai dorm o noapt'i cu bărbatu dumn'itali.

Ăi: — Da, am sâ t'i lăs!

Ș-o luat-o și iar i-o da d'i băut și d'i mîncat ș-o așăzat-o-n altă odaii. Însă cîn o vinit Hat-printș, ie i-o făcut iară mîncări adormit'i. Cîn i li-o pus pi masă zăci:

— Ie, Hat-printș, și minîncă!

Ăi:

— Vai d'i mini — dzăci — ie mîncăr'li d'im fața meș, că nu minînc, atîta d'i somnu-mn'i-i d'i nu șt'iu ăi sâ fac!

Și imediat s-o pus pi pat ș-o adormit ca mort! Bini! Ie o ģinit baba că numa cît o amn'inosat mîncăr'li și l-o adormit.

Ș-au luat pi fimieș, pi n'evasta-așe ș-o pus-o lingă dînsu. Ie o strîgat atunș:

— Hat-printș! Înt'ind'i mîna pisti pînt'icili mn'eu sâ nasc aișt'ê doi prunși a tîi, cî Doamn'i cu greu îi mîi port!

Atunș iel, s-o tredzît ș-o sîrutat-o-m fașă, ș-o-nt'ins mîna pisti pînt'icili ii ș-o nîscut' acieș doi prunși. Cî o nîscut' acieș doi bîieș, bîieșî ira d'i cît'i patru an'i unu. Ș-o nîscut' acieș doi bîieș cu pîru d'i aur amîndoi. Bini! Iacî, n'imn'icî vorbî, ii o stat amîndoi îm pat și bîieșî ira întri dîș, sî giuca bîieșî întri dîș, și iel ave așă d'i strîșn'ic o dragosti, dispri bîieșî cîe cari nu sî mai put'ê.

Iacî d'imîn'iaș vîni smîoaica cî s-o ieș d'i-acolo s-o ducî, cî o cîntat cocoșî, îns-o vîzut cî ie o fîcut acieș doi bîieș și-i cu dînsu-m pat.

Atunș smîoaica s-o-ntors înapoi. Atunș o dat d'imîn'iaș uord'îm Hat-printș sî ieș sî pui on cîeauon d'i smolî pi foc. O pus on cîeauon d'i rîșînî cu smol-amestecatî la h'ert. *)

Ș-o-s cî cum o luat cazanu cîla și l-au pus pi foc, n'imn'icî vorbî, au luat ș-au strîns tîș slugîi și tîș servitorii cîș o fost și cu Hat-printș și cu nevîșta lui, ș-au prins pe zmîoaicî ș-au legat-o tîș butuc, ș-au luat-o ș-au zvîrlit-o îm cazanu cîla ș-o h'iert tîș acolo îm cazanu cîla pînî s-o disfîcu tîș zmîoaica. Ș-au strîgat Hat-printș:

— Ia d'ê astîz înaînti am scîpat și noi d'i bala asta spurcîtî cari n'ê-o repus capu mn'eu atîta timp și care m-o condus pe mîni atîta timp ș-am trîbuit sî stau ascuns pi su pamînt d'îm cauza ii. D'ê-amu nînt'i, servitorii îșt'ieș și sîrvitor'le-estê care sunt acîi luat'i zmîoaicî, toat'i vor merșe la cîșîli lor. Iarî noi, mîi n'evîștî, vom pleca la casa noastî.

S-au luat ș-au vînit Hat-printș, și cu bîieșî, cu tîș au plecat, cu tri copii, pînî acasî la soru-sa cî mai mn'icî. Au așîuns la casî la soru-sa cî mai mn'icî, s-o bîgat pi-acolo pîm casî ș-au bîut ș-o mîncat tri zîli și tri noșt ș-au pitrecut.

*) Intrerupere pt. schimbarea benzii.

Ș-o luat copîlu cîl mai mic d'ê-acolo ș-au plecat înaînt'i pîm la soru-sa cîlantî mai mn'îșlocîi. Cum o așîuns acolo, iarî s-o bîgat ș-o mîncat tri zîli și tri noșt. D'i la tri zîli și la tri noșt, s-o luat ș-o luat rîmas bun și d'i la soru-sa cî mn'îșlocîi și s-au dus mai diparti înaînt'i și ș-o luat și bîieșu d'i-acolo. Ș-au plecat pînî la soru-sa cî mai mare.

Cî au așîuns la soru-sa cî mai mare, au stat ș-o pitrecut, ș-o bîut, ș-o mîncat tri zîli și tri noșt. La tri zîli și la tri noșt, ș-o luat bîieșu cîl mai mare d'i la soru-sa cî mai mare cu dînsu, ș-au luat rîmaz bun d'i la sorî-sa ș-au plecat și Hat-printș la curșîli lui.

Aveș n'îșt'i curș atîta d'i mîndre și d'i frumîșe care nu mai egzîștî pi fașa pîmîntuli sî mai aibî cîneva curșî împotrîva lu Hat-printș frumîșeșta lumîi!

Ș-atunș s-au dus iel s-au d'îsk'îs curșîli lui, s-au bîgat la curșîli lui cu nevîșta lui și cu-acîia cîncî copii.

N-au dura mult au dura tri zîle și tri noșt. La tri zîli și la tri noșt, au luat ș-au pus o trasurî c-o pîreș d'ê cai, roș, și cu hamurî roșî, s-o suit ș-o plecat pînî la tata feș'îi a lui. Și cînd o vîzu mî-sa și ta-su pi fatî, au strîgat:

— Dragu mamî! An gînit cî mor și nu t'i mai vîd d'i-atîta timp d'i cî n-ai vînit la mîni.

Dzîcî:

— Dîi — mamî — zîcî — am umblat și ieu — dzîce — ș-am fos și io nîcîșîtî, ș-am umblat și io dupî nîcîșîr'li mele.

Au stat ș-au pitrecut tri zîli și tri noșt. La tri zîli și la tri noșt, au fîcut logodnî și s-o logod'ît cu fata împîratuli ș-au luat sfînta cununî pe capu lui, ș-au spus:

— Dragî tatî și socrulê, și dragî soacrî și mamî! D'ê astîz înaînt'i, voi fi și ieu ferîcît și voi trîi împreunî și ieu pi lumea albî, nu voi trîi îm pamînt ascuns cum am trîit pîm-acuma. Și d'ê-amu înaînt'i vî spun rîmaz bun și Dumnezîu sfîntu sî vî așîut'i sî trîiș, sî stîpîniș împîrîșîia, cî ieu plec la curșîle mele.

Ș-au plecat la curș'ea lui și s-au așîzat îm curș'ea lui.

Și astăzi dacă trăiești'e, Dumnezău să-i aghiut'e, și dacă-i mort, Dumnezău să-l iert'e.

Și m-an suit pe-o săcară
și v-an spus-o în ie sară;
și m-an suit pe-on cui
și alta nu-i!

Inf. Zlotar Gheorghe din Fundu Moldovei, rn. Cimpulung; *cules* în București în 18 febr. 1955 de O.B.; *transc.* O.B.; *durata*: 26' 44"; A.I.F., mg 841.

Pov. o știe « de la soru-mea, d'i la Tița. Soru-mea o-mvățat-o d'i la Merges Ion-Fornai. E, o spus-o d'e v-o 4—5 ori, mn'ie. »
In familie « o știe soră-mea Tița, cumnatu Emilian, soră-mea mai mn'ică; Marcu o șt'ie » (fiul povestitorului).

Basmul este unul dintre cele mai cunoscute, fiind atestat în 64 variante culese din toate provinciile țării. În 25 variante, soțul apare sub formă de șarpe, în 17 variante sub formă de porc, iar în celelalte 22 variante sub alte înfățișări: în 8 e nevăzut, ca în varianta noastră dar uneori cu identitatea stabilită (în 2 variante e soarele, în alte 2 e vântul, în cîte una e porumbel sau Sf. Dumitru). În cîte 2 variante, soțul apare ca arici sau rac, apoi în cîte una îl întâlnim ca broscoi, curcubetă, urs, cîine, maimuță, corb, căpățină de cal, bucată de carne, zmeu și copil cu țeastă uscată. Episodul cu cele trei surori ale soțului și răpirea acestuia de către o zmeoaică nu apare în variantele citate. Schullerus, la nr. 425 A, citează 29 variante.

Jan Öjvind Swahn, în monografia *The Tale of Cupid and Psyche* (Aa. Th. 425+428), Lund, 1955, a studiat acest basm utilizînd peste 1100 variante de pe tot globul, între care și 17 variante românești, celelalte 12 indicate de Schullerus fiindu-i inaccesibile. Swahn confirmă părerea altor cercetători că basmul e mult mai vechi decît *Măgarul de aur* al lui Apuleius, care în realitate a repovestit varianta orală prelucrînd-o și adăogîndu-i elemente mitologice. El emite ipoteza că acest basm ar fi o moștenire indoeuropeană și crede că ipoteza va fi verificată sau infirmată abia după ce se vor face o serie de studii monografice asupra basmelor importante.

« PEANA D'E VULTUR »

„PEANA D'E VULTUR“

Ise că pă vremile vek'i, să făcusă-odată on război înt-o țară. Acuma k'ema uamenii cum îi k'iamă la războiu. On uom iera căsătorit cu femeia, și îl k'iamă și pă iel la război. S-o dus la război, da o avut noroșirea că s-o-ntors îndărăpt d'i la război. Cîn o plecat d'e-acasă, o lăsat și iel ca on om sărac, rînduial-acasă doi bouți și še-o avut acasă la muieri-sa. Da cîn s-o-ntors, nu mai găsi n'istica. Muieri-sa găsisa pă altu uom d'in sat cari trăie bin'e cu iel ș-o vindut bouți și s-or apucat d'e petrecan'ie. Iel, cîn vin'e:

— D-apă — zise, — boii?

— Păi — zise — boii — zise

— i-am vindut, că nu i-am putut țin'e — zise — c-am fos numa singură, — zise, — și ce să fi făcut ieu? — zise?

— Bin'e.

D'in vremile vek'i, d'in trecut, odată-n-t-o țară, să-n-timplasă-on război. K'ema uamenii țara la război, c-așă ie țara. K'iamă și p-om uom d'int-on sat. Iel lasă n'evasta acasă, cu sărășia še-o ave, și pleacă la război și iel. N'evasti-sa — ș-așă iel iera cam sărag, nu ave iel — da s-apucasă d'e-alt uameni, dac-o plecat iel la război, găsisa on alt uom d'in sat, ș-o perdut tăt či-o avut, și ce mai ave d'in sărășie, perdusă tăt.

Iel scapă d'i la război, să-ntoarșe-acasă, sinătos. Da acasă nu gășăst'e n'istica d'ecit n'evasta. Sărac, n-ave, ba n-ave nij lemne de foc, d'e cum să aibă alceva.

LE BOEUF D'OR

Il était une fois un roi et une reine qui n'avaient qu'une fille. La reine tomba malade, et quand elle sentit qu'elle allait trépasser, elle appela son mari à son lit de mort, et lui fit promettre que, s'il se remariait, il choisirait une femme qui lui ressemblerait comme si c'était elle-même et qui pourrait porter ses vêtements.

Peu d'instants après, elle mourut. Le roi eut beaucoup de chagrin ; mais, comme il était jeune encore, et que ses conseillers le pressaient de se remarier, il fit publier dans tous les pays du monde qu'il prendrait pour femme la personne qui ressemblerait à la défunte reine et pourrait s'habiller dans ses vêtements ; il vint beaucoup de jeunes filles pour essayer les robes, mais elles n'allèrent à aucune. Alors le roi se mit en route et parcourut bien des pays en dehors de son royaume ; mais il eut beau chercher parmi les princesses et parmi les dames nobles, parmi les bourgeoises et les paysannes, il ne trouva personne qui ressemblât à la défunte. Il s'en revint dans son royaume, et ses conseillers le pressaient toujours de se remarier.

Il y avait déjà plusieurs années que la reine était morte, et sa fille était devenue grande. Un jour elle entra dans la chambre où l'on gardait les habits de sa mère, et il lui prit envie de les essayer. Son père

qui passait par là entendit du bruit, et, ayant regardé par le trou de la serrure, il crut voir sa femme resuscitée. Il ouvrit la porte, et ne reconnut qu'il s'était trompé que lorsque sa fille lui parla ; car elle ressemblait à sa mère comme une goutte de lait ressemble à une autre.

Son père lui dit :

— Ma fille, puisque c'est toi qui ressembles le mieux à ta mère, il faut que tu te maries avec moi.

— Ah ! mon père, c'est pour vous moquer que vous me dites cela : vous ne parlez pas sérieusement.

— Si, répondit le roi ; quand ta mère est morte, je lui ai promis de ne me remarier qu'à une femme qui lui ressemblerait comme si c'était elle-même. J'ai cherché en vain dans tous les pays ; mais en entrant ici j'ai cru voir la reine en personne.

La princesse était bien marrie ; elle n'osa répondre non à son père ; mais quand il fut parti, elle alla en pleurant tout raconter à sa nourrice. La bonne femme lui conseilla de ne pas refuser tout net ; mais de demander à son père une robe en fleurs de violettes sans couture.

Le roi vint voir sa fille et la pressa de se marier avec lui :

— Je désirerais auparavant, répondit-elle, que vous me donniez une robe en fleurs de violettes sans couture ; je ne vous épouserai que si vous me l'apportez.

Le roi fit venir tous les marchands d'étoffes de son royaume ; mais comme aucun d'eux ne pouvait faire la robe que la princesse voulait, il se mit en route lui-même et parcourut beaucoup de pays, promettant de donner à celui qui lui apporterait une robe en fleurs de violettes sans couture autant d'or qu'il pourrait en porter. A force de chercher, il finit par trouver

la robe en fleurs de violettes sans couture, et il vint tout joyeux l'apporter à sa fille. Elle fit mine d'être bien contente ; mais quand le roi fut parti, elle alla encore consulter sa nourrice. La bonne femme lui conseilla de demander une robe en fleurs de roses sans couture. Quand le roi vint revoir sa fille, il lui dit :

— Hé bien ! quand nous marions-nous ?

— Ah ! mon père, répondit-elle, il me faut plus d'une robe ; j'en voudrais une en fleurs de roses sans couture.

Le roi fit encore venir tous les marchands d'étoffes de son royaume ; mais aucun n'était capable de fournir une telle robe. Il se remit à voyager et parcourut beaucoup de pays, promettant sa charge d'or à celui qui lui apporterait une robe en fleurs de roses sans couture. Il alla bien loin, bien loin, et, à force de chercher, il finit par se procurer la robe que voulait la princesse. Il vint l'apporter tout joyeux à sa fille ; elle fit mine d'être bien contente, mais, dès qu'il fut parti, elle se mit à pleurer, et vint encore prendre conseil de sa nourrice. Celle-ci lui dit de demander à son père un Bœuf d'or qui serait creux, et ressemblerait à un bœuf naturel.

Quand le roi vint voir sa fille, il lui dit :

— Maintenant que tu as tes robes de violettes et de roses sans couture, nous allons nous marier.

— Oui, répondit-elle ; mais auparavant, je voudrais un Bœuf d'or creux en dedans et qui ressemblerait à un bœuf vivant, le plus grand que l'on puisse voir.

Le roi fit venir les plus habiles orfèvres de son royaume, et il leur ordonna de faire un Bœuf d'or creux en dedans, et qui ressemblerait à un bœuf vivant et de grande taille, leur promettant une riche récompense s'ils achevaient promptement leur tra-

vail. Ils se mirent à la besogne, et comme le roi leur donnait autant d'or qu'ils en avaient besoin, ils terminèrent vite le Bœuf d'or ; quand il fut prêt, on l'apporta dans la chambre de la princesse. Elle déclara qu'elle le trouvait à son goût, et elle promit à son père de l'épouser le lendemain.

Mais pendant la nuit, elle mit des vivres et des vêtements dans le corps du Bœuf d'or, et elle s'y cacha ; car il y avait une plaque qui s'ouvrait et se fermait à volonté. Quand le roi vint chercher sa fille pour se marier avec elle, il ne la trouva point dans sa chambre, ni dans aucun des appartements du château ; il pensa qu'elle s'était noyée dans la rivière ou qu'elle s'était jetée du haut des murs, ou bien qu'elle s'était enfuie. Il envoya de tous côtés des gens à sa recherche, mais personne ne put lui dire ce que la princesse était devenue.

*
* *

Le roi eut beaucoup de chagrin, et comme la vue du Bœuf d'or le faisait penser à sa fille qu'il croyait morte, il résolut de le vendre, et fit partout publier qu'il avait dans son château un Bœuf d'or creux en dedans et qui ressemblait si bien à un bœuf vivant que c'était merveille de le voir. Le jour de la vente, il vint pour l'acheter des rois et des princes de tous les pays, et ce fut le roi d'Espagne auquel il fut adjugé.

Ce roi avait un fils déjà grand ; mais, quoiqu'il fut beau garçon et bien portant, rien ne lui plaisait, et il vivait à l'écart dans sa chambre, ne riant jamais et ne voulant voir âme qui vive.

Le roi d'Espagne, qui pensait que la vue de ce Bœuf d'or merveilleux ferait plaisir à son fils, le fit placer

dans son appartement, mais le prince le regarda à peine.

C'était la coutume des domestiques d'apporter à manger au prince pendant qu'il dormait, et son sommeil était profond. Quand la fille du roi eut épuisé les provisions qu'elle avait mises dans le Bœuf d'or, elle sortait sans bruit de sa cachette et venait manger les plats destinés au fils du roi. Il s'aperçut que tous les mets qu'on lui servait étaient entamés, et il fit des reproches à son domestique :

— Comment, lui dit-il, maintenant vous ne me servez plus que des restes !

— Mais non, répondit-il, tous les plats étaient entiers quand je vous les ai apportés.

Plusieurs jours se passèrent, et toujours le prince s'apercevait qu'on avait touché à son diner ; il se dit :

— Il faut que je fasse semblant de dormir ; mais je ne fermerai les yeux qu'à moitié et je saurai qui a l'audace de venir me voler jusque sous mon nez.

Dès que le domestique eut apporté le diner, le prince vit une jeune personne sortir du Bœuf d'or et se mettre à manger. Quand elle eut fini, il fit semblant de se réveiller, et il lui dit :

— C'est donc vous qui venez tous les jours goûter à mes plats ? restez à dîner avec moi.

Ils se mirent à manger, et il la trouva si jolie que lui qui ne pouvait souffrir personne, il commença à lui sourire et à lui parler. Quand le domestique vint chercher les restes du repas, il fut bien surpris de voir le prince assis à la table à côté d'une jeune fille.

— Priez mon père de venir ici, dit-il au domestique.

Le roi vint aussitôt, et quand il vit le prince à côté de la jeune fille, il fut bien content, car il la trouvait jolie comme un jour.

— Hé bien, mon fils, lui dit-il, cette belle demoiselle te plait donc ?

— Oui, mon père, répondit-il.

— En ce cas, il faut l'épouser.

— Je le veux bien, si elle y consent.

La princesse répondit qu'elle le voulait bien, mais qu'il fallait obtenir le consentement de son père qui était aussi un roi. Son père ne voulait pas d'abord, et il disait que sa fille lui avait promis de l'épouser le premier ; mais on le pressa tant qu'il finit par consentir au mariage de sa fille avec le prince d'Espagne, et même il vint à la noce.

Rien n'y manquait ; il y eut un repas cossu où l'on vit les généraux et les amiraux en grande tenue. Le prince et la princesse vécurent heureux ensemble, et s'ils ne sont pas morts ils vivent encore.

Conté en 1880 par François Depays, de Saint-Cast, pêcheur,
âgé de 60 ans environ.

XXVIII

LE TAUREAU D'OR

Il était une fois un roi qui avait pour femme la plus belle personne du monde. Elle ne lui avait donné qu'une jolie petite fille, qui devenait plus belle de jour en jour. La princesse était en âge d'être mariée, lorsque la reine tomba malade; se sentant mourir, elle appela le roi près de son lit et lui fit jurer de ne se remarier qu'avec une femme plus belle qu'elle-même. Il le promit, et, bientôt après, elle mourut.

Le roi ne tarda pas à se lasser d'être veuf, et ordonna de chercher partout une femme plus belle que la défunte reine, mais toutes les recherches furent inutiles. Il n'y avait que la fille du roi qui fût plus belle. Le roi, qui avait en tête de se remarier, mais qui voulait aussi tenir sa parole, déclara qu'il épouserait sa fille.

A cette nouvelle, la princesse fut bien désolée et courut trouver sa marraine, pour lui demander un moyen d'empêcher ce mariage. Sa marraine lui conseilla de dire au roi qu'elle désirait avoir avant les noces une robe couleur du soleil. Le roi fit chercher partout, et l'on finit par trouver une robe couleur du soleil. Quand on lui apporta cette robe, la princesse fut au désespoir : elle voulait s'enfuir du château, mais sa marraine lui conseilla d'attendre encore et de demander au roi une robe couleur de la lune. Le roi réussit encore à se procurer une robe telle que sa fille la voulait. Alors la princesse demanda un taureau d'or.

Le roi se fit apporter tout ce qu'il y avait de bijoux d'or dans le royaume, bracelets, colliers, bagues, pendants d'oreilles, et

ordonna à un orfèvre d'en fabriquer un taureau d'or. Pendant que l'orfèvre était occupé à ce travail, la princesse vint secrètement le trouver et obtint de lui qu'il ferait le taureau creux. Au jour fixé pour les noces, elle ouvrit une petite porte qui était dissimulée dans le flanc du taureau et s'enferma dedans ; quand on vint pour la chercher, on ne la trouva plus. Le roi mit tous ses gens en campagne, mais on ne l'avait vue nulle part. Il tomba dans un profond chagrin.

Il y avait dans un royaume voisin un prince qui était malade ; il lui vint aussi la fantaisie de demander à ses parents un taureau d'or. Le roi, père de la princesse, ayant entendu parler de ce désir du prince, lui céda son taureau d'or, car il ne tenait pas à le conserver. La princesse était toujours dans sa cachette.

Le prince fit mettre le taureau d'or dans sa chambre, afin de l'avoir toujours devant les yeux. Depuis sa maladie, il ne voulait plus avoir personne avec lui et il mangeait seul ; on lui apportait ses repas dans sa chambre. Dès le premier jour, la princesse profita d'un moment où le prince était assoupi pour sortir du taureau d'or, et elle prit un plat, qu'elle emporta dans sa cachette. Le lendemain et les jours suivants, elle fit de même. Le prince, bien étonné de voir tous les jours ses plats disparaître, changea d'appartement ; mais comme il avait fait porter le taureau dans sa nouvelle chambre, les plats disparaissaient toujours. Enfin, il résolut de ne plus dormir qu'il n'eût découvert le voleur. Quand on lui eut apporté son repas, il ferma les yeux et fit semblant de sommeiller. La princesse aussitôt sortit tout doucement du taureau d'or pour s'emparer d'un des plats qui étaient sur la table ; mais, s'étant aperçue que le prince était éveillé, elle fut bien effrayée ; elle se jeta à ses pieds, et lui raconta son histoire. Le prince lui dit : « Ne craignez rien : personne ne saura que vous êtes ici. Désormais je ferai servir deux plats de chaque chose, l'un pour vous et l'autre pour moi. »

Le prince fut bientôt guéri et se disposa à partir pour la guerre. « Quand je reviendrai, » dit-il à la princesse, « je donnerai trois coups de baguette sur le taureau pour vous avertir. »

Pendant l'absence du prince, le roi son père voulut montrer le taureau d'or à des seigneurs étrangers qui étaient venus le visiter. L'un d'eux, pour voir si le taureau était creux, le frappa de sa baguette par trois fois. La princesse, croyant que c'était

le prince qui était revenu, sortit aussitôt de sa cachette. Elle eut grand'peur en voyant qu'elle s'était trompée. Le roi, très surpris, lui fit raconter son histoire, et lui dit de rester au château aussi longtemps qu'elle voudrait.

Or, il y avait à la cour une jeune fille qu'on y élevait pour la faire épouser au prince. En voyant les attentions qu'on avait pour la princesse, elle fut prise d'une jalousie mortelle. Un jour qu'elles se promenaient ensemble au bois, cette jeune fille conduisit la princesse au bord d'un grand trou en lui disant de regarder au fond, et, pendant que la princesse se penchait pour voir, elle la poussa dedans et s'enfuit. La princesse, qui était tombée sans se faire de mal, appela au secours. Un charbonnier, qui passait près de là, accourut à ses cris, la retira du trou et la ramena au château. Justement le prince, la guerre étant terminée, venait d'y rentrer lui-même, et l'on faisait les préparatifs de ses noces avec sa fiancée. Un grand feu de joie avait été allumé devant le château. Le prince, ayant appris ce qui était arrivé, ordonna de jeter dans le feu la méchante fille, puis il épousa la belle princesse. On fit savoir au roi son père qu'elle était mariée; il prit bien la chose, et tout fut pour le mieux.

REMARQUES

Il est inutile de faire remarquer la ressemblance de l'introduction de notre conte avec celle du conte de *Peau d'Ane*. Nous n'avons pas à nous occuper spécialement de ce dernier conte; disons seulement un mot de son introduction, c'est-à-dire, pour préciser, de la partie du conte où il est parlé du projet criminel du roi et des premières demandes que lui fait la princesse pour en empêcher l'exécution (demandes de vêtements en apparence impossibles à fabriquer). On la retrouve notamment dans les contes suivants: un conte allemand (Grimm, n° 65), un conte lithuanien (Schleicher, p. 10), un conte tchèque de Bohême (Waldau, p. 502), un conte valaque (Schott, n° 3), des contes grecs modernes (Hahn, n° 27 et variantes), un conte sicilien (Gonzenbach, n° 38), un conte italien de Rome (Miss Busk, p. 84), des contes basques (Webster, p. 165), un conte écossais (Campbell, n° 14), — tous du type de *Peau d'Ane*, — et dans deux des contes que nous allons avoir à rapprocher de notre *Taureau d'or*, un conte de la Haute-Bretagne (Sébillot, II, n° 40) et un conte catalan (*Rondallayre*, I, p. 111).

La promesse faite par le roi à sa femme de n'épouser qu'une femme aussi belle ou plus belle qu'elle, se retrouve dans plusieurs de ces contes; mais là, le plus souvent, la reine a quelque qualité merveilleuse, par exemple, des

A fost odată ca n'îci odată;
dacă n-ar fi,
nu s-ar mai povesti.
Ca cuvîntu d'in pov'este.
că d'e-amu, pov'estia iese.

A fost un uom, ș-av'ę tri fićiori. Și tās-tri sta c-o stinā
d'i uoi mar'e la muntī. Da tatāl sāu a vrut sā coboare pīnā-n
sat. Și zīce-atunći a spus la fićiori, zīce:

— Māi fićiorilor! Sā daz bine di samā, sā nu vīi ćiniva
la voi — zīci — sā va spārīi, sau sā v-amāģiascā, sā va
fure d'in uoi. Pīnā nu vin ieu aić, sā nu daz drumu la nime-n
lume.

— Bine — zīce. — Atunći n-av'em sā dām drumu.

Aćel mn'ic fićior iera fuart'e cumint'e, aćei doi mari iera
māi prostālan'i. Cum s-a dus tat-su, i-a ascultat Ućidā-l
crućia pi linga par'eț, și cīn a dat iel ș-a dat, a vadzut iel cā
s-a d'ipartat tatāl sāu d'e-acolo, iel s-a suit Ućidā-l crućea
intr-on tīrș inalt grozav, ș-a strīgat:

— Vaaai de mine! Dațī-m drumu, cā io mooor!

— Audz, cā nu știu ćine-l mānīncā pi tata!

— Taći, mǎ, cā nu-i tata!

— Vaaai de mine! Nu ma lāsāț cā ma omoarā!

— Ascultā, mǎ, cā vine! — zīci. — Nu știu ćine-l omoarā
pi tata nostru.

— Taći, māi prostule, cā nu-i pi tata! — zīci — aćei-
o gurā strāinā, nu raspundeț n'īmn'icā.

A vazut dracu cā nu l-o putut inșāla. S-a luat și s-a dus la,
la coliba lor acolo-aproapi.

— Dațī-m drumu, māi băieț! Cā mā omoarā
aiștea!

— Audz tata cum strīgā sā-i dai drumu, mǎ — zīce. —
Du-te și deștīde — zīce — zāvoar'li — zīce — ca sā vīi
tata!

— Nu-i tata, mǎ! Ți gurā strainā.

— Vaai di mine! Nu ma lasaț, cā io moor!

— Audz! audz! Tata nostru strīgā cā Ți omoarā, și moare!
A strīgat fićioru ćeal mișloćiu acuma. Aćeal mn'ic a spus —
tremura tāt ca varga¹⁾ — ș-a spus:

— Māi! Nu daz drumu la nime, pīnā ći nu sā faci dzuā
și vini tata nostru!

— Ieu ma duc sā vid'em cā-i tata aćeala, și ma tem sā nu
moarā!

S-a dus la fugā fićiorii ćei doi înainte, ș-a deșcuieț, ș-a
d'eșk'is tāt'e porțīle, sā intre. Cīn colo, ći sā v'edz? A intrat
un uom acolo.

— Buna sara!

— Buna sara!

— Ți faćeț voi aići?

— Stām cu uoile.

— Uni-i tata vostru?

— S-a dus pīn-acasā, s-aducā ćeava merinde.

— Ei, ști ćeva? Sā veniz voi cu uoili voastre la a m'ęle,
sā videț će uoi frumuasā am ieu: toate-s cu līna de aur.

— Și noi av'em, da berbecu numa-i cu līna de aur, și av'em
nād'ejdī cā ș-a noastre uoi — zīci — ar sā f'ęte de-amu mei
cu, mei de aur, cu līna.

— Ei! — zīce — da a m'ęle toate uoile-s cu līna de aur²⁾
— zīce. — Haidēț la mine — dzīce — sā faćem — dzīce —
tovarașīi — dzīce — sā h'īm prięteni mari!

Aćei doi fićiori, mai...

— Hai, mǎ prostule! — zīce. — Hai, mǎ — zīce — sā
m'erem — zīci. — Doar tata ar sā sā bucure, cīn om av'ę și noi
uoi de-aćeala frumuasā, cu līna de aur.

¹⁾ Pov. aratā, scuturīnd dreapta. ²⁾ Pov. subliniazā, cu mīnīle.

Dzići:

— Doară uită-t'i ce: hai, și-ț skimba! Că — zîce — uiti ce: mn'i-z da doauă de-ștea, și va dau una de-acele ca s-avez și voi uoi de-acele frumuasă.

Aceal mn'ic:

— Ieu nu ma duc! Ieu am berbece cu lina de aur, și nij-dicum nu ma duc pin-acolo.

— Vai de mine! Haida, mă! — zîci — că tata ar' sâ ni sfadiască dacă nu ni dučem.

— Haideț, și haideț!

Ș-atîta s-a pus pi lînga iei, pînă i-a scos dim minte. Ș-a mîrs tos-tri cu dînsu, cu uoi cu totu pînă la palatu dracului. Cîn a așius acol — au mîrs atîta, ș-a mîrs — că cîn a așius acolo, cî sâ v'edz? O stîncă mare, și n-ave niçi on capăt. Noa, dracu m'ere și bate cu mîna în par'ete ³⁾ și sâ deștîde-o ușă. Cîn o întrat o bagat uoili întîiaș dată toati într-o, on coșer', laolaltă cu-a dracului. Dracu-ave uoi cu lina d'e aur, și baieți n-av'e, numa um berbece cu lina de aur. Cîn a fost, a mai dat dracu o dată cu mîna în pk'iatră, și s-a mai făcut o ușă ⁴⁾. A întrat într-a doilia udaie. Ș-a mai trînt'it într-una, ș-a întrat într-a triilea odaie. Ș-așă că-au tr'ecut pînă la dousprăzece odăi, d'în odăii în odăii. Și-n urmâ, sâ faceț tăt stan di piatră, și nu ma ira uș, nu ma iera firesti, iera tăt o-ntu-neçimç. Cîn s-o vadzut acolo, açei mari iera mai prostălan'i, n-a priçeput binele și rău. Aceal mn'ic însă o prins a tremura, ș-atîț s-o t'eamut d'i strajnic, încît nu mai put'e. Și a stat iel, s-o culcat dracu cu fața în sus pi-om pat, ș-a dzis:

— Țîglă, țîglișoară! Sai de pe cui, și-în'hîgi-te-ntr-aceal mari, și-l puni în frigari, și mn'i-l dă să-l mîncînc!

A sarit o țîglă di pi cuii celea, ș-a sarit și s-a în'hîpt într-aceal mai mare fiçior, și l-a țîpat în jaratic, și l-a-mvîrtit, și l-a pîrjolit, și l-a copt cît a trebuit, și l-a dat la draçi, și l-a mîncat. Însă, da uok'ii i-a pus pi cui. Atunçe, s-a mai culcat

³⁾ Pov. arată, lovînd în masă, cu dreapta. ⁴⁾ Pov. schițează gestul deschiderii, cu dreapta.

ș-a mai dorn'it. Aceal mn'ic a prins a plîngi ș-a zis cătra cealalalt:

— Vedz? — zîce. — Dacă n-aș ascultat cî-a spus tata mn'eu. Am spus și ieu, și pe mini tot n-az vrut sâ mă-ascultaț. Tata a spus sâ nu dăm drumu la nime, macar cî-om auzi, și cîne-a striga. Vedz une v-aș înșalat voi, și uni-am vînit! Asta-i moartea nuastră!

Na, aceal mn'îșloçiu n-a mai putu vorbi nimn'ică. La amiezu nopții s-a sculat scaraoț'eanu iară, ș-a strîgat:

— Țîglă, țîglișoară! Sai de pe cui și te-nh'îge în ceal mn'îjloçiu, și-l țîpă în frigar'e, și mn'i-l frîge, și mn'i-l coacê, și mn'i-l dă să-l mîncînc!

A sarit țîglă de pe cui, și s-a în'hîpt întrînsu, și l-a țîpat în jaru ceal mare, și l-a învîrt'it, și l-a suçit, ca să-l coacă, să-l deie de mîncare ⁵⁾. Atunçi, aceal mn'ic cî sâ facă? Nu știę iel cî sâ facă, ci sâ lucre? Cîn a fost fratele lui mai fript, și mai copt, s-a repezit cu cuțitu, ș-a tăieț o bucată d'i carn'e d'e-açeie d'e pe dînsu, și s-a dus ș-a țîpat-o dr'ept pi uok'i la dracu. Dracu a sarit.

— Vai de mini ⁶⁾ și de mini! — zîce — m'ai k'iorit cu tātu, ticalosule — zîci. — Io nu știu cî copk'il pos sâ h'i tu, fără șcuală, și n'econștient! Tu ști cî-nsamănă vid'er'le unui uom?

Baietu n-a mai spus n'imnică. A vrut sâ iasă-afară, n-a putut sâ iasă, că iera tăț pareți di piatră. Că iel nu mai vid'e ușă ⁷⁾, nu vid'e fereastă, numa cît sâ vid'e d'i la zarea ce d'i foc. S-a suit dupa huorn, că dracu-l cauta pin casă, amu nu-i mai trebuieț sâ mînănçe carne friptă. Îl căuta, că nu știę cî sâ sâ facă d'i dur'ere. Baietu s-o suit dupa huorn, ș-o gasit on sac cu nuçi, și ș-a umplut sînu d'i nuçi, ș-a luat fuga, ș-a zvîrlit și-în ceala par'ete, și-în ceala par'ete. Cîn a auzit dracu că sâ izbêșt'e spre ușă nuçile celea, a cr'ezut că baietu o gasit ușa ⁸⁾ ș-a d'eșk'is-o. S-o trînt'it odată-n ușă, ș-a ieșit într-o odaie.

⁵⁾ Pov. subliniază, cu dreapta. ⁶⁾ Pov. ridică mîinle în sus. ⁷⁾ Pov. subliniază, cu dreapta. ⁸⁾ Pov. subliniază, cu dreapta.

Băiatu zvirle și în ceialaltă odaie, și pi dincolo. Da iel zîce:

— Vai de mine, dragu moșului! Unde ieșt'i tu d'e-ai fost așa d'e mint'iuos? Und'e ieș tu, dragu moșului? Stăi — zîce — c-am să vorbăs cu tine, că io văd că tu ieș băiat d'ist'ept — zîce — iej băiat cumint'e.

— Da, cum — zîce — înainti ieram prost, și-amu-s cu-mint'i?

— Hai — zîce — nu mai vorbi!

O mai trînt'it nuçi d'e-açelea pim par'eț. Iel o audzit iară c-o vin'it una în zarea ușii, s-o trînt'it dracu și-acol, și-o mai ieșit într-o odaii. Și tot s-o trînt'it d'in odaie — d'im par'eț'e-m par'eț'e, — d'in odaie în odaie, pîn-o ieșit afară. Cîn o văzu dracu c-o ișit afară și-o scapat, zîci:

— Ia, dragu moșului! — Dzițe: — Dacă nu poț cu t'in'e să ies n'is la un capăt, hai n'i bagăm și d'ispartim uoili — zîce. — Ieu stau la ușă, și tu bagă-t'e-n coșer' — zîce — și scoat'em uoile-afară. Și care-i h'i a mea, am s-o dau d'in a stînga, și care-a h'i a ta, am s-o dau d'in a dr'iapta, că io le cunosc: a meș-s cu lîna d'e aur, și-a tale — zîci — is cu lîna d'i uaie, d'e altă.

— Bine, da berbeçile să nu mn'i-l opreșt'i!

— Nu ti țeme — zîce — ce-i a tău, iz dau âfară.

S-a băgat acolo, baietu și-o prins a da cit'e-o uaie afară. Dracu:

— Asta-i d'in a dr'iapta, iasta-i d'in a stînga. Iasta-i a meș, iasta-i a ta!

Da cîn mai iera vo tri patru uoi, baietu s-o țipat rapid, și-o tăieț berbeçile și s-o băgat în lîna lui, ca să puată iși și iel. Cîn o ișit afară, pe-acolo, o dat berbeçele o buçșă la dracu, și-o pk'icat pi cur. Cîn a pk'icat juos, a zis:

— Ia, ...tu-z mama ta, aista-i berbeçele tău, du-ti d'in a dr'iapta!

Baietu m'ere mai incol, zîci:

— D'e-amu ma poț pupa în cur, că — zîci — nu-m pasă, c-am ișit și de-acolo!

Cîn i-a spus iel așe, zîce:

— Aai! Vai de mine!⁹⁾ Dacă te-am scapat și de-aice nu mai am ce face cu tine. Da să-z dau o amintire — zîce — că văd că ieșt'i um băiat d'ist'ept, na-ț o but'e cu galben'i! — dzițe — și t'e ieș și te du cu aiasta!

Băiețu pune mîna pi toartă la butea-açeia, și-o ieș așa în mîn, și-o pune pi, așa pi umăr¹⁰⁾, și m'ere cîzva paș. Cîn colo, îi să v'edz? Dracu strigă:

— Hăi! — zîce. — But'e, but'isoară! — zîce: — Ține-l!

— Hă hăi! — zîce — stapine! Îl țîn, îl țîn!

Cîn a vazut baietu că but'ea-l țîn'e locului¹¹⁾, și nu-l mai poată scapa de-acolo, ci să facă, îi să lucrî? Să ține straiile toate di dînsa, o luat cuțitu și-o tăieț¹²⁾ pk'elea d'i pi mîn, și-o tăieț hainili d'i pi iel, s-o dad drumu la but'e gîos, și-o fugit.

— But'e, but'isoară! Ține-l!

— Îl țîn, îl țîn! — că ieș ține cit'eva bul'endre d'e-açelea și-ol'eacă d'e pk'ele d'im palmă. Cîn m'ere dracu la fugă să să țipe pi iel să-l prindă, o pk'icat cu capu d'e but'i, și și-a crăpat și capu!

— Vai di mini, și de min'e — zîce — m-am n'enoroçit mai rău, că — zîce — mn'i-am spart capu dupa tine mărgîn! Apoi — zîce — d'i ce-ai lăsat but'ia asta? Doară asta-i plină cu galben'i, și tu aveți să t'e-mbogățășt'i!

— Țîn'e-o tu! — zîce. — Și ma pupă în cur, că — zîce — am scapat și de-açee!

Ș-a fugit mai d'ipart'i baietu. Iel atunci a strigat, zîce:

— Stăi, măi băieț'e, să ai macar on odor de aur de la mine — zîci. — Na-ț on inel, amintire să-l duçi, să-l ai aista cîn t'i-i însura tu cu mireasa ta, să-l dai la mireasă.

— Ia dă-l la dracu încoaçe ațeala, să-l videm ce-ar să plat'ea.

⁹⁾ Pov. ridică mîinile în sus. ¹⁰⁾ Pov. arată, punînd dreapta pe umăr. ¹¹⁾ Pov. schițează prînderea, încleștînd pumnii. ¹²⁾ Pov. arată tălerea, cu stînga în palma dreaptă.

I-o dat inelu și l-a pus pi d'egitu d'i la mina stînga, și s-a porn'it băiețu sâ mai margă. O mai mârș vo tri paș, ș-a strîga dracu:

— Inel, inelaș! Ține-l!

— Îl țin, îl țin!

L-a ținut dracu de inel¹³⁾ pi loc pi băieț, n-a mai putut pași niči om paș.

— Inel, inelaș! Ține-l!

— Îl țin, îl țin! Hai încoače!

Dracu tot vine, și, amu s-apropk'ie! Băiatu o scos cuțitu ș-o taiet d'egetu¹⁴⁾ și l-o luat d'egetu și l-au aruncat într-on lac adînc strajnic. Și cîn a fost iel, tot strîga:

— Inel, inelaș! Ține-l, ține-l!

— Îl țin, îl țin!

Și iel s-o uitat, zîce:

— Da, da! Și iacâ ma ține amu, ma țini!

S-a dus la fugă în urma în'elului. Cîn a strîgat:

— Ține-l, ține-l, inelaș!

— Îl țin, îl țin. Vină la mini!

S-a țipat în lacu čeala. Și cîn o văzut băiețu că s-o țipat dracu în lacu čeala, a strîgat:

— Și mă mai pupă și-n cur, că — zîce — am scapat și de-aij de tine!

Ș-a fugit acasă cu uoi, cu totu, s-a dus la tatăl său. Îi par'ę lui ol'iacă rău c-a tăieț berbečele čeal cu lîna de aur. Băiețu iera foart'ę supărat, c-a tăieț berbečile. A spus, a zis tatăl său:

— Da — zîce — v'edz? Dacă nu m-aș ascultat pe mine și v-az dus acolo, v'edz cîte-aș pațit? Undi-s frații tăi, dragă?

— Frați mn'ei — zîce — uită c-o murit, că i-o pus în frigar'e, și i-o mînca dracu!

— D-apăi — dzîce — ieu cu čine-am vorbit ieu că sâ staț pi loc sâ nu va dučez de-aij nič într-o parti?

¹³⁾ Pov. subliniază, cu mînile. ¹⁴⁾ Pov. arată, apucînd un deget de la dreapta cu stînga.

— Iagă-ta c-am pierdu, tată, și berbečile, că ieu l-am taiet de-am putu scăpa dim mina dracului.

— Da de-i fi tu sănătuos! — zîce. — Lasă c-av'em uoile care s-a mirlit cu berbečile, ș-ar' sâ n'i mai facă mn'ei cu lîna de aur, ș-av'em sâ h'im tot bogaț, ca sâ nu n'i întriacă dracu pi noi, sâ-l întrečem noi pi iel.

Ș-am încalicat pi-om fus,
și pov'ęstea aș-a v-am spus!

Inf. Prundean Garofina; Fundu-Moldovei, rn. Cimpulung; *culeg.* A.I.A., O.B. Ia 19.III.1953; *transc.* O.B.; *durata:* 13' 40"; A.I.F., i. 13242.

«Asta ie drept d'e la moșu Ioniță Craneș. Copk'iii mn'i-au adus amint'e!»

Tipul «Poliphem» se întîlnește în 30 variante ce provin din toată țara. Schullerus la nr. 1137, citează 10 variante. Motivul inelului ce ține purtătorul lui pe loc este atestat în majoritatea covârșitoare a variantelor, în timp ce butoiul cu bani ce reține de asemenea, nu apare decît în varianta noastră.

O. Hackman, în studiul *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*, Helsingfors, 1904, crede că tipul popular care a stat la baza episodului homeric conține orbirea uriașului și fuga în piele de berbec. Motivul inelului care reține pe purtător este un adaos ulterior sau poate chiar preexistent variantei homerice unde e înlocuit prin episodul «Nimeni». Dar problema anteriorității tipului popular sau a versiunii homerice poate fi încă disputată (la Krohn, *Übersicht*, p. 39—41).

107. Terbul de-amălamă.

Ună oară eară un amiră. Tu hoara țe șideă amirălu eră un avūt. Aestu eră ah'i't avūt, s-(đi)țem ca di țețe orī ma avūt 5 di amirălu. Nu acăță viră lucru amirălu, nu fățeă țivă, fără ntribarea aiștūi avūt. Veđi, cā-l' tāl'a ș-caplu avutlu. Cite orī vrea parādī, si mprumutā di la el. Nă duă amirălu adră un lucru și nu lu ntribă. Avutlu s-năiri și nu ștea cum s-u scoată. El si sculă și z-duse la amirălu și-l' đise: 10

- Că-țe nu mi ntribăși la lucrulu aestu?
- C-acși vruī, đise amirălu. Țe poți si-ni fați?
- Io știū, țe va-ți fac, l'-u turnă aestu.

De-atumțea niși le-aspărsiră aloăturle și nu ș-grea.

Amirălu aveă nă feată. Nis u țineă feata ncl'isă t-un castru. 15 Castrul aestu era adrāt tu mesea de-amare. Divariiga de-amare avigl'ă ask'ere, tra s-nu poată să se-aproak'e virnu de feată. Apoea amirălu scoase zbor, c-ațilūi va u da feata, cari va-l' aducă semnu di la h'il'i-sa. Veđi, cā pînă eră pri bunile cu avutlu, aestu l'-u căftă nveastă ș-amirălu l'-đise 20 tora, cā s-nu puteare s-l'-aducă semnu di la feata lui dit castru tră 99 di đile, să știbă, cā va-l' bea curcubeta apă; ș-cari s-aduțeare, a lui s-h'ibă tră nveastă.

— G'ine, đise avutlu și s-duse acasă-l' și stăteă mintuit. Nis aveă un om țe lu ntribă ș-tră bun ș-tră slab, cā di ntri- 25 bare znie no-aveă. Il' đise, țe cură și-l' căftă s-l'i da viră minte.

— Aestă nu-l dip țivă, l'-đise știutlu. L'a-ni a nia 40 di ucăți di amălamă și dă-ni nă nil' di lire, tra s-fac un țerbu.

Feațe avutlu cum lu nviță omlu a lui și aestu duse la un 30 hrisic și feațe un țerbu, țe ncăpeă un om ș-aveă loc s-țină ș-micare tră ma multe đile. Terbul aveă doauă guvițe, d-ū omlu puteă z-veadă di nauntru citră nafoară, ma nu z-vidă din afoară.

Apoea, cara l'-plăti nil'a di lire a hrisicluī, cā lo-adră pri 35 dimindate, il lo ș-lo-aduse acasă. Băgă domnu-su nauntru, l'-deade micare, beare tră ma multe đile și apoea lu scoase m-păzare. S-adunară tută lumea s-lu veadă, ma viră nu puteă s-lu acumpără, cā nis căftă trei-nil' di lire și cari puteă

z-da ahinți parâți' ? Avdi' ș-amirălu și pitricu s-lo-aducă pälate, s-lu veadă, țe tutipută di țerbu easte ? Cara-l viđu arisi, că eră di mastur adrăt ! Lu ntribă cît caftă ? Aestu turnă și dıse, că nu lo-are tră vindeare, ma carı va amiră
5 poate s-lu țină ndoauă dıle la pälate, s-lu veadă pınă s-treacă sivdălu.

— G'ine, dıse amirălu, alasă-l, că de aoà nu k'are.

Nă huzmik'ară, țe ațea pıne a feătıl'eı la castru tu var ligată cu țeora, il' dıse, că acși ș-acși, un țerbu de-amalan
10 lo-aduse un om la tată-tu. Si veđı, ți si pare, că viđu east

Feata se-angrică multu a tată-suı, si-l' lu pitreacă la castru tra si-ș treacă oara cu nis. Tată-su, s-nu-l' aspargă k'efea feată, l'il' lu pitricură țerbul cu huzmik'ara. Feata, cara n aveà țe s-facă ęua tută singură ca cuc, s-hărisi multu ma
15 viđu și ęua tută se-aęucă cu nis, il' bășă ș- nu-l' vineà z-dispartă di nis. Avutlu dit țerbu o-aveà bițită micarea tora țe s-facă ? Cındu durnă feata, el mută susta și işă n foară. Apoea mică di micarea feătıl'eı și nipđı intră tu țerb și se-acupireà cu susta.

20 Aestă u fățea nis ęuă-di-ęuă și mărata di feata armıne aęună. Atumțea nisă dimındă si-l' pitreacă micare cam multă, că mică ș-țerbul. Mă-sa-l' pitrițea cıtă căftă.

Nă ęuă, cındu feata eră teasă pri pat și tut se-aęucă ę țerbul, avutlu, di nă oară calcă susta și ease afoară. Feat
25 s-asparè prota, ma el u lo cu bunlu ș-cu dulțeamea și-l' dıse

— Nu te aspare, că Io h'ıü. Ștıı cıt ti voi și prınde nveși, că tată-tu no-are tu minte s-ti mărıtă, că di la tușe ti vor, caftă semnu di la tine, și carı nu-l aduțe, lu șcur k'ađă. Tut acșițe-nı căftă ș-a nıa și-mı deade 99 di dıle. Ca
30 s-nu-l aduc, analtu pri 99 di dıle, va-nı bea curcubeta aę

— Ba ! dıse feata, macă-ı, acșițe, s-ță daü cite seamne vı

Carı se aștirnură apoea dol'i pri bană, tricură 15 di dı pri micare, beare și ęımbuze. Dadun mică, dadun bea, d dın durnă. După 15 di dıle vine huzmik'ara și căftă țerb
35 nipđı. Ea l-lu deade.

Feata l-aveà dată a ęonıluı nelu a l'eı, oara și perı cap ș-ună carte țe cıntă, că bınă cu nis 15 di dıle.

Omlu avutluı era-l la amirălu viınıt, si-ș l'a țerbul nip

Cite-l' feațe amirălu s-lo-alasă, nu vru ș-nu vru cu viră trop.
 Cara lo-aduse acasă, l'-dise :

— E, doamne, adrăși țivă, i dūsiră groș'l'i k'irùț'i ?

— Adrăi ș-adrăi! groș'l'i acățară loc.

Tricură 99 di dīle apoea, ca 99 di orī și-l acl'amă amirălu. 5
 s-lu ntreabă, s-easte-că feațe țivă. Avutlu aspuse, că are
 semnu. Scoase prota nelu.

Amirălu lo nelu tu mină, l-mutrī di nă parte, de-alantă,
 aduk'i, că easte a h'il'e-saī, ma dīse cu tut aeste:

— Aestu nu-ī semnu sigur. Hrisiț'l'i de-astăndī te-adară ș-10
 tine viū, nu un nel. Va-l aī adrată la viră hrisic. Semnul
 aestu nu-ī bun. Altu aī ?

Avutlu scoase oara cu vula h'il'e-saī.

Amirălu nīpōi u mutrī, viqū că-ī oara h'il'e-saī, ma tut dīse :

— Niți aestu nu-ī semnu. Multe orī sun tu lume nă soe. 15
 Altu semnu știī ?

Avutlu scoase ș-aspuse per'l'i.

— Ș-aestu nu-ī semnu sīnătōs, gri amirălu. Multe feate aū
 perī c-a h'il'e-meal.

Ma napōi scoase cartea. Nu putū z-dică amirălu, că nu-ī 20
 di mīna h'il'e-saī. Scoase și-l' deade h'il'e-sa nveastă și feațe
 nă numtă amirărească, țe pīnă aqī se-aspune.

La lumtă erām ș-īo și-nī deadiră nă misură cu ariz. Cum
 mi duțeam acasă s-lu mīc, tricură niște orni și mi mutară
 nsusu, nsus, ca date gīmī și me-alăsară dapoea tra-s cad 25
 și īo di frică arcăi misura și s-freade și se-adră țivale. Că-
 dūi ș-īo și-nī mo-agudīi și di goadă vrea-nī crep. Aclō īu cri-
 pām, viīe un șoaric și apārni s-mi bată cu coada și acșițe
 ascăpāl di moarte. Cu tut aestă, suntu șapte sute de-añl de-
 atumțea și čorlu tut mi doare. 30

(Spus de Toma al Bușa din Veria (Doliani), Macedonia.)

108. Gugu-Găgă.

Erà, țe nu ș-erà.

Erà ună oară un om avūt, avūt că nu știā īu l'-are groș'l'i.
 Gīne ma stres ș-erà nīpōi cum no-aveā faptă fisea altu. Un

Tora alăsăm oile s'treacă di partea alantă di-ariū. Iara io ți vă spușu aistu pārmiθ, vă cumpărai cîte ună fese aroșe, j'vineam z'vă le-aducu. Ma'n cale ira ună baltă ș'avdzil di tu baltă că striga multe boți: brac! brac! brac! Anîia ni să părură că ira Turți și li lăsaī fesurlă 'm pađe j'viñū aūă fără ta z'v'aduc țiva. Pārmiθ ni știam pārmiθ vă spușu. Nu știū cum feciū, ma nu v'arișū.

Vlaho-Clisura—Niculae Naum Nacea, 47.

V

AȚEL ȚI-ARE, ȚI VA, FAȚE.

Tu un chiro era un hîngi nafaoră di un cisibă tru cale. La ațea hane z' duse un fiçor și z-băgă husmichiar; năs știa s' cîntă multu mușat ditu ughilie. Domnu-su nu știa că fiçorlu știe s' cîntă. Di-apoia ahiursiră s' facă p'zare ș' fiçorlu dzise ta să sta s' l'i veadă lūcurlu ș' di-apoia s' l'i da cîtu l'i va inima. După aistă Domnu-su l'i deade ună udaie ta s' doarmă singur și să-ș mutrească di lucru. Fiçorlu lucră acloțe vîrnă sîptîmină și vidzîndalūi Domnu-su, că easte dișteptu ș' că s'achicăseaste la tute, il bagă la tizeahe. La tizeahe fu fiçorlu ca vîrnu mesu și s' cunuscu cu tuți muștiradzl'i a Domnu-suī. Tr' ună dzuă di sîrbîtoare mare pi ningă seară dipu ți fudziră tuți muștiradzl'i, mică pine și z' duse tu udaie s' apufacă ș' luo ughilia ș' acăță s' cîntă multu mușat. Domnu-su avdzîndalūi cînticlu, s'nîră ș' pitricu alanți huzmichiarī z' veadă, ditu cari udaie s' avde aestu cîntic. Huzmichiarl'i după ți aflară că cînta fiçorlu di la tizeahe, l'i spusiră a Domnu-suī. Ditu oara ațea Domnu-su arcă ună sivdae pi fiçor și-l vrea ca un hil'ū, ma fiçorlu nu știa țiva di aeste, ș' lucra cu tută inima. După vîrnă mesū di dzile, nă seară, aciță iară s' cîntă un cîntic jilos, ți fățea omlu s' plîngă. Tru sîhatea ațea trițea dzinile și avdzîndalūi boățea ațea jiloasă a cînticluī, șed di ascultă și dzic, ună cu alantă, că până toara nū-avem avdzită ahtare cîntic jilosa, și tre-ațea vre

s' veadă ațel ți cîntă. Marea dzise: macă vreți s' lu videm, haideți s' nă fațim muști și s' intrăm tu udaie. Cum dzisiră fețiră. Intrară, l' vidzură, ș' acățară să zburască. Ațea di prota dzise: taha aestu gione n'are tihe di șeade și cîntă aūațe! A doaūa dzise: are mare tihe ma nu o știe lu easte. A treia dzise: tihea lui easte, tr'ună chipită di munte multu analtu iu nu poate să s' alină vtrnu. Tru ațea chipită easte ună vuloagă, easte un buhce ligat și acloțe easte tihea. Dzina ațea marea dzise: macă muntile easte ahitū analtu cum va s' alină? nulgiucana dzise: cari va s'iasă dit hane nafoară easte ună cilișoară ți ease ndreptu la munte. „Ningă munte pascu buluchi di văți, ș' fiçorlu cari z' ducă la munte, s' acăță ună vacă, s'u tal'e ș' carnea s'u da la orni, iară pînticlu di vacă s'lu gulească și s' intră niuntru, ș' după puțin, va z'yină orniul ațel cama marle ș' cari nu va s' află carne, va s' arăchiască pînticlu, va-l ducă tu vuloaga di pi munte, ș' va-l bagă 'm pade s' lu mică. Atumțea fiçorlu z'da cu miñile s' arupă pînticlu și s' iasă nafoară, s' caftă ș' va s' află tihea. Dipu ți dzisiră aeste dzinele, fudziră“. Fiçorlu avdzîndaluī aeste zboară cidzu pi mare minduire și așite durni până dimneața. Dimneața s' acăță iară di lucru. Dipu niscînte dzile ilfi viniră tu minte a fiçorluī, zboarale țe dzisiră dzinile, ș' bigă niheamă pine tu trastu, lo izine di la Domnu-su ș' 'nchinsi. Aglumse ningă munte și tru oara ațea viniră vătle. Fiçorlu acăță ună vacă, u til'e, deade carnea la orni și nisū intră tu pîntic. Dipu puțin vine orniul, lū-arăchi și-l duse pi munte, tu vuloagă ș' lu alăsă 'mpade, atumțea fiçorlu deade di miñi ș' mutri dīavîrliga ș' află buhcelu sum un arbure. Dipu ți-l lo, s'minduia cum z' dipună di-ghios, că muntile era [ca] cițut. Ațumțea dișcl'ide buhcelu z' veadă ți are nuntru, și află: un cițut, doaūă scafe ș' ună șapcă di chlale; scoase cițutlu pi glumitate ditu teacă, și diancolea l'i s' alinciră dinintea lui, ună buluche¹ di oa-

¹Mulțime.

miî. și-l' dzisîră : ți vrei, afindico? Fiçorlu cîftă s' lu dipună dighîos și-l dipusîră tru oară și z' duse la hane și s'acița di lucru ca ma nîinte.

Tru ună seară lo un' ocă di yin, și z' duse tu udate, scoase scafa di tu geape j' biu; ș' cînd o alasă pi measă u vidzu mplînă di lire. Atumțea biu cama multe și așite feate ună aveare multu mare. Dipu ți feate ahîtă aveare l' dzise a Domnu-sui s' l' află un loc ta s' adară casă Domnu-su. După niscinte dzile află un loc carși di pîlatea amirălăluî, lu acumpîră cu doaûă miliuni di lire, ș' pîzîrîpsi masturî s' l' adară ună pâlăte multu cama mușată di pâlătea amirălăluî. Stri ușă bigă ună firmă lu 'ngripsea : „Ațel ți-are, ți va, fațe“. Dipu ți pâlătea z'bitisi, amirălu cl'îmă pi Domn-so-a fiçorluî, ș' lu ntribă macă are efharistise z'yină z' veadă pâlătea. Domnu-su l'î spuse a fiçorluî, și fiçorlu l'î dimîndă că lu așteaptă cu harao, ma-l pîlîcirseaste s' l'î da tu ștîre cu doaûă dzile nîinte dzua ți va z'yină. Fiçorlu cu doaûă dzile nîinte tra z'yină amirălu z'duse la pâlăte, scoase cițutlu di tu teacă și diunăoară umplu pâlătea di oamiîni, cari-l' dzisîră : ți vrei, afindico? Fiçorlu lă dzise, că va s' l'î umplă pâlătea tu ună dzuă cu tute mușitețle di pisti loc. Tru ună sîhate pâlătea fu etimă. Dzua alantă amirălu il'î deade hibare, că va z'yină, atumțea fiçorlu z' duse la pâlăte, scoase cițutlu și diunăora s' umplu pâlătea di tute turlîile de oamiîni: birbați, mul'ieri, feate și fiçori. Fiçorlu lă dzise să adară di tute turlîile di micări și să 'ndreagă measă că va z' yină amirălu s' lu filipsească. Dipu ună sîhate îșîră di așiptară amirălu, cari s' çudisi di mulțîmea di oamiîni, ți lu așipta. Cînd s' alină amirăllu pi chioșcu s' çudisi di lucîrle ți vidzu acloțe. Dipu measă, fiçorlu, priimnă amirălu pi tu tute udăile ditu pâlăte ș' di apoia amirălu lă alasă sănătate j' fudzi. Tru fugă amirălu mutri stri ușe și vidzu 'ngripsită : „ațel ți are, ți va, fațe“. Calea cîndu s' duțea la pâlătea lui ntribă amirăroaîna ți s' cl'îamă ațea, ma nu putu s' află; la pâlăte ntribă pi tuți vizîrîi, ma vîrnu nu putu s' an-

guăscă. Di atumțea amirălu s' mindula s' lu chîară pi fiçor cu iți trop, că l'i era frică s' nu-l'i l'ia tronlu. Amirălu avea ună singură hil'e care u ținea ca tu irnie tu ună casă di geame.

Nisū pistipsea că hil'i-sa nu poate s' află virnu, și tr'ațea cl'imă fiçorlu și-l'i dzise: Ieū am ună feată, macă poți s'o afli lu easte va s' ț'u daū 'nveastă, ma macă nu o afli va s' ti spindzur. Fiçorlu il'i dzise; s' mi minduescu și dîpoaia va s' ț'a daū hibare și s' duse la Domnu-su și l'i spuse țe l'i dzise, amirălu. Atumțea Domnu-su-l pitricu la pălate s' l'i dzică amirălu că „ațel țî-are, țî va fațe, și z' l'i caftă muclete ti trei meși di dzile tra s' l'i aducă semnu dila hil'i-sa. Amirălu il'i deade muclete ș' fiçorlu fudzi și s' duse la Domnu-su, Domnu-su lu 'ntreabă di se are vîrnă 40—50 di ucadzi di amalamă ta s' adară un țerbu. Fiçorlu il'i dzise că are cită va. Atumțea Domnu-su cl'imă doi hrisiuchi de-ațel'i cama buñ'l'i di pisti lume, ș' lă dzise s' adară un țerbu di amalamă cu mihăni di niuntru ta s' poată s'imnă și s' arsară ca țerbul. Dipu niscintu chiro țerbul fu etim ș' fiçorlu intră tu țerbu și ahirsiră s' lucreadză mihaniile ș' imna ca țerbul dila lihea și atumțea Domnu-su il duse la un siraț s' lu vindă. Siraflu il'i dzise macă va s' lu alasă s' lu ducă la amirălu s' lu veadă și poate s' lu acumpără. Hingilu lu-alasă și siraflu l-duse la amirălu, cari il'i dzise s' lu alasă s' lu veadă ndoaū dzile și dîpoaia s' facă pizare. Tru sihatea cind siraflu aduse țerbul la amirălu, huznichîara amirălu il'i duțea micare a featil'e di tu irnie ș' l'i spuse țî țerbu vidzu. Feata cidzu pi mare mirache ș' il'i dimîndă a tătî-sui s' lu pitreacă țerbul s' lu veadă ș' nisă. Tată-su di multa vreau țî avea cită feată l'i-ul pitricu nică dzua alantă pi huznichîară. Feata lu arăsi multu ș' il ținu și seara z' doarmă tu udae lu durña nisă.

Cindu era tra să z' bagă feata, il'i deade a țerbului s' mică, ma el nu mică. Dipu țî durñi feata, fiçorlu își di tu țerbu ș' mică tute țî află pi tu aphiate. Cind si sculă feata

ș' află tute micate, cunuscu că prinde s' hibă omu 'n casă. Dzua alantă huzmichîara z' duse s' l'ia țerbul, ma feata nu l'i-ul deade și-l'i dzise că va-l țină nică ună dzuă. Seara feata dipu measă s' agucă cu țerbul, z' bigă și s' feațe că durîia; atumțea figorlu își ditu țerbu tra s' mică, ma feata cari lera diștiptată arsări dim patu ș' lu acăță di gușe ș' lu 'ntribă ți l'i fu vinirea. Fiçorlu l'i spuse istoria tri ți vine ș' atumțea feata di marea lui sivdae si arucă pi năs și-l'i deade nelu, sihatea ș' cusîța.

Fiçorlu după ți li lo aeste, intră tru țerbu ș' dzua alantă vine huzmichîara, il lo ș' il duse la pâlata. Atumțea siraflu z' duse și 'ntribă pi amirălu, disi va-l țină, ma amirălu l'i si pîru scumpu ș' nu-l ținu. Siraflu lo țerbul ș' il duse la hane di l'i-ul deade a hîngilui ș' fudzi. Dipu ți fudzi siraflu, fiçorlu își di tu țerbu și l'i spuse a Domnu-sui seamnile ți avea loată di la hil'ia di amiră. Dipu doauă dzile fiçorlu z' duse la pilate și l'i spuse amirălu, că aflai cum easte hil'a. Cîndü-avdzi aeste amirăllu s' çudisi și-l'i ciftă seamnile ți avea loată. Fiçorlu scoase prota sihatea și nelu, ma amirălu s' feațe că nu li cunoaște; diapoala scoase cusîța. Cîndu vidzură amirălu și amirăroașa cădzură 'm pade, leșinară. După virnă minută, z' diștiptară ș' pitricură oamiîl di adusiră feata. Feata cînd agumse la pâlata spuse că per'l'i sunt a l'iei.

Amirălu nă-avu ți s' facă și isusi hil'ia cu fiçorlu di la hane, j' dipu 15 dzile feațiră ună numtă multu mare. La aastă numtă viniră tuți amirăradz'l'i di pisti loc.

Di atumțea fiçorlu dila hane avu ună bană multu bună ș' tu sone s' feațe amiră.

Nevesca (Macedonia) — Teodor G. Biciola, 17.

Bibliografia

Abbreviazioni

AT	= Thompson 1961.
ATU	= Uther 2004.
DEX	= <i>Dicționare ale limbii române</i> , online https://dexonline.ro/ (consultato il 21.03.2023)
GCA	= Zimmerman <i>et al.</i> 2004.
HDM	= Johannes Bolte e Lutz Mackensen (ed.), <i>Handwörterbuch des deutschen Märchens</i> , 2 voll., De Gruyter, Berlin 1930-1940.
LIMC	= <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Artemis, Zürich 1981-1999.
MI	= Thompson 1955-1958.
ThLL	= <i>Thesaurus Linguae Latinae</i> , vol. VI Pars Prior F, Leipzig 1912-1926.

Scioglimenti

Aarne 1910	Antti Aarne, <i>Verzeichnis der Märchentypen</i> , Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki 1910.
Abaev 1985	Vasilij I. Abaev, <i>Il cavallo di Troia. Paralleli caucasici</i> , in Fernand Braudel (ed.), <i>La storia e le altre scienze sociali</i> , Laterza, Roma-Bari, pp. 257-295 (ed. or. 1963).
Afanas'ev 2000	Alexandr Afanas'ev, <i>Fiabe russe</i> , Rizzoli, Milano 2000.
Aguirre-Buxton 2020	Mercedes Aguirre, Richard Buxton, <i>Cyclops: The Myth and Its Cultural History</i> , Oxford University Press, Oxford 2020.
Albert-Llorca 1991	Marlène Albert-Llorca, <i>L'ordre des choses: les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe</i> , Ed. du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris 1991.
Alexandru 2008	Laszlo Alexandru, <i>Un savant călcat în picioare</i> , «Tribuna» 151 (2008), p. 10.
Alexandru 2009	Laszlo Alexandru, <i>Un savant călcat în picioare (II)</i> , «Tribuna» 155 (2009), p. 10-11.

- Alexiou 2002 Margaret Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002 (ed. or. 1974).
- Alfano 1997 Giovanni Di Alta Selva, *Dolopato ovvero Il re e i sette sapienti*, a cura di Gianfranco Alfano, con una nota di Alberto Vàrvaro, Sellerio, Palermo 1997.
- Aly 1928 Wolfgang Aly, s.v. *Märchen*, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, neue bearbeitung begonnen von G. Wissowa*, vol. XIV.I, J.B. Metzler, Stuttgart 1928, coll. 254-281.
- Amzulescu 1964 Alexandru Ion Amzulescu, *Balade populare românești*, 3 voll., Editura pentru Literatură, București 1964.
- Amzulescu 1981 Alexandru Ion Amzulescu, *Cîntecul Epic Eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1981.
- Amzulescu 1989 Alexandru Ion Amzulescu, *Repere și popasuri în cercetarea poeziei populare*, Minerva, București 1989.
- Anderson 1955 Walter Anderson, *Eine neue Monographie über Amor und Psyche*, «Hessische Blätter für Volkskunde», 46 (1955), pp. 118-130.
- Anderson 1970 J.K. Anderson, *The Trojan Horse Again*, «The Classical Journal» 66 (1970), pp. 22-25.
- Anderson 2000 Graham Anderson, *Fairytale in the Ancient World*, Routledge, London-New York 2000.
- Anderson 2003 Graham Anderson, *Old Tales for the New: Finding the First Fairy Tales*, in H. Ellis Davidson, A. Chaudhri (ed), *The Companion to Fairy Tales*, Brewer, Cambridge 2003, pp. 85-98.
- Anderson 2006a Graham Anderson, *Greek and Roman Folklore: A Handbook*, Greenwood Press, Westport (CT)-London 2006.
- Anderson 2006b Graham Anderson, [recensione a] *William Hansen: Ariadne's Thread...* «Ancient Narrative» 5 (2006), pp. 91-93.
- Anokhina - Sciarrino 2018 Olga Anokhina, Emilio Sciarrino, *Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse*, «Genesis» 46 (2018), pp. 12-36.
- Apollodoro 1995 Apollodoro, *Biblioteca*, con il commento di James G. Frazer, edizione italiana a cura di Giulio Guidorizzi, Adelphi, Milano 1995.
- Aprile 2000 Renato Aprile, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, 2 voll., Olschki, Firenze 2000.
- Armbruster 1977 Adolf Armbruster, *La Romanité des Roumains. Histoire d'une idée*, Editura Academiei Republicii Socialiste România 1977.
- Arnott 1962 W. G. Arnott, *Ocnus, with Reference to a Passage of Apuleius and to a Black-Figure Lekythos in Palermo*, «Classica et Mediaevalia» 23 (1962), pp. 233-247.

- Asheri *et al.* 2007 David Asheri, Alan Lloyd, Aldo Corcella, *A commentary on Herodotus books 1-4*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Bamford 2005 Karen Bamford, *Quest for the Vanished Husband/Lover: Motifs H1385.4 and H1385.5*, in J. Garry, H. El-Shamy (ed.), *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*, M.E. Sharpe, Armonk-London 2005, pp. 253-259.
- Barbieri 1998 Alvaro Barbieri, *Marco Polo e l'Altro*, «Studi Testuali», 5 (1998), pp. 7-24.
- Barbulescu-Ciuciu 2009 Ana Barbulescu et Cristina Ciucu, *Les études juives en Roumanie*, «Yod», 14 (2009), pp. 341-357.
- Barnea 2006 Alexandru Barnea, *Despre dicționarul lui Lazăr Șăineanu, apărut în România în 1896*, in Carol Iancu (ed.), *Permanențe și rupturi în istoria evreilor din România (secolele XIX-XX)*, Hasefer, București 2006.
- Bascom 1965 William Bascom, *The forms of Folklore: Prose Narratives*, «The Journal of American Folklore», vol.78 No. 307 (1965), pp. 3-20.
- Basset 1920 Henri Basset, *Essai sur la littérature des Berbères*, Carbonel, Alger 1920.
- Baumgarten 2002 Jean Baumgarten, *Les recherches sur la dialectologie yiddish et leurs répercussions sur le champ linguistique*, «Revue germanique internationale» 17 (2003), online <http://journals.openedition.org/rgi/884> (consultato il 22 dicembre 2021).
- Bărbulescu 1969 Corneliu Bărbulescu, *Introducere*, in Petre Ispirescu, *Opere*, X voll., Editura Pentru Literatură, București 1969.
- Bărbulescu 1978 Corneliu Bărbulescu, *The Maiden Without Hands: AT 706 in Romanian Folklore*, in Linda Dégh (ed.), *Studies in East European Folk Narrative*, American Folklore Society and the Indiana University Folklore Monographs Series, Bloomington, Indiana 1978, pp. 319-365.
- Benjamin 2003 Lya Benjamin, *Moses Mendelssohn. Ecouri evreo-române*, in Moses Mendelssohn, *Ierusalim sau despre puterea religioasă și iudaism*, Editura Hasefer, București 2003.
- Benjamin 2010 Lya Benjamin, *Integrare și respingere. Cazul dublei identități la evreii din România*, in Liviu Rotman et al. (ed.), *Noi perspective în istoriografia evreilor din România*, Editura Hasefer, București 2010, pp. 42-47.
- Berezkin 2015 Yuri Berezkin, *Folklore and Mythology Catalogue: Its Lay-Out and Potential for Research*, «RMN Newsletter» 10 (2015), pp. 58-70.
- Berindei 1999 Dan Berindei, *Il secolo XIX*, in Ion Bulei (ed.), *Breve storia dei romeni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999, pp. 253-282.
- Bernardele 2015 Giorgia Bernardele, *Immaginario e cornici culturali della «morte speciale». Ancora sulla Miorița-colind*, «Transylvanian Review» 24 suppl. n. 2 (2015), pp. 143-160.

- Bertolini 1989 Francesco Bertolini, *Dal folclore all'epica: esempi di trasformazione e adattamento*, in Diego Lanza, Oddone Longo (ed.), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Olschki, Firenze, 1989, pp. 131-152.
- Bertolini 1992 Francesco Bertolini, *Società di trasmissione orale: mito e folclore*, in Giuseppe Cambiano et al. (ed.), *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, 3 voll., Salerno, Roma 1992, vol. I, tomo I, pp. 47-75.
- Bertolini 1993 Francesco Bertolini, *Il cavallo di Troia: fu sola astuzia?*, «L'Immagine Riflessa» 2.1 (1993), pp. 69-82.
- Bettelheim 2019 Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 2019 (ed. or. 1976).
- Bettini 1989 Maurizio Bettini, *Testo letterario e testo folclorico*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Salerno Editrice, Roma, pp. 63-77.
- Bettini 1996 Maurizio Bettini, s.v. *Folklore*, in *Enciclopedia oraziana*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 175-176
- Bettini 1998 Maurizio Bettini, *Nascere. Storie di donne, madri ed eroi*, Einaudi, Torino 1998.
- Bettini 2019 Maurizio Bettini, *Dai Romani a noi. Conversazione con Francesca Prescendi e Daniele Morresi*, Il Mulino, Bologna 2019.
- Bettini-Romani 2015 Maurizio Bettini, Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2015.
- Bettini-Short 2014 Maurizio Bettini, William M. Short (ed.), *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Binder-Merkelbach 1968 Gerhard Binder, Reinhold Merkelbach, *Amor und Psyche*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968.
- Bistrițeanu 1956 Alexandru Bistrițeanu, *Primii culegători de basme românești*, «Studii și cercetări de istorie literară și folclor» V (1956), pp. 13-40.
- Bîrlea 1966 Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 voll., Editura pentru Literatură, București 1966.
- Bîrlea 1967a Ovidiu Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru Literatură, București 1967.
- Bîrlea 1967b Ovidiu Bîrlea, *Miorița Colinda*, «Revista de Etnografie și Folclor» 12 (1967), pp. 339-348.
- Bîrlea 1974 Ovidiu Bîrlea, *Istoria Folcloristicii Românești*, Editura Enciclopedică Română, București 1974.

- Bîrlea - Caracostea 1971 Ovidiu Bîrlea, Dumitrie Caracostea, *Problemele tipologiei folclorice*, Minerva, București 1971.
- Blaga 1994 Lucian Blaga, *Trilogia della cultura. Lo spazio mioritico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994 (ed. or. 1944).
- Block 1985 Elizabeth Block, *Clothing Makes the Man: A Pattern in the Odyssey*, «Transactions of the American Philological Association», 115 (1985), pp. 1-11.
- Boberg 1938 Inger Margrethe Boberg, *The Tale of Cupid and Psyche*, «Classica et Mediaevalia» 1 (1938), pp. 177-216.
- Boccardi Storoni 1984 Paola Boccardi Storoni, *Cupido e Psiche tra mito e fiaba*, Sellerio, Palermo 1984.
- Bogatyrev-Jacobson 1967 Pëtr Bogatyrev, Roman Jakobson, *Il folclore come forma di creazione autonoma*, «Strumenti Critici» 1 (1967), pp. 223-240 (ed. or. 1929).
- Bogdan 2002 Henri Bogdan, *Storia dei paesi dell'Est*, Società Editrice Internazionale, Torino 2002 (ed. or. 1991).
- Bolte-Polivka 1913-1932 Johannes Bolte, Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 1-5, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1913-1932.
- Borgogno 2007 Apollonio Rodio, *Argonautiche*, a cura di Alberto Borgogno, Mondadori, Milano 2007.
- Bottingheimer 2002 Ruth Bottingheimer, *Fairy Godfather. Straparola, Venice, and the Fairy Tale*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002.
- Bottigheimer 2014 Ruth B. Bottigheimer, *Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 2014.
- Boutière 1930 Jean Boutière, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, Gamber, Paris 1930.
- Braccini 2013 Tommaso Braccini, *Indagine sull'orco: miti e storie del divoratore di bambini*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Braccini 2015 Tommaso Braccini, *Le fiabe degli antichi; per un nuovo approfondimento tipologico*, «Studi italiani di filologia classica» 108/2 (2015), pp. 133-184.
- Braccini 2018 Tommaso Braccini, *Lupus in fabula. Fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma*, Carocci, Roma 2018.
- Braccini 2021 Tommaso Braccini, *Folklore*, Inschibboleth, Roma 2021.
- Braccini 2022 Tommaso Braccini, *L'anello del Ciclope: l'episodio di Polifemo tra Omero, il Dolopathos e il folklore*, «Revue Polymnia» 7 (2022), pp. 109-140.

- Brăiloiu 1946 Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine: La Mioriza*, Kundig, Genève 1946.
- Brăiloiu 1978 Constantin Brăiloiu, *Folklore musicale*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1978.
- Bresciani 1990 Edda Bresciani, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Einaudi, Torino 1990 (ed. or. 1969).
- Brooks 1981 Peter Brooks, *Introducion*, in Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, eng. transl. R. Howard, University of Minnesota Press, Minneapolis 1981, pp. VII-XIX.
- Brossard 1978 Michèle Brossard, *Conte ou mythe? Apulée, Métamorphoses*, «Des Myhtes, Les Cahiers de Fontenay» n. 9-10 (1978), pp. 79-134.
- Brunvand 2012 J.H. Brunvand, *Encyclopedia of Urban Legends*, 2 voll., ABC Clio, Santa Barbara-Denver-Oxford 2012.
- Burkert 1981 Walter Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino 1981 (ed. or. 1972).
- Burkert 1996 Walter Burkert, *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1996.
- Calame 1977 Claude Calame, *La légende du Cyclope dans le folklore européen et extra-européen: un jeu de transformations narratives*, «Études de Lettres» III, 10 (1977), pp. 45-79.
- Calame 1988 Claude Calame, *Il racconto in Grecia: enunciazioni e rappresentazioni di poeti*, Laterza, Roma 1988 (ed. or. 1987).
- Candrea et. al. 1908 I.A. Candrea, O. Densusianu, Th. D. Speranția (ed.) *Graiul Nostru. Texte din toate părțile locuite de români*, 2 voll., Socec, București, vol. 2, 1908.
- Cantemir 1973 Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere dupa originalul latin de Gh. Gutu ; introducere de Maria Holban ; comentariu istoric de N. Stoicescu ; studiu cartografic de Vintila Mihailescu ; indice de Ioana Constantinescu ; cu o nota asupra editiei de D. M. Pippidi, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1973.
- Caracostea 1941 D. Caracostea, *Sentimentul creației și mistica morții*, in «Revista fundațiilor regale», 8, 6 (1941), pp. 608-620.
- Caraman 2009 Petru Caraman, *Identificarea episodului despre Cupidon și Psyche, din romanul Metamorphoses al lui Apuleius, cu un basm autentic popular*, «Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei», 9 (2009), pp. 12-84.
- Carnoy 1889 Henry Carnoy, *Le conte de Psyché*, «La Tradition», 3 (1889), pp. 4-10 e pp. 103-107.
- Călinescu 1964 George Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*, Editura pentru Literatura, București 1964 (ed. or. 1938).

- Călinescu 1982 George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București 1982².
- Cepraga 2011 Dan Octavian Cepraga, *Variatio dei generi e retorica giullaresca: sulla performance di un canto narrativo tradizionale romeno*, «Anticomoderno» 5 (2001) pp. 105-132.
- Cepraga 2004 Dan Octavian Cepraga, Lorenzo Renzi, Renata Sperandio (ed.), *Le nozze del Sole. Canti vecchi e colinde romene*, Carocci, Roma 2004.
- Cepraga 2006 Dan Octavian Cepraga, *Lo stile orale dei narratori popolari di fiabe*, in Luciano Morbiato (ed.), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova 1-2 aprile 2004, Olschki, Firenze 2006, pp. 217-230.
- Cepraga 2010 Dan Octavian Cepraga, *La pecorella veggente e l'armonia del mondo*, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (ed.), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo. Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008)*, Esedra, Padova 2010, pp. 287-301.
- Cepraga 2015 Dan Octavian Cepraga, *Il martirio del principe e la fine del mondo. Constantin Brâncoveanu nei canti narrativi tradizionali romeni*, «Transylvanian Review» 24 suppl. n. 2 (2015), pp. 161-171.
- Christiansen 1958 Reidar Tr. Christiansen, *The Migratory Legends: A Proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1958.
- Cihac 1870, 1879 Alexandru Cihac, *Dictionnaire d'étymologie daco-romane*, Ludolphe St. Goar, Francfort s/M 1870, 1879.
- Cireș 2005 Lucia Cireș, s.v. *Ispirescu, Petre*, in *Dicționarul general al literaturii române*, 7 voll., Editură Univers Enciclopedic, București 2005, vol. III, pp. 682-683.
- Cireș 2007 Lucia Cireș, sv. *Schwarzfeld, Moses*, in *Dicționarul general al literaturii române*, 7 voll., Editură Univers Enciclopedic, București 2007, vol. VI, pp. 134-135.
- Ciubotaru-Ciubotaru 2018 Ion H. Ciubotaru, Silvia Ciubotaru, *Basme Fantastice din Moldova*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași 2018.
- Clouston 1887 W. A. Clouston, *Popular Tales and Fictions: Their Migrations and Transformations*, 2 voll., William Blackwood and Sons, Edinburgh 1887.
- Comhaire 1958 Jean L. Comhaire *Oriental Versions of Polyphem's Myth*, «Anthropological Quarterly» 31 (1958), pp. 21-28.
- Conrad 1999 Jo Ann Conrad, *Polyphemus and Tepegöz revisited: A comparison of the Tales of the Blinding of the One-eyed ogre*, «Fabula» 40.3-4, 1999, pp. 278-297.
- Colarusso 2002 John Colarusso (ed.), *Nart Sagas from the Caucasus, Nart Sagas from the Caucasus: myths and legends from the Circassians, Abazas, Abkhaz, and Ubykhs*, Princeton University Press, Princeton N.J. 2016

- Colarusso 2016 John Colarusso, Tamirlan Salbiev, Walter May (ed.), *Tales of the Narts: Ancient Myths and Legends of the Ossetians*, Princeton University Press, Princeton, NJ 2016.
- Colli 1975 Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975.
- Cook 1925 Arthur Bernard Cook, *Zeus*, vol. 2, part 2, Cambridge University Press Cambridge 1925.
- Cosma 2022 Iulia Cosma, *L'opera smarrita. La (s)fortuna traduttiva di Ion Luca Caragiale in Italia*, in M. Bradaš et. al., *Diacritici in copertina. Le letterature dell'Europa centro- e sud- orientale tra strategie editoriali e traduzione*, Edizioni Culturali Internazionali, Salerno 2022, pp. 249-264.
- Cosquin 1886 Emmanuel Cosquin, *Contes Populaires de Lorraine*, Vieweg, Paris 1886.
- Coulardeau 2021 Jacques Coulardeau, *Can Julien d'Huy's Cosmogonies save us from Yuval Noah Harari?* «Pro Edu. International Journal of Educational Sciences», No. 4 Year 3 (2021), pp. 5-34.
- Crăciun 2010 Camelia Crăciun, *Représentations de la vie et de l'espace juifs dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. Le Bucarest juif reflété dans les œuvres d'Isac Pelez*, «Études Balkaniques» 17 (2010), pp. 85-105.
- Creangă 1970 Ion Creangă, *Opere*, 2 voll., a cura di I. Iordan E. Brancuș, Minerva, București 1970.
- Creangă 1982 Ion Creangă, *Novelle e ricordi d'infanzia*, introduzione di Celestina Fanella Mascia, traduzione di Anna Colombo, UTET, Torino 1982.
- Cristea 2004 Valeriu Cristea, s.v. *Creangă, Ion*, in *Dicționarul general al literaturii române*, 7 voll., Editură Univers Enciclopedic, București 2004, vol. II, pp. 441-453.
- Crooke 1908 W. Crooke, *Some notes on Homeric Folk-Lore*, «Folk-Lore» 19 (1908), pp. 52-77; 153-189.
- Culicov 2016 Natalia Culicov, „*Dicționarul universal al limbii române*” de la Lazăr Șăineanu la 120 de ani de la prima ediție, «Colloquia Bibliothecariorum „Faina Tlehuçi”» 4 (2016), pp. 20-23.
- Cugno - Loșonți 1981 Marco Cugno, Dumitru Loșonți, *Folclore Letterario Romeno*. Regione Piemonte, Torino 1981.
- Cugno 2006 Marco Cugno, *Mihai Eminescu: nel laboratorio di Luceafărul*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.
- d'Huy 2012 Julien d'Huy, *Le Conte-Type de Polyphème*, «Mythologie Française» 248 (2012), pp. 47-59.
- d'Huy 2013 Julien d'Huy, *Polyphemus (Aa. Th. 1137) A philogenetic reconstruction of a prehistoric tale*, «Nouvelle Mythologie Comparée» 1 (2013), pp. 1-21.
- d'Huy 2015 Julien d'Huy, *Polyphemus: a Palaeolithic Tale?* «The Retrospective Methods Network Newsletter», 9 (2015), pp.43-64.
- d'Huy 2020 Julien d'Huy, *Cosmogonies. La Préhistoire des mythes*, La Découverte, Paris 2020.

- Danforth 1982 Loring M. Danforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, photography by Alexander Tsiras, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Datcu 2009 Iordan Datcu, *Istorie Literară: Lazăr Șăineanu*, «România Literară» 15 (2009), URL : https://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/lazr_ineanu (consultato il 5 gennaio 2022).
- Datcu-Săvulescu 1989 Iordan Datcu, Viorica Săvulescu, *O capodoperă a baladei românești: "Toma Alimoș"*, Minerva, București 1989.
- de Luce 2002 Judith de Luce, [review of] *Fairytale in the Ancient World by Graham Anderson*, *The American Journal of Philology*, Vol. 123, No. 2 (2002), pp. 287-289.
- De Martino 2008 Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 (ed. or. 1958).
- F. De Martino 2018 Francesco De Martino, *Filologia e folklore: Giorgio Pasquali e le vestigia della covata*, «Paideia» 73 (2018), pp. 1285-1306.
- De Montaignon-Brunet 1856 Anatole de Montaignon, Charles Brunet, *Le Roman de Dolopathos*, Jannet, Paris 1856.
- Dégh 1990 Linda Dégh, *How Storytellers Interpret the Snakeprince Tale*, in Morten Nøjgaard et al., *The Telling of Stories: Approaches to a Traditional Craft*, Odense University Press, Odense 1990, pp. 47-62.
- Dégh 1997 Linda Dégh, *Conduit Theory/Multiconduit Theory*, in T.A. Green (ed.), *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, ABC-Clio, Santa Barbara-Denver-Oxford, pp. 142-144.
- Della Corte 1973 F. Della Corte, *Punti di vista sulla favola esopica*, «Opuscula Facoltà di Lettere Università degli Studi di Genova», 4 (1973), pp. 117-146.
- Densusianu 1920 Ovid Densusianu, *Flori alese din cântecele poporului*, Pavel Suru, București 1920.
- Densusianu 1922 Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară, Casa Școalelor*, București 1922.
- Dermenghem 1945 Émile Dermenghem, *Le mythe de Psyche dans le folklore nord-africain*, «Revue Africaine» 89 (1945), pp. 41-81.
- Dietze 1900 J. Dietze, *Zum Märchen vom Amor und Psyche*, «Philologus» 59 (1900), pp. 136-147.
- Diez 1815 Heinrich Friedrich von Diez, *Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften*, vol. II, Commission der Halleschen Waisenhaus-Buchhandlung, Berlin und Halle 1815.
- Donà 1993 Carlo Donà, *Vladimir Propp e la morfologia della fiaba*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Editoriale Programma, Padova 1993, vol. III, pp. 2103-2125.
- Donà 2003 Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

- Donà 2004 Carlo Donà, *Dieci note sui canti folklorici romeni. A proposito di 'Le nozze del sole. Canti vecchi e colinde romene'*, «Medioevo Romanzo» 28 (2004), pp. 420-443.
- Donà 2006 Carlo Donà, *La «Ponzela Gaia» e le forme medievali di AT 401*, in Luciano Morbiato (ed.), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova 1-2 aprile 2004, Olschki, Firenze 2006, pp. 1-21.
- Donà 2014 Carlo Donà, *Il toro, il cielo e il re. La lunga vita dei motivi mitologici taurini*, «Orma» 22 (2014), pp. 73-123.
- Donà 2020 Carlo Donà, *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, WriteUp Site, Roma 2020.
- Doty 2000 William G. Doty, *Mythography: the study of myths and rituals*, University of Alabama Press, Tuscaloosa and London 2000.
- Dowden 1979 Ken Dowden, [recensione a] "Detlev Fehling: Amor und Psyche...", «The Classical Review», vol. 29 n. 2 (1979), p. 314.
- Dowden 1982 Ken Dowden, *Psyche on the Rock*, «Latomus », T. 41, Fasc. 2 (1982), pp. 336-352.
- Dracott 1906 A.E. Dracott, *Simla Village Tales, or Folk-Tales from the Himalayas*, J. Murray, London 1906.
- Drăgoi 2007 Gabriela Drăgoi, s.v. *Șăineanu, Lazăr*, in *Dicționarul general al literaturii române*, 7 voll., Editură Univers Enciclopedic, București 2007, vol. VI, pp. 533-535.
- Dué-Ebbott 2010 Casey Dué, Mary Ebbott, *Iliad 10 and the Poetics of Ambush*, Harvard University Press, Cambridge MA - London 2010.
- Dumézil 1969 Georges Dumézil, *Il libro degli eroi. Leggende sui Narti*, Adelphi, Milano 1969 (ed. or. 1965).
- Dumézil 1970 Georges Dumézil, *La lance de Laocoon (éneïde II, 50-53)* in M. Derwa et al. (ed.), *Hommages à Marie Delcourt*, Société d'Etudes Latines Éditiones, Bruxelles, pp. 196-206.
- Dumézil 1977 Georges Dumézil, *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano 1977 (ed. or. 1964).
- Dundes 1962 Alan Dundes, *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales*, «The Journal of American Folklore», Vol. 75, No. 296 (1962), pp. 95-105.
- Dundes 1965 Alan Dundes, *The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation*, «The Journal of American Folklore» Vol. 78, No. 308 (1965), pp. 136-142.
- Dundes 1986 Alan Dundes, *The Anthropologist and the Comparative Method in Folklore*, «Journal of Folklore Research» 23, 2/3 (1986), pp. 125-146.
- Dundes 2007 Alan Dundes, *The meaning of folklore: the analytical essays of Alan Dundes*, Utah State University Press, Logan 2007.

- Eco 1984 Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.
- Eliade 1975 Mircea Eliade, *Da Zalmoxis a Gengis-Khan*, Ubaldini, Roma 1975 (ed. or. 1970).
- Eliade 1990 Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose. 3. Da Maometto all'età delle Riforme*, Sansoni, Firenze 1990 (ed. or. 1983).
- Erdélyi 1847 Janos Erdélyi, *Népdalok és mondák*, vol. 2, Beimel Józsefnél, Pest 1847.
- Erodoto 2016 Erodoto, *Storie (Libri I-II)*, Introduzione di Filippo Càssola, traduzione di Augusta Izzo D'Accinni, premessa al testo e note di Daniela Fausti, BUR, Milano 2016.
- Faraone 1992 Christopher Faraone, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, Oxford University Press, New York-Oxford 1992.
- Fărcășan 2000 Simona Fărcășan, *Haskalah: Iluminismul evreiesc (1750-1880)*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai Historia» 1-2 (2000), pp. 47-75.
- Fărcășan 2001 Simona Fărcășan, *Presa evreiască în limba română (1857-1900)*, «Studia Universitatis Babeș-Bolyai Historia» 1-2 (2001), p. 81-105.
- Fărcășan 2004 Simona Fărcășan, *Între două lumi. Intelectuali evrei de expresie română în secolul al XIX-lea*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca 2004.
- Fehling 1977 Detlev Fehling, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen. Eine kritik der romantischen Märchentheorie*, Steiner, Wiesbaden 1977.
- Fehling 1984 Detlev Fehling, *Die alten Literaturen als Quelle der neuzeitlichen Märchen*, in W. Siegmund (ed), *Antiker Mythos in unsern Märchen*, Röth, Kassel 1984, pp. 79-92.
- Fellmann 1972 Berthold Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, Fink, München 1972.
- Florea 2007 Virgiliu Florea, s.v. *Gaster, Moses*, in *Dicționarul general al literaturii române*, 7 voll., Editură Univers Enciclopedic, București 2007, vol. III, pp. 249-251.
- Fochi 1964 Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*. Editura Academiei, București 1964.
- Fochi 1972 Adrian Fochi, *Recherches comparées de folklore sud-est-européen*, Association internationale d'études du sud-est européens, Bucarest 1972.
- Foehr-Jansenns 2014 Yasmina Foehr-Jansenns, *Le temps des fables. Le Roman des Sept Sages ou l'autre voie du roman*, Champion, Paris 1994.
- Frangoulidis 2008 Stravros Frangoulidis, *Witches, Isis and narrative: approaches to magic in Apuleius' Metamorphoses*, De Gruyter, Berlin-New York 2008.

- Frazer 1995 Apollodoro, *Biblioteca*, con il commento di James G. Frazer, edizione italiana a cura di Giulio Guidorizzi, Adelphi, Milano 1995 (ed. or. 1921).
- Friedländer 1860 Ludwig Friedländer, *Dissertatio, qua fabula Apulejana de Psyche et Cupidine cum fabulis cognatis comparatur*, Dalkowski, Königsberg, 1860.
- Friedländer 1886 Ludwig Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms aus der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine*, vol. 1, VI edizione, Hirzel, Leipzig 1886.
- Friedländer 1913 Ludwig Friedländer 1913, *Roman Life and Manners under the Early Empire*, vol. 4, George Routledge & Sons, E.P. Dutton & Co., London-New York 1913.
- Frobenius 1922 Leo Frobenius, *Volksmärchen der Kabylen*, vol. II, Das Ungeheuerliche, Diedrichs, Jena 1922.
- Frog 2015 Frog, *Mythology in Cultural Practice: A Methodological Framework for Historical Analysis*, «RMN Newsletter» 10 (2015), pp. 33-57.
- Fundescu 1875 Ion C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, Socec, București 1875³ (ed. or. 1867)
- Gabrieli 1997 Francesco Gabrieli (ed.), *Le mille e una notte*, Einaudi, Torino 1997.
- Gaidoz 1884-1885 Henri Gaidoz, *Comme quoi Max Müller n'a jamais existé*, «Mélusine», 2 (1884-1885), pp. 73-100.
- Gaisser 2008 J.H. Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the "Golden Ass": A Study in Transmission and Reception*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2008.
- Gallucci 1999 Ralph Gallucci, *Studies in Homeric Epic Tradition*, «Journal of Indo-European Studies Monograph Series» 32 (1999), pp. 165-182.
- Garcia 2020 Lorenzo F. Garcia Jr., s.v. *Trojan Horse*, in Corinne Ondine Pache (ed.), *The Cambridge Guide to Homer*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 206-207.
- Gatto 2006 G. Gatto, *La fiaba di tradizione orale*, LED, Milano 2006.
- Gălușcă 1979 Tatiana Gălușcă, *Rituale pastorale*, «Revista de Etnografie și Folclor» 24/1 (1979).
- Gălușcă 1995 Tatiana Gălușcă, *Moartea și înmormântarea păstorilor oglindite în balada Miorița*, «Revista de etnologie» 1 (1995).
- Geertz 1998 Clifford Geertz, *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1998 (ed. or. 1973).
- Georges 1986 Robert A. Georges, *The Pervasiveness in Contemporary Folklore Studies of Assumptions, Concepts, and Constructs Usually Associated with the Historic-Geographic Method*, «Journal of Folklore Research», Vol. 23, No. 2/3 (1986), pp. 87-103.

- Germain 1954 Gabriel Germain, *Genèse de l'Odyssée. Le fantastique et le sacré*, Presses Universitaires de France, Paris 1954.
- Gernet 1936 Louis Gernet, *Dolon le loup*, «Mélanges Franz Cumont. Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves» 4 (1936), pp. 189-208.
- Gianotti 2003 Gianfranco Gianotti, *Andromeda e Psiche: storie nuziali e assunzioni in cielo*, in M. Guglielmo, E. Bona (ed.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo, Atti del Colloquio internazionale del P.A.R.S.A. (18-19 ottobre 2001)*, Edizioni dell'Orso, Torino 2003, p. 243-257.
- Gicu 2019 Daniel Gicu, *The role of Fairy Tales in the formation of Romanian national literature*, in Stijn Praet, Anna Kérechy (ed.), *The Fairy-Tale Vanguard: Literary Self-consciousness in a Marvelous Genre*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2019, pp. 175-192.
- Gininger 1954 Chaim Gininger, *Sainéan's accomplishments in Yiddish linguistics*, in Uriel Weinreich (ed.) *The Field of Yiddish: studies in Yiddish language, folklore, and literature*, vol. 1, Linguistic Circle of New York, New York 1954, pp. 147-178.
- Ginzburg 1982 Carlo Ginzburg, *Mostrare e dimostrare: risposta a Pinelli e altri critici*, «Quaderni storici», vol. 17, 50/2 (1982), pp. 702-727.
- Ginzburg 2006 Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Einaudi, Milano 2006.
- Ginzburg 2017 Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Adelphi, Milano 2017 (ed. or. 1989).
- Glenn 1971 Justin Glenn, *The Polyphemus Folktale and Homer's K̅yklōpeia*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 102 (1971), pp. 133-181.
- Goldberg 2001 Christine Goldberg, [recensione a] *Fairytales in the Ancient World*, «Bryn Mawr Classical Review», 2001.03.23, online: <https://bmcr.brynmawr.edu/2001/2001.03.23/> (consultato il 21.03.2023).
- Goldberg 2002 Christine Goldberg, [recensione a] *Ariadne's Thread. A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, «Bryn Mawr Classical Review», 2002.05.07, online: <https://bmcr.brynmawr.edu/2002/2002.05.07/> (consultato il 21.03.2023).
- Gorovei 1915 Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, Academia Română, București 1915.
- Gorovei 1941 Artur Gorovei, *Șerpele de casă*, Editura Academiei Române, București 1941.
- Grant 1967 Mary A. Grant, *Folktale and Hero-Tale Motifs in the Odes of Pindar*, University of Kansas Press, Lawrence 1967.

- Graverini 2006 Luca Graverini, *An old wife's tale*, in W.H. Keulen, R.R. Nauta, S. Panayotakis (ed.), *Lectiones Scrupulosae Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses, in Honour of Maaïke Zimmerman* Barkhuis Publishing, Groningen 2006, pp. 86-110.
- Graverini 2007a Luca Graverini, *Le "Metamorfosi" di Apuleio: letteratura e identità*, Pacini, Ospedaletto (PI), 2007.
- Graverini 2007b Luca Graverini, [recensione a] M. Zimmerman, S. Panayotakis, V.C. Hunink, W.H. Keulen, S.J. Harrison, Th.D. McCreight, B. Wesseling, D. van MalMaeder, *Groningen Commentaries on Apuleius. Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Books IV 28-35, V and VI 1-24: The Tale of Cupid and Psyche*, Groningen, E. Forsten 2004, «Ancient Narrative» 5 (2007), pp. 97-107.
- Grimal 1963 Pierre Grimal, *Apulée, Métamorphoseis (IV, 28 – VI, 24)*, PUF, Paris 1963.
- Grimm 1860 Wilhelm Grimm, *Le Mythe de Polyphème*, «Revue Germanique» 9 (1860), pp. 589-618 = Wilhelm Grimm, *Die Sage von Polyphem*, «Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-historische Klasse», 1857, pp. 1-30 = *Kleinere Schriften* IV, Gutersloh, Bertelsmann 1887, pp. 428-462.
- Grimm 1881 Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, vol. I, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1881 (ed. or. 1819).
- Guðmundsdóttir 2021 Aðalheiður Guðmundsdóttir, *Mythological Motifs and Other Narrative Elements of Vǫlsunga saga in Icelandic Folk- and Fairytales*, in Frog and Joonas Ahola (ed.) *Folklore and Old Norse Mythology*, The Kalevala Society, Helsinki 2021, pp. 499-522.
- Gunkel 2007 Hermann Gunkel, *La fiaba nell'Antico Testamento*, Medusa, Milano 2007 (ed. or. 1917).
- Hackman 1904 Oskar Hackman, *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*, Diss. Helsingfors, 1904.
- Hafstein 2003 Valdimar Tr. Hafstein, *Metafore biologiche nelle teorie del folklore. Un saggio di storia delle idee*, «Lares», 69 n. 2 (2003), pp. 391-426 (ed. or. 2001).
- Hahn 1864 Johann Georg von Hahn, *Griechische und albanesische Märchen*, 2 voll., Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig 1864.
- Halliday 1927 William Reginald Halliday, *Greek and Roman Folklore*, Longmans-Green & Co., New York 1927.
- Haltrich 1882 Josef Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, Verlag von Carl Graeser, Wien 1882.
- Hansen 1983 William F. Hansen, *Greek Mythology and the Study of the Ancient Greek Oral Story*, «Journal of Folklore Research» Special Dual Theme Issue: Verbal Folklore of Ancient Greece and French Studies in Oral Literature Vol. 20, No. 2/3 (1983), pp. 101-112
- Hansen 1997a William Hansen, *Homer and the Folktale*, in Ian Morris and Barry B. Powell (ed.), *A New Companion to Homer*, Brill, Leiden 1997, pp. 442-462.

- Hansen 1997b William Hansen, *Mythology and Folktale Typology: Chronicle of a Failed Scholarly Revolution*, «Journal of Folklore Research», Vol. 34, No. 3 (1997), pp. 275-280.
- Hansen 2002 William Hansen, *Ariadne's Thread. A Guide to International Tales found in Classical Literature*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002.
- Hansen 2017 William Hansen, *The Book of Greek and Roman Folktales, Legends, and Myths*, Princeton University Press, Princeton 2017.
- Hard 2020 Robin Hard, *The Routledge Handbook of Greek Mythology. Partially based on H.J. Rose's A Handbook of Greek Mythology*, Routledge, London-New York 2020⁸.
- Hartland 1894 Edwin Sydney Hartland, *The Legend of Perseus. A study of Tradition in Story Custom and Belief*, 3 voll., David Nutt, London 1894.
- Hasan-Rokem 2016 Galit Hasan-Rokem, *Ecotypes: Theory of the Lived and Narrated Experience*, «Narrative Culture» 3, 1 (2016), pp. 110-137.
- Hasdeu 1866 Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Studiu asupra Judaismului. Industria națională, industria streină și industrie ovréscă, față cu principiulu concurenței*, Ed. Ziarului „Apărarea Națională”, București 1901.
- Hasdeu 1868 Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Istoria Toleranței religioase în România*, Tipografia Lucrătorilor, București 1868.
- Hasdeu 1970 Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, Minerva, București 1970.
- Hedeșan 2015 Otilia Hedeșan, *Folclorul: ce facem cu el?*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2015.
- Heidmann 2011 Ute Heidmann, *Tisserandes fatales (Apulée) et Fées de Cour (Perrault): Le sort difficile d'une Belle « née pour être couronnée »*, «Études de lettres» 3-4 (2011), pp. 205-220.
- Heldmann 2000 Georg Heldmann, *Märchen und Mythos in der Antike? Versuch einer Standortbestimmung*, K.G. Saur, München-Leipzig 2000.
- Helm 1914 Rudolf Helm, *Das Märchen von Amor und Psyche*, «Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum» 33 (1914), pp. 170-209.
- Herșcovici 2018 Lucian-Zeev Herșcovici, *The Maskilim of Romania and the Question of Identity: "The Romanian Israelites"*, «Analele Universității din București, Seria Științe Politice» 1 (2018), pp. 5-26.
- Hilka 1913 Alfons Hilka, *Historia septem sapientium II. Johannis de Alta Silva Dolopathos sive de rege et septem sapientibus, nacht den festländischen Handschrift kritisch herausgegeben von Alfons Hilka*, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1913.

- Hillen 1973 Wolfgang Hillen, *Sainéans und Gilliérons Methode und die romanische Etymologie*. Romanistische Versuche und Vorarbeiten 45, Romanisches Seminar der Universität Bonn, Bonn 1973.
- Hoevels 1979 Fritz Erik Hoevels, *Märchen und Magie in den Metamorphosen des Apuleius von Madaura*, Rodopi, Amsterdam 1979.
- Honti 1939 Hans Honti, *Märchenmorphologie und Märchentypologie*, «Folk-liv», III (1939), pp. 307-318.
- Hopu 1968 Lucia Hopu, [recensie a] Ovidiu Bîrlea, „Poveștile lui Creangă”, «Anuar de lingvistică și istorie literară» 19 (1968), pp. 221-223.
- Hölscher 1991 Uvo Hölscher, *L'Odissea. Epos tra fiaba e romanzo*, Le Lettere, Firenze 1991 (ed. or. 1988).
- Humboldt 1860 Alexander von Humboldt, *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1860.
- Hunt 2012 David Hunt, *Legends of the Caucasus*, Saqui, London 2012.
- Iancu 1996 Carol Iancu, *Evreii din România (1866-1919): De la excludere la emancipare*, Hasefer, București 1996 (ed. or. 1978).
- Ieranò 2010 Giorgio Ieranò, *Arianna, storia di un mito*, Carocci, Roma 2010.
- Iorga Nicolae Iorga, *Contes roumains transposés en français*, Gamber, Paris [non datato].
- Irimia 2018 Maria Mădălina Irimia, *Schiță pentru biografia unui intelectual uitat: Moses Schwarzfeld*, «Revista de Istorie a Evreilor din România» 3 (19) (2018), pp. 56-81.
- Ispas 1987 Sabina Ispas, *Flori dalbe de măr*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1987.
- Ispas 1995 Sabina Ispas, *Cântecul epic eroic românesc în contextul Sud-Est European: cântecele pețirii*, Minerva, București 1995.
- Ispas 2007 Sabina Ispas, s.v. *Candrea, Ion Aurel* in *Dicționarul general al literaturii române*, 7 voll., Editură Univers Enciclopedic, București 2007, vol. II, pp. 33-34.
- Ispirescu 1969 Petre Ispirescu, *Opere* ed. îngrijita, note și variante, glosar și bibliografie de A. Avramescu; studiu introductiv de C. Barbulescu, vol. I, Editura pentru Literatură, București 1969.
- Ispirescu 2022 Petre Ispirescu, *Fiabe Romene*, Besa Muci Editore, Nardò 2022 (ed. or. 1882).
- Jacquet 1972 Claude Jacquet, *Joyce et Rabelais : aspects de la création verbale dans Finnegan's Wake*, Didier, Paris 1972.

- Jankó 1897 János Jankó, in E. de Zichy, *Voyages au Caucase et en Asie centrale*, vol. I, Ranschburg, Budapest 1897.
- Jardine 2004 Nick Jardine, *Etics and Emics (not to mention Anemics and Emetics) in the History of the Sciences*, «History of Science» 42 (3) (2004), pp. 261-278.
- Jason -
Kempinski
1981 Heda Jason, Aharon Kempinski, *How old are folktales?*, «Fabula» 22 (1981), pp. 1-27.
- Jolles 1980 André Jolles, *Forme semplici*, Mursia, Torino 1980 (ed. or. 1930).
- Jones -
Kropf. 1889 W. Henry Jones, Lewis L. Kropf et al. (ed.), *The Folk-Tales of the Magyars, collected by Kriza, Erdély, Pap and Others*, Stock, London 1889.
- Jung-Kerény
2012 Carl Gustav Jung, Károly Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 2012 (ed. or. 1942).
- Kagan 1965 Kagan, Zipporah, *The Jewish Versions of AT 425: Cupid and Psyche (On the problem of subtypes and oiko-types)*, in Georgios A. Megas (ed.), *IV. International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*, Ellenike Laographike Etaireia, Atene 1965, pp. 209-212.
- Kenney 1990 Apuleius, *Cupid & Psyche*, ed. E.J. Kenney, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Kerény 1983 Károly Kerény, *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983 (ed. or. 1966).
- King 1998 Robert D. King, *On the Uses of Yiddish Language Geography*, «Shofar» vol. 17, no. 1 (1998), Special Issue: Studies in Jewish Geography, pp. 81-89.
- Kligman 1988 Gail Kligman, *The wedding of the dead: ritual, poetics, and popular culture in Transylvania*, University of California Press, Berkeley 1988.
- Köhlin 1945 Elisabeth Köhlin, *Wesenszüge des deutschen und des französischen Volksmärchen: Eine vergleichende Studie zum Märchentypus "Amor und Psyche" und zum "Tierbräutigam"*, B. Schwabe, Basel 1945.
- Krek 1874 Gregor Krek, *Einleitung in die slavische Literaturgeschichte*, Leuschner & Lubensky, Graz 1874.
- Kremnitz 1882 Mite Kremnitz, *Rumänische Märchen*, Friedrich, Leipzig 1882.
- Kremnitz 1885 Mite Kremnitz, *Roumanian Fairy Tales collected by Mite Kremnitz, adapted and arranged by J.M. Percival*, Henry Holt & Company, New York 1885 (ed. or. 1882)
- Kunisch 1861 Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumunien und der Türkei*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1861.
- Kunisch 2014 Richard Kunisch, *București și Stambul. Schițe din Ungaria, România și Turcia*, Humanitas, București 2014 (ed. or. 1861).

- Laistner 1889 Ludwig Laistner, *Der Rätsel der Sphinx*, Hertz, Berlin 1889.
- Lakoff-Johnson 1982 George Lakoff, Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, L'Espresso, Roma 1982 (ed. or. 1980).
- Lang 1884 Andrew Lang, *Custom and Myth*, Longmans, Green & Co., London 1884.
- Lang 1888 Andrew Lang (ed.), *Perrault's Popular Tales*, Clarendon Press, Oxford 1888.
- Lang 1890 Andrew Lang, *The Red Fairy Book*, Longmans, Green & Co., London 1890.
- Lateiner 2004 Donald Lateiner, [recensione a] *Graham Anderson, Fairytale in the Ancient World*, «Scholia» n.s. 13 (2004), pp. 140-144.
- Lelli 2014 Emanuele Lelli, *Folklore antico e moderno: una proposta di ricerca sulla cultura popolare greca e romana*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2014.
- Liungman 1961 Waldemar Liungman, *Die Schwedischen Volksmärchen: Herkunft und Geschichte*, Academie-Verlag, Berlin 1961.
- Lord 1964 Albert Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge MA 1964.
- Lowenstam 1992 Steven Lowenstam, *The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies*, «Transactions of the American Philological Association» 122 (1992) pp. 165-198.
- Lowenstam 1997 Steven Lowenstam *Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, «Transactions of the American Philological Association» 127 (1997), pp. 21-76.
- Luce 1975 John Victor Luce, *Homer and the Heroic Age*, Thames&Hudson, London 1975.
- Luzel 1887 François-Marie Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, Maisonneuve, Paris 1887.
- Lüthi 1992 Max Lüthi, *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Mursia, Milano 1992 (ed. or.1947).
- Macri 2016 Sonia Macri, *Alcuni aspetti performativi del travestimento animale: l'esempio di Dolone il lupo*, «Mantichora» 6 (2016), pp. 18-34.
- Mantero 1973 Teresa Mantero, *Amore a Psiche. Struttura di una «fiaba di magia»*, Arti Grafiche Monti, Bergamo 1973.
- Marconi 1942 Momolina Marconi, *Kirke*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» XVIII (1942), pp. 36-59.
- Marconi 1942-1943 Momolina Marconi, *Usi funerari nella Colchide circea*, «Rendiconti - Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere - Classe di Scienze Morali e Storiche» LXXVI, 7° della serie III, fasc. 2 (1942-1943), pp. 309-320.

- Marconi 2009 Anna De Nardis (ed.), *Da Circe a Morgana. Scritti di Momolina Marconi*, Venexia, Roma 2009.
- Marian 1892 Simon Florea Marian, *Înmormântarea la Români, studiu etnografic*, Editura Academiei Române, București 1892.
- Massaro 1977 Matteo Massaro, *Aniles Fabellae*, «Studi italiani di Filologia classica», 49 (1977), pp. 104-135.
- Matei 1984 Costantin Matei, *Mărturii biografice inedite despre Lazăr Șăineanu*, «Limba română», 97/6 (1984), pp. 465-467.
- Maulu 2016 Marco Maulu, *Osservazioni sulla metodologia di edizione del Roman des Septs Sages de Rome*, «Romance Philology» 70/2 (2016), pp. 411-434.
- Meeker 1992 Michael E. Meeker, *The Dede Korkut Ethic*, «International Journal of Middle East Studies» 24 (1992), pp. 395-417.
- Megas 1971 Georgios A. Megas, *Das Märchen von Amor und Psyche in der griechischen Volksüberlieferung*, Grapheion Dimosievmaton tis Akadimias Athinon, Athina 1971.
- Megas 1977 Georgios A. Megas, s.v. *Amor und Psyche* in Kurt Ranke (ed.), *Enzyklopädie des Märchens*, vol. 1, De Gruyter, Berlin-New York 1977, coll. 464-472.
- Meyer 1885-1893 Gustav Meyer, *Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde*, 2 voll., Verlag von Karl J. Trübner, Strassburg 1885-93.
- Meyer 1938 Maurits de Meyer, *Amor et Psyche: Etude comparée des variantes recueillies en France, en Belgique et en Allemagne*, «Folk-liv» 2 (1938), pp. 197-210.
- Michaud 2020 Thomas Michaud, [recensione a] *Julien d'Huy, Cosmogonies. La préhistoire des mythes*, «Lectures [En ligne], Les comptes rendus», 16.11.2020, online : <http://journals.openedition.org/lectures/45387>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lectures.45387> (consultato il 21 marzo 2023).
- Montanari 1985 Enrico Montanari, s.v. *Equus October* in Francesco Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, tomo II, pp. 353-354.
- Mora 1986 Fabio Mora, *Religione e religioni nelle Storie di Erodoto*, Jaca Book, Milano 1986.
- Moreschini 2010 Claudio Moreschini, *La novella di Amore e Psiche*, in Renato Uglione (ed), *"Lector, intende, laetaberis": il romanzo dei Greci e dei Romani, Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 27-28 aprile 2009)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 209-241.
- Mundy 1956 C.S. Mundy, *Polyphemus and Tepegöz*, «Bulletin of the School of Oriental and African Studies» 18 (1956), pp. 279-302.

- Mușlea 1972 Ion Mușlea, *La mort-mariage: une particularité du folklore balcanique*, in *Cercetări etnografice și de folclor*, vol. II, Bucurest, 1972, p. 7-28 (ed. or. 1925).
- Napolitano 2003 Euripide, *Ciclope*, a cura di Michele Napolitano, Marsilio, Venezia 2003.
- Nastasă 2011 Lucian Nastasă, *Antisemitismul universitar în România (1919–1939). Mărturii documentare*, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca 2011.
- Neagoe 2016 Liviu Neagoe, *Antisemitism și emancipare în secolul al XIX-lea: dileme etnice și controverse constituționale în istoria evreilor*, Hasefer, București 2016.
- Nicolini 2005 Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'Oro*, a cura di Lara Nicolini, BUR, Milano 2005.
- Niculescu 2007 Alexandru Niculescu, *L'altra latinità*, Fiorini, Verona 2007.
- Nimis 2002 Steve Nimis, [recensione a] *Fairytales in the Ancient World by Graham Anderson*, «Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada» Volume 2, Number 3, XLVI—Series III 2/3 (2002), pp. 404-406.
- Nyrop 1880-1882 Kristoffer Nyrop, *Sagnet om Odysseus og Polyphem*, «Nordisk Tidskrift for Filologi», n.s., 5 (1880-1882), pp. 216-255.
- Obedenaru 1876 Gheorghe Mihail Obedenaru, *La Roumanie économique d'après les données les plus récentes*, Leroux, Paris 1876.
- Obert 1925 Franz Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*, Kommissionsverlag W. Krafft, Hermannstadt 1925.
- Obert 2010 Franz Obert, *Basmе și legende românești din Ardeal*, Argonaut, Cluj-Napoca 2010.
- Oișteanu 2008 Andrei Oișteanu, *Il diluvio, il drago e il labirinto: studi di magia e mitologia europea comparata*, Fiorini, Verona 2008.
- Oișteanu 2009 Andrei Oișteanu, *Inventing the Jew. Antisemitic Stereotypes in Romanian and Other Central-East European Cultures*, University of Nebraska Press, for the Vidal Sassoon International Center for the Study of antisemitism, Lincoln 2009
- Ong 2014 Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Milano 2014 (ed. or. 1982).
- Oprea et al. 2006 Ioan Oprea, Carmen-Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu, *Noul Dicționar Universal al Limbii Române*, Ed. a 2-a, Litera International, București 2006.
- Page 1955 Denys Page, *The Homeric Odissey*, The Clarendon Press, Oxford 1955.
- Palermo 1964 Joseph Palermo, s.v. *Roman des Sept Sages*, in Robert Bossuat, et al. (ed.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le moyen âge*, Fayard, Paris 1964, pp. 656-657.

- Panea 2014 Nicolae Panea, *Verso la terra senza dolore, forme e strutture del rito funebre nella cultura popolare romana*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014.
- Papahagi 1905 Pericle Papahagi, *Basme aromâne și glosar*, Editura Academiei Române, București 1905.
- Papaioannou 1998 Sophia Papaioannou, *Charite's Rape, Psyche on the Rock and the Parallel Function of Marriage in Apuleius' "Metamorphoses"*, «Mnemosyne» vol. 51, fasc. 3 (1998), pp. 302-324.
- Paris 1895 Gaston Paris, [recensione a] *Basmele Române în comparațiune cu legendele antice clasice*, «Romania» 24 (1895), p. 304.
- Pasquali 1968 Giorgio Pasquali, *Pagine stravaganti*, vol. II, Sansoni, Firenze 1968.
- Pasquali 1988 Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Premessa di Dino Pieraccioni, Le Lettere, Firenze 1988.
- Pașcalău 2019 Maria Pașcalău, *Moses Gaster și Lazăr Șăineanu: problema dublei identitații*, «Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria științe filologice» 57 (2019), pp. 19-29.
- Peek 1988 Werner Peek, *Greek verse inscriptions: epigrams on funerary stelae and monuments*, Ares, Chicago 1988.
- Perencin 2014-2015 Nicola Perencin, *Polifemo alla luce del Folklore. AT1137 dall'Odissea alle tradizioni popolari romene*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, a.a. 2014-2015.
- Perencin 2019a Nicola Perencin, *Polifemo alla luce del folklore romeno: dall'Odissea al cântec bătrânesc*, in S. Șipoș et alii (ed.), *Națiunea imaginată: concepte și etape în construirea identităților naționale europene*, Academia Româna centrul de studii transilvane - Editura Episcopiei Devei și Hunedoarei, Cluj-Napoca / Deva, 2019, p. 71-98
- Perencin 2019b Nicola Perencin, *Bogdan Dimian e Sila Samodiva - prospettive mitologiche e rituali*, «Analele Universității de Vest din Timișoara – Seria Științe Filologice», n. 57 (2019), p. 55-76.
- Perencin 2020a Nicola Perencin, *Lazăr Șăineanu: fiabe romene in prospettiva comparata*, in Sorin Șipoș, Gabriel Moisa et al. (ed.), *De la istorie locală la istorie națională*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea 2020, pp 149-160.
- Perencin 2020b Nicola Perencin, *Le nozze funebri di Psiche - Apuleio, Met. IV 33-34 alla luce del folklore romeno*, «Lingua - Language and Culture», XIX, 1 (2020), pp. 89-111.
- Perencin 2022 Nicola Perencin, *Ornatam mundo funerei thalami. Ethnographic perspectives on Apuleius, Metamorphoses 4.33-34*, «I Quaderni del Ramo d'Oro» 14 (2022).
- Perencin 2023 Nicola Perencin, *Les itinéraires transnationaux d'un intellectuel européen: Lazare Sainéan, Lazăr Șăineanu, Eliazar Șain*, in Romanița Constantinescu e Iulia Dondorici (ed.), *Ost und West in der Romania. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen*, Frank & Timme, Berlin 2023, pp. 31-56.

- Perpessicius 1957 Dumitru S. Panaitescu - Perpessicius, *Mentiuni de istoriografie literară și folclor, (1948-1956)*, vol. IV, Editura de Stat pentru literatură și artă, București 1957.
- Perry 1959 Ben E. Perry, *The Origin of the Book of Sindbad*, «Fabula» 3 (1959) pp. 1-94.
- Petitot 1886 Emile Petitot, *Traditions indiennes du Canada Nord-Ouest*, Maisonneuve, Paris 1886.
- Pike 1954 Kenneth Lee Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour, Part I: Preliminary edition*, Summer Institute of Linguistics, Glendale 1954.
- Pizzagalli 1940 A.M. Pizzagalli, *Il cavallo di Troia e l'Ašvamedha*, «Atene e Roma» 42 (1940), pp. 110-116.
- Plantade 2016 Emmanuel Plantade, E. Plantade, *Le récit de Psyché et Cupidon comme témoignage sur la littérature orale amazighe*, in (ed. ?) *Regards croisés sur Apulée. Actes du colloque international (Souk-Ahras, du 30 mai au 01 juin 2015)*, ENAGH-HCA, Alger 2016, pp. 75-98.
- Plantade-Plantade 2013 Nedjima Plantade, Emmanuel Plantade, *Du conte berbère au mythe grec: le cas d'Éros et Psyché*, «Revue des Études Berbères» 9 (2013), pp. 533-563.
- Plantade-Plantade 2014 Emmanuel Plantade, Nedjima Plantade, *Libyca Psyche. Apuleius' Narrative and Berber Folktales*, in B. Todd Lee, E. Finkelpearl, L. Graverini (ed.) *Apuleius and Africa*, Routledge, London 2014, pp. 174-202.
- Plantade-Plantade 2015 Emmanuel Plantade, Nedjima Plantade, s.v. *Psyché (d'Apulée)*, in *Encyclopédie Berbère*, 37, 2015, col. 6588-6602.
- Plass 1969 Paul Plass, *Menelaus and Proteus*, «The Classical Journal» Vol. 65, No. 3 (1969), pp. 104-108.
- Podoleanu 1936 S. Podoleanu, *60 Scriitori români de origină evreească*, Vol. II, Editura Bibliografia, București, 1936.
- Pontbriant 1862 Raoul de Pontbriant, *Dicționarul Româno-Francezu*, Adolf Ulrich, București și Göttingen 1862.
- Pop-Ruxăndoiu 1976 Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor Literar Românesc*, Ed. Didactică și Pedagogică, București 1976.
- Powell 1970 Barry B. Powell, *Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association»* 101 (1970), pp. 419-431.
- Privitera 1993 Giuseppe Aurelio Privitera, *L'aristia di Odisseo nella terra dei Ciclopi*, in Roberto Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma, pp. 19-43.

- Prochasson 2006 Christophe Prochasson, *La langue du feu. Science et expérience linguistiques pendant la Première Guerre mondiale*, «Revue d'histoire moderne & contemporaine» 53/3 (2006), pp. 122-141.
- Propp 2009 Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba – Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton, Roma 2009.
- Psantir 1871 Jacob Psantir, *Sefer Divrey hayamiym le'aratzoth Rumenye*, Dfus H. Goldner, Iași 1871.
- Psantir 1873 Jacob Psantir, *Korot ha-Yehudim be-Rumenye*, Dfus Y. Nick, Lemberg 1873.
- Raulff 1998 Ulrich Raulff, *Postfazione*, in Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 69-112.
- Rehm 1994 Rush Rehm, *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- Reitzenstein 1912 Richard Reitzenstein, *Das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius*, Teubner, Leipzig 1912.
- Rejzen 1926 Zalman Rejzen, *Leḳṣiḳon fun der Yidisher liṭeratur, prese un filologye*, vol. 3. B. Ḳletsḳin, Vilne, 1926.
- Renzi 1969 Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Olschki, Firenze 1969.
- Renzi 2006 Lorenzo Renzi, *Il bovaro e la morte. Una vecchia fiaba veronese e il suo contesto universale*, in Luciano Morbiato (ed.), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova 1-2 aprile 2004, Olschki, Firenze 2006, pp. 125-147.
- Renzi 2009 Lorenzo Renzi, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, e letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Repciuc 2015 Ioana Repciuc, *Identificarea sursei folclorice a basmului Cupidon și Psyché de către Petru Caraman – în contextul cercetărilor internaționale*, «Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei» 15 (2015), pp. 187-205.
- Rooth 1951 Anna Birgitta Rooth, *The Cinderella Cycle*, CWK Gleerup, Lund 1951.
- Roscher 1884-1893 W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen and Römischen Mythologie*. 7 voll., B. G. Teubner, Leipzig 1884-93.
- Rose 2006 Christian Rose, *Le cheval de Troie, l'aśvamedha et Aśvatthāman (Esquisses indo-grecques IV)*, in M. V. García Quintela et al. (ed.), *Anthropology of the Indo-European World and Material Culture: proceedings of the 5th International colloquium of anthropology of the Indo-European world and comparative mythology*, Archaeolingua, Budapest, pp. 229-258.

- Rossi 1953 Ettore Rossi, *Il Kitab-i Dede Qorqut: racconti epico-cavallereschi dei turchi Oguz tradotti e annotati con facsimile del ms. Vat. Turco 102*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1952.
- Roux 1963 Jean-Paul Roux, *La Mort Chez Les Peuples Altaïques Anciens et Médiévaux*, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien - Maisonneuve, Paris 1963.
- Röhrich 1962 Lutz Röhrich, *Die mittelalterlichen Redaktionen des Polyphems Märchens (AT1137) und ihr Verhältnis zur ausserhomerischen Tradition*, «Fabula», 5 (1962), pp. 48-71.
- Roper 2020 Jonathan Roper (ed.), *Dictionaries as Sources of Folklore Data*, Suomalainen Tiedeakatemia, Tallin 2020.
- Sainéan 1902a Lazare Sainéan, *Essai sur le judéo-allemand et spécialement sur le dialecte parlé en Valachie. Première partie, Introduction générale*, Imprimerie Nationale, Paris 1902.
- Sainéan 1902c Lazare Sainéan, *L'État actuel des études de folklore*, Cerf, Paris 1902.
- Sainéan 1902b Lazare Sainéan, *L'Influence orientale sur la langue et la civilisation roumaines*. Paris, Bouillon.
- Sainéan 1902d Lazare Sainéan, *Les Rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe Orientale*, Leroux, Paris 1902.
- Sainéan 1901 Lazare Sainéan, *Une carrière philologique en Roumanie (1885-1900). I. Les péripéties d'une naturalisation. Mémoire auto-biographique par Lazare Sainéan*, Émile Stork/Larousse, Bucarest/Paris 1901.
- Sainéan 1907 Lazare Sainéan, *L'argot ancien (1455-1850), ses éléments constitutifs, ses rapports avec les langues secrètes de l'Europe Méridionale et l'argot moderne*, Champion, Paris 1907.
- Sainéan 1912 Lazare Sainéan, *Les sources de l'argot ancien. 2. Le dix-neuvième siècle (1800-1850)*, Champion, Paris 1912.
- Sainéan 1915 Lazare Sainéan, *L'argot des tranchées d'après les lettres des poilus et les journaux du front*, Broccard, Paris 1915.
- Sainéan 1920 Lazare Sainéan, *Le langage parisien au 19. siècle: facteurs sociaux, contingents linguistiques, faits sémantiques, influences littéraires*, Broccard, Paris 1920.
- Sainéan 1921 Lazare Sainéan, *L'histoire naturelle et les branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, Champion, Paris 1921.
- Sainéan 1922-1923 Lazare Sainéan, *La langue de Rabelais*, 2 voll., Broccard, Paris 1922-1923.
- Sainéan 1927 Lazare Sainéan, *Problèmes littéraires du seizième siècle*, Broccard, Paris 1927.

- Sainéan 1930a Lazare Sainéan, *Histoire de mes ouvrages. Fragment de biographie intellectuelle (1901-1930)*, Broccard, Paris 1930.
- Sainéan 1930b Lazare Sainéan, *Problèmes littéraires du seizième siècle*, Gamber, Paris 1930.
- Sainéan C. 1936 Constantin Sainéan, *Lettres de L. Sainéan le grand philologue (1859-1934) publiées, préfacées et annotées par son frère Constantin*, Tirajul, Bucarest 1936.
- Șăineanu 1880 Lazăr Șăineanu, *Moisi Mendelsohn. Viața și activitatea sa. Studiu biografic*, Tipografia Hajoetz, București 1880.
- Șăineanu 1885 Lazăr Șăineanu, *Elemente turcești în limba română. Influența Orientală*, Tipografia Academiei Române, București 1885.
- Șăineanu 1887a Lazăr Șăineanu, *Încercare asupra semasiologiei limbei române*, Tip. Academiei Romane, București 1887.
- Șăineanu 1887b Lazăr Șăineanu, *Iacob Psantir - Întâiul cronicar al evreilor din România*, «Analele Societății Istorice "Iuliu Barasch"» 1 (1887), pp. 000-000.
- Șăineanu 1889 Lazăr Șăineanu, *Studiu dialectologic asupra graiului evreo-german*, Wiegand, București 1889.
- Șăineanu 1891 Lazăr Șăineanu, *Raporturile între gramatica și Logica*, I.V. Socec, Bucuresci 1891.
- Șăineanu 1892 Lazăr Șăineanu, *Ioan Eliade Rădulescu ca gramatic și filolog*, Socec, Bucuresci 1892.
- Șăineanu 1895a Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice, studiu comparativ*, Ed. Academiei Române, București 1895.
- Șăineanu 1895b Lazăr Șăineanu, *Istoria Filologiei Române*, Lazăr Șăineanu, *Istoria filologiei române, cu o privire retrospectivă asupra ultimelor decenii (1870-1895): Studii critice*, Socecu, București 1895² (ed. or. 1892)
- Șăineanu 1896 Lazăr Șăineanu, *Dicționar Universal al limbii Române*,
- Șăineanu 1900 Lazăr Șăineanu, *Influenta orientală asupra limbei și culturei române*, Socec, București 1900.
- Șăineanu 1901 Lazăr Șăineanu, *O carieră filologică (1885-1900): Istoricul unei impaminteniri, memoriu auto-biografic*, E. Storck, Bucuresci 1901.
- Șăineanu 1978 Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, Prefața de Ovidiu Bîrlea, Editura Minerva, București 1978 (ed. or. 1895).
- Șăineanu 2003 Lazăr Șăineanu, *Studii Folclorice*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu", București 2003 (ed.or. 1896).

- Șăineanu C. 1935 Constantin Șăineanu, *Lazăr Șăineanu (1859-1934)*, Editura Cultura Poporului, București 1935.
- Șăineanu C. 1946 Constantin Șăineanu, *Lazare Sainéan, le grand philologue (1859-1934) : sa vie et son œuvre*, Scrisul Românesc, Craiova/Bucarest 1946
- Salvini 1932 Luigi Salvini, *Ion Creangă: una pagina di storia della letteratura romena*, «Pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale - Roma» 23 (1932), pp. 5-70.
- Sanga 2020 Glauco Sanga, *La fiaba: morfologia, antropologia, storia*, Cleup, Padova 2020.
- Sarullo 2008a Giulia Sarullo, [recensione a] *Giorgio Ieranò, Il mito di Arianna, Roma 2007*, «Alessandria» 2 (2008), pp. 289-296.
- Sarullo 2008b Giulia Sarullo, *The Cretan Labyrinth: Palace or Cave?*, «Caerdroia, The Journal of Mazes and Labyrinths» 37 (2008), pp. 31-40.
- Schachermeyr 1950 Fritz Schachermeyr, *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*, Francke, Bern 1950.
- Schaller 1901 Gualterus Schaller, *De Fabula Apuleiana quae est de Psychæ et Cupidine*, Hallberg & Buechting, Leipzig 1901.
- Schiesaro 1988 A. Schiesaro, *La "tragedia" di Psiche: note ad Apuleio, Met. IV 28-35*, «Maia» 40 (1988), pp. 141-150.
- Schlam 1973 Carl C. Schlam, *The Scholarship on Apuleius since 1938*, «The Classical World» Vol. 64, No. 9 (1971), pp. 285-309.
- Schlam 1976 Carl C. Schlam, *Cupid and Psyche: Apuleius and the Monuments*, The American Philological Association, University Park Pennsylvania 1976.
- Schlam 1981 Carl C. Schlam, [recensione a] "Detlev Fehling: Amor und Psyche..." «Classical Philology», vol. 76 n. 2 (1981), p. 164-166.
- Schlam 1992 Carl C. Schlam, *The Metamorphoses of Apuleius. On making an ass of oneself*, Duckworth, London 1992.
- Schlam 1993 Carl C. Schlam, *Cupid and Psyche: folktale and literary narrative*, in H. Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 5, Egbert Forsten, Groningen 1993.
- Schlam-Finkelpearl 2000 Carl C. Schlam, Ellen Finkelpearl, *A Review of Scholarship on Apuleius' Metamorphoses 1970-1998*, «Lustrum», 42 (2000) pp. 7-230.
- Schott - Schott 1845 Arthur e Albert Schott, *Walachische Märchen*, Cotta, Stuttgart und Tübingen 1845.
- Schott - Schott 1982 Arthur et Albert Schott, *Contes roumains*, Traduit de l'allemand par Denise Modigliani, Maisonneuve et Larose, Paris 1982.

- Schott - Schott 2003 Arthur e Albert Schott, *Basme Valahe*, Polirom, Iași 2003.
- Schröder 1916 Johan A. Schröder, *De Amoris et Psyche Fabella Apuleiana Nova Quadam Ratione Explicata*, M. J. Portielje, Amsterdam 1916.
- Schullerus 1928 Adolf Schullerus, *Verzeichnis der Rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1928.
- Schullerus 2019a Adolf Schullerus, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor: conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne*, Traducere din limba germană de Magda Petculescu, Ediție îngrijită și prefața de I. Opreșan, Editura Saeculum, București 2019.
- Schullerus 2019b Pauline Schullerus, *Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal*, Contumax Hofenberg, Berlin 2019 (ed. or. 1906).
- Scobie 1975 Alex Scobie, *Apuleius. Metamorphoses (Asinus Aureus) I : A Commentary*, Verlag Anton Hain, Meisenheim an Glan, 1975.
- Scobie 1979 Alex Scobie, *Storytellers, Storytelling, and the Novel in Graeco-Roman Antiquity*, «Rheinische Museum für Philologie», 122 (1979), pp. 229-259.
- Scobie 1983 Alex Scobie, *Apuleius and folklore: towards a history of ML3045, AaTh567, 449A*, Folklore Society, London 1983.
- Seaford 1987 Richard Seaford, *The Tragic Wedding*, «The Journal of Hellenic Studies» 107 (1987), p. 106-130.
- Sébillot 1881 Paul Sébillot, *Contes des paysans et des pêcheurs*, Charpentier, Paris 1881
- Sébillot 1892 Paul Sébillot, *Les incidents des contes populaires de la Haute Bretagne*, Lafolye, Vannes 1892.
- Seppilli 1971 Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1971 (ed. or. 1962).
- Slote 2004 Sam Slote, *Après mot, le déluge 1: Critical Response to Joyce in France*, in Geert Lernout, Wim Van Mierlo (ed.), *The Reception of James Joyce in Europe*, Continuum International Publishing Group, London 2004, pp. 375-376.
- Spitzer 1910 Leo Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais, Max Niemeyer, Halle (Saale) 1910*.
- Spitzer 1953 Leo Spitzer, *L'archétype de la ballade Miorița et sa valeur poétique*, «Cahiers Sextil Pușcariu. Linguistique-philologie-littérature roumaines», 2 (1953), pp. 95-120.
- Stahl 1938 Henri Henri Stahl, *Filosofarea despre filosofia poporului român*, «Sociologie românească» 3 (1938), p. 104-119.

- Stanciu 2006a Măriuca Stanciu, *Necunoscutul Gaster: publicistica culturală, ideologică și politică a lui Moses Gaster*, Editura Universității din București, București 2006.
- Stanciu 2006b Măriuca Stanciu, *The end 19th Century Cultural Elite and the origins of romanian anti-semitism (two classical authors of Romanian literature: Bogdan Petriceicu Hasdeu and Vasile Alecsandri)*, «Studia Hebraica» 5 (2006), pp. 69-76.
- Staufe 1852 L. A. Staufe, *Romänische Volksmärchen*, 1852, ms. nr. 13571 din Hofbibliothek, Vienna.
- Stăncescu 1892 Dumitru Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, Haimann, Bucuresci 1892.
- Stier 1950 G. Stier, *Ungarische Sagen und Märchen*, Berlin 1950.
- Stramaglia 1999 Antonio Stramaglia, *Res inauditae, incredulae: storie di fantasmi nel mondo greco-latino, Levante*, Bari 1999.
- Stramaglia 2010 Antonio Stramaglia, *Le Metamorfosi di Apuleio tra iconografia e papiri*, in Guido Bastianini e Angelo Casanova, *I papiri del romanzo antico*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 11-12 giugno 2009, Istituto Papirologico «G. Vitelli», Firenze 2010.
- Šučur 2000 Aleksandra Šučur, *Fiabe dei Balcani*, Einaudi, Torino 2000,
- Swahn 1955 Jan-Öjvind Swahn, *The Tale of Cupid and Psyche*, Gleerup, Lund 1955.
- Swahn 1984 Jan-Öjvind Swahn, *Psychemythos und Psychemärchen*, in W. Siegmund (ed.), *Antiker Mythos in unseren Märchen*, Erich Röth Verlag, Kassel 1984, pp. 92-102.
- Sydow 1934 Carl Wilhelm Von Sydow, *Geography and Folk-Tale Ecotypes*, «Béaloideas», 4/3 (1934), pp. 344-355.
- Sydow 1948 Carl Wilhelm Von Sydow, *Selected Papers on Folklore*, Rosenkilde & Bagger, Copenhagen 1948.
- Szepessy 1972 T. Szepessy, *The story of the girl who died in the day of her wedding*, «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 20 (1972), pp. 341-357.
- Taloș 1983 Ion Taloș, *Miorița și vechile rituri funerare la români*, «Anuarul de folclor», 3-4 (1983).
- Taloș 1997 Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, vol. II, *Corpusul variantelor românești*, Grai și suflet – Cultură Națională, București 1997.
- Taloș 2004 Ion Taloș, *Cununia fraților și nunta soarelui: incestul zadarnicit în folclorul românesc și universal*, Editura Enciclopedica, București 2004.
- Tangherlini 2002 Timothy Tangherlini, s.v. *Prinz als Wolf*, in *Enzyklopädie des Märchens*, vol. 10, De Gruyter, Berlin-New York 2002, coll. 1324-1327.

- Tegethoff 1922 Ernst Tegethoff, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche*, Schroeder, Bonn 1922.
- Teodorescu 1874 G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, Prefața de Alexandru I. Odobescu, Petrescu-Conduratu, București 1874.
- Thompson 1928 Stith Thompson, *The types of the folktale. A classification and bibliography: Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications No. 3), translated and enlarged*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1928.
- Thompson 1929 Stith Thompson, *Tales of the North American Indians*, Harvard University Press, Cambridge 1929.
- Thompson 1932-1936 Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature, a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki 1932-1936.
- Thompson 1955-1958 Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballades, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends, revised and enlarged edition by S. Thompson*, 6 voll., Indiana University Press, Bloomington 1955-1958 (ed. or. 1932-1936).
- Thompson 1961 Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications No. 3) Translated and Enlarged by Stith Thompson*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1961.
- Thompson 2016 Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 2016 (ed. or. 1946).
- Tiboni 2017 Francesco Tiboni, *La presa di Troia. Un inganno venuto dal mare*, Edizioni di Storia e Studi Sociali, Ragusa 2017.
- Touchefeu-Meynier 1968 Odette Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Brocard, Paris 1968.
- Uther 2004 Hans-Jörg Uther, *The types of international folktales: a classification and bibliography: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll., Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 2004.
- Ure 1960 Jean Ure (ed.), *Pacala and Tandala and other Rumanian Folk-Tales*, Methuen, London 1960.
- Van Gennep 1909 Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.
- Varvaro 1994 Alberto Varvaro, *Apparizioni fantastiche: tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Varvaro 2016 Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Vaz Da Silva 2008 Francisco Vaz Da Silva, s.v. *Polygenesis* in D. Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Greenwood Press, Westport, Connecticut – London 2008 pp. 756-757.

- Venketswami 1897 M.N. Venketswami, *Folklore in the Central Provinces of India*, «The Indian Antiquary», 26 (1897), pp. 133-137.
- Vergot 2006-2007 Sara Vergot, *Commento linguistico ad iscrizioni funerarie greche*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2006-2007.
- Voicu 2005 George Voicu, *Aculturarea evreilor din spațiul românesc sau despre drama dublei identități culturale*, «Studia Hebraica» 5 (2005), pp. 161-185.
- Voicu 2008 George Voicu, *Radiografia unei expatrieri: cazul Lazăr Șăineanu*, Ministerul Culturii și Cultelor, Caietele Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România “Elie Wiesel”, nr.1, București 2008.
- Vornea 1928 Luca Vornea, *Lazăr Șăineanu, Schița biografică urmată de o biografie critică*, Editura Adevărul, București 1928.
- Vrabie 1966 Gheorghe Vrabie, *Balada Populară Română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1966.
- Waldburg 1953 R.O. Waldburg, *Zwei Märchen aus der Bukowina*, «Zeitschrift für die Geschichte Siebenbürgens» 1853 vol. I, 1. 358.
- Waldman 2012 Felicia Waldman, *Profesori evrei la universități bucureștene de la sfârșitul secolului al XIX-lea până la sfârșitul celui de-al doilea război mondial*, in Alexandru Florin Platon & Carol Iancu (ed.), *Profesori și studenți evrei*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași 2012, pp.399-412.
- Waldman 2018 Felicia Waldman, *Avatars of Being a Jewish Professor at the University of Bucharest in the First Half of the Twentieth Century*, in Ferenc Laczó, Joachim von Puttkamer (ed.), *Catastrophe and Utopia. Jewish Intellectuals in Central and Eastern Europe in the 1930s and 1940s*, De Gruyter, Berlin – Boston 2018, pp. 263-303.
- Walsh 1970 Patrick G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1970.
- Walsh 1994 Apuleius, *The Golden Ass, translated with introduction and explanatory notes by Patrick G. Walsh*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- Walter 2021 Philippe Walter, [recensione a] *Julien d’Huy, Cosmogonies. La préhistoire des mythes*, IRIS [Online], 41 | 2021, Online since 28 novembre 2021, connection on 17 mars 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2281>
- Warburg 1998 Aby Warburg, *Il Rituale del Serpente. Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano 1998 (ed. or. 1988).
- Ward 1989 Donald Ward, *Beauty and the Beast: Fact and Fancy, Past and Present*, «Midwestern Folklore» 15 (1989), pp. 119-125.

- Weinreich 1921 Otto Weinreich, *Das Märchen von Amor und Psyche und andere Volksmärchen im Altertum*, in Ludwig Friedländer, *Darstellungen aus Sittengeschichte Roms*, vol. 4, Hirzel, Leipzig, 1921¹⁰, pp. 89-132.
- Weinreich 1930 Otto Weinreich, *Eros und Psyche bei den Kabylen*, «Archiv für Religionswissenschaft», 28 (1930), pp. 88-94.
- West 2003 Stephanie West, *Κερκίδος παραμύθια? for Whom Did Chariton Write?* «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 143 (2003), pp. 63-69.
- Wittgenstein 1975 Ludwig Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano 1975.
- Witzel 2012 E.J Michael Witzel, *The Origins of the World's Mythologies*, Oxford University Press, New York 2012.
- Woeller 1963 Waltraud Woeller, *Der Märchentyp von Amor und Psyche und die Gestalt des Tierbräutigams*, «Altertum» 9 (1963), pp. 97-105.
- Wright 1971 James R. Wright, *Folk-tale and Literary Technique in Cupid and Psyche*, «The Classical Quarterly» 2 vol. 21 no. 1 (1971), pp. 273-284.
- Zanne 1901 Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor*, 10 voll., Socec, București, 1901.
- Zemon Davis 2022 Natalie Zemon Davis, *Listening to the Languages of the People: Lazare Sainéan on Romanian, Yiddish, and French*, Central European University Press, Budapest 2022.
- Ziegler 2005 Christa Maria Ziegler, *Deutsche Volksmärchenforscher aus Siebenbürgen*, «Germanistische Beiträge» 19 (2005), pp. 206-220.
- Zimmer 1998 Heinrich Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milano 1998 (ed. or. 1957).
- Zimmerman et al. 2004 M. Zimmermann, S. Panayotakis et al., *Groningen Commentaries on Apuleius – Apuleius Madaurensis Metamorphoses – Books IV 28–35, V and VI 1–24: The Tale of Cupid and Psyche. Text, Introduction and Commentary*, Forsten, Groningen 2004.
- Ziolkowsky 2007 Jan M. Ziolkowski, *Fairy Tales from Before Fairy Tales The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007.
- Zipes 2012 Jack Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Donzelli, Roma 2012 (ed. or. 2012).

Sommario

Introduzione	3
1. Il filo di Arianna	3
2. Cerchi che non si chiudono	9
3. Il cerchio e l'ellisse	11
4. Comparare sistemi	14
5. La Romania e le novità di questa ricerca	17
6. Preparare il terreno	21
Ringraziamenti	23
1. Lazăr Șăineanu e <i>Basmele Române</i>	25
1.1 Nota bio-bibliografica	29
1.1.1 La giovinezza	32
1.1.2 Da studente a docente. Le richieste di naturalizzazione	35
1.1.3 In Francia	39
1.1.4 Nota bibliografica	43
1.2. La «doppia identità» ebreo-romena e Lazăr Șăineanu	46
1.2.1 Cenni storici sulla «doppia identità» ebreo-romena nel XIX secolo	48
1.2.2 Șăineanu e la «doppia identità»: dall'impegno come <i>maskilim</i> al fallimento dell'ideale	52
1.3. <i>Basmele Române</i> – la genesi e il contesto	57
1.3.1 Il rapporto tra folklore e classicità come chiave di lettura dell'opera.	58
1.3.2 Il retroterra culturale relativo alla fiaba in Romania	61
1.3.3 Il metodo di <i>Basmele Române</i> e l'ombra dei maestri	65
1.3.4 Il sistema di classificazione dedotto da Hahn.	69
1.3.5 I materiali di <i>Basmele Române</i> e il sistema dei riassunti.	78
1.3.6 L'indice folklorico di <i>Basmele Române</i> : uno strumento innovativo.	81
1.3.7 Șăineanu come anticipatore di Aarne e Thompson.	85
1.3.8 Il progetto di riscrittura di <i>Basmele Române</i> in francese	89
1.3.9 Conclusione: attualità di <i>Basmele Române</i>	94
2. Tipi e motivi folklorici internazionali attestati in Romania e studiati in rapporto al mondo classico	97
2.1 Principali problemi dello studio delle fiabe e del folklore in rapporto al mondo antico	98
2.1.1 Le fiabe vengono tramandate	98
2.1.2 Il folklore tra tradizioni scritte e orali	100
2.1.3 «Prima del Rinascimento le fiabe non esistono» e l'«esclusione del folklore»	104
2.1.4 Riflessi, tracce, infiltrazioni. L'oralità che non si lascia intrappolare nella scrittura	106
2.1.5 Etico ed emico	110
2.1.6 Fiabe e folklore nel mondo antico. Uno sguardo etico o emico?	112
2.1.7 Di somiglianze e differenze	113

2.1.8 Braccini, ovvero di un approccio emico aperto alla comparazione	118
2.2 Il sistema di classificazione Aarne-Thompson-Uther	128
2.2.1 Tipi e motivi come unità di comparazione	131
2.2.2 Tipi e motivi folklorici internazionali studiati in rapporto al mondo classico	133
2.2.3 Da Stith Thompson, <i>The Folktale</i> , 1946	133
2.2.4 Da Graham Anderson, <i>Fairytale in the Ancient World</i> , 2000	137
2.2.5 Da William Hansen, <i>Ariadne's Thread</i> , 2002 e Hansen 2017	143
2.2.6 Da Tommaso Braccini, <i>Lupus in fabula</i> , 2018	154
2.2.7 Un volo pindarico: il caso di Mary Grant, 1967	157
2.3 Mappatura dei tipi e dei motivi folklorici internazionali attestati in Romania	168
2.4 Tentativi di confronto	196

3. Amore e Psiche e il folklore romeno 201

3.1 La storia <i>Amore e Psiche</i> nelle <i>Metamorfosi</i> di Apuleio	204
3.1.1 <i>Amore e Psiche</i> e il folklore: lo stato dell'arte	207
3.1.2 Il confronto con i racconti popolari e l'approccio tipologico	210
3.1.3 Le critiche dei classicisti all'approccio folklorico	221
3.1.4 Contributi recenti dal folklore (e non solo) alla filologia apuleiana	227
3.2 Il tipo ATU 425 in Romania	243
3.2.1 Cataloghi di fiabe romene	244
3.2.2 Da Schullerus a Bîrlea, passando per Şăineanu	245
3.2.3 Alcuni commenti sui dati di Bîrlea	252
3.2.4 Il <i>corpus</i> analizzato	254
3.2.5 I dodici riassunti di Şăineanu	257
3.2.6 Petre Ispirescu, <i>Porcul cel fermecat</i>	265
3.2.7 Ion Creangă, <i>Povestea Porcului</i>	271
3.2.8 <i>Cu Hat-Prinț</i> raccolta da Ovidiu Bîrlea	282
3.3 Lo studio di Petru Caraman	292
3.4 Le nozze funebri di Psiche	301
3.4.1 Nozze funebri nel mondo antico?	305
3.4.2 Le nozze funebri nelle tradizioni popolari dell'Europa sud-orientale	307
3.4.2.1 La vestizione	309
3.4.2.2 Canti da matrimonio o da funerale?	315
3.4.2.3 Rassegnarsi alla morte	316
3.4.3 Il canto di <i>Miorița</i>	317
3.4.3.1 La <i>Miorița-colind</i>	328
3.4.3.2 La balada <i>Miorița</i> e la morte anzitempo presentata come un matrimonio	331
3.4.4 Le nozze funebri di Psiche alla luce della <i>Miorița</i> .	333

4. Introdursi nel simulacro animale: ovvero, di come ribaltare situazioni senza uscita 341

4.1 Simulacri animali antichi con tangenze nel folklore. La figlia di Micerino in Erodoto.	344
4.1.1 Il tipo 510B <i>Peau d'Asne</i> e la fuga con sembianze animali	346
4.1.2 Il motivo delle mani tagliate	353
4.1.3 La figlia di Micerino e il folklore: somiglianze intermittenti	357
4.2 Alcuni esempi omerici di simulacri animali e le «poetiche dell'imboscata»	358
4.3 <i>Iliade</i> 10, imboscate e pelli animali	359

4.4 Menelao nel simulacro animale: l'agguato a Proteo	366
4.4.1 Contare le pecore: studi precedenti su Proteo e Polifemo	371
4.5 La fuga di Odisseo coi montoni come esempio di simulacro animale	374
4.5.1 Suggestioni: il lupo e le pecore, e la ballata del <i>Crivăț</i>	381
4.6 Il tipo folklorico ATU 1137 <i>The Blinded Ogre</i>	384
4.7 Il tipo folklorico 1137 <i>The Blinded Ogre</i> in Romania	392
4.8 Il simulacro animale nel racconto della presa di Troia	399
4.8.1 Interpretazioni razionalizzanti	403
4.8.2 Interpretazioni rituali	405
4.8.3 Interpretazioni folkloriche	406
4.8.3.1 Varianti aromene del tipo 854 <i>The Golden Ram</i>	411
4.9 Il cavallo di Troia e il motivo folklorico K1341	419
4.10 Il simulacro animale e le sue realizzazioni a livello di motivi narrativi	424

Appendice di testi **427**

1. Petre Ispirescu, <i>Porcul cel fermecat</i>	428
2. Ion Creangă, <i>Povestea Porcului</i>	434
3. Ovidiu Bîrlea, <i>Cu Hat-Prinț</i>	450
4. Paul Sébillot, <i>Le bœuf d'or</i>	460
5. Emmanuel Cosquin, <i>Le taureau d'or</i>	466
6. Ovidiu Bîrlea, <i>Dracu și uoile</i>	469
7. Pericle Papahagi, <i>Țerbul de-amălamă</i>	473
8. <i>Ațel ți-are, ți va, fațe</i>	476

Bibliografia **481**

Sommario **512**

Abstract

Nicola Perencin

The Traditional Narrative Genres of Romanian Folklore in Comparison with the Classical World.

This interdisciplinary work combines two distinct humanistic points of interest, such as classics and folklore. However, its distinctive feature lies in the attention paid to the Romanian context, which preserves particularly rich, archaic, and conservative oral traditions, and maintains a unique connection with its Latin background due to complex historical, linguistic, and cultural reasons.

After the introduction, which addresses the question of whether formal similarities between traditional oral stories collected by the folklorists since the 19th century and a significant number of literary testimonies from ancient Greek and Latin cultures may also allude to hidden historical links, the thesis is divided into four chapters.

The first chapter draws attention to the comparative study *Basmele Române* by Lazăr Șăineanu (1895, 1978²), the first and only specific study on the subject. This late 19th-century work, written in Romanian, has never been translated into other languages and thus it has remained largely ignored outside Romania. However, Șăineanu's work retains a great value for the present analysis because it summarizes and compares a large amount of Romanian and European folktales, classifying them according to the major figures of classical mythology.

Since the classification system adopted by Șăineanu is no longer considered valid by contemporary folklore studies, the second chapter re-examines the question of the relationship between Romanian folklore and the Greco-Latin world according to the current methodological advances. Considering the lack of an up-to-date typological index of Romanian fairy tales, the most appropriate source is *The Types of International Folktales* by Aarne, Thompson, and Uther (2004), which indicates Romanian occurrences for 632 international folkloric types which are surveyed in it. By cross-referencing these data with the results of previous investigations, which have examined Greek and Latin literature in a systematic search for ancient analogues of modern traditional oral histories (Hansen 2002, Hansen 2017, Anderson 2000 and Braccini 2018), a list emerges of 84 international folkloric types, which have been studied in relation to the classical world and are also attested in Romania.

This list opens the way for future research into the relations between Romanian folklore and the ancient world. However, as it would be impossible to examine here all the Romanian occurrences of these 84 international types considered relevant by previous studies concerned with folktales in the ancient world, a selection had to be made. The decision was therefore to deepen the investigation within one specific type and a single group of narrative motif, for illustrative purposes. Chapters 3 and 4 are devoted to this goal.

The third chapter offers a typological survey of the tales classified by folklorists as belonging to type 425, which bear close similarities to the story of Cupid and Psyche told in Apuleius' *Metamorphoses*. After tracing the state of the art on the relationship between Cupid and Psyche and folklore, the features of the Romanian ecotype related to type 425 are brought into focus, with attention to its cultural relevance for Romanian literature. It is no coincidence that one of the most important authors of 19th century Romanian literature, Ion Creangă, was inspired in his artistic creation by the tales now classified as belonging to ATU type 425.

To show that the comparison between ancient texts and Romanian folklore can provide useful insights into the exegesis of a classical author, the third chapter concludes with a textual analysis of a particularly enigmatic passage from Apuleius, *Metamorphoses* 4.33-34. The episode of Psyche's «funeral wedding» is considered in light of Romanian (and modern Greek) ethnographic documentation on the ritual of the «funeral wedding» or

«wedding of the dead» (*nunta mortului*), which is also echoed in the most important song of Romanian folk tradition, *Miorița* [*the Ewe Lamb*]. Although the analysis does not demonstrate any genetic link between the data, it seems possible to include the ceremony described in *Metamorphoses* and the traditions known as funeral wedding within the same anthropological horizon, linked to the theme of untimely death.

Finally, the fourth chapter reaches an even greater level of detail. Instead of investigating narrative types, attention is brought to the narrative motifs that shape them. Setting aside the idea of the existence of a genealogical link between texts, the analysis by motifs rather than by types emphasizes that classics and folklore, while remaining distinct, do often draw from the same repertoire of images. These images are repurposed and refunctionalized according to the needs of the different systems, but this very fact yields insights into the inner working of each of the systems at play. From this point of view, attention is drawn to the image of the «animal simulacrum»: one or more characters takes animal appearance through a cover – organic, inorganic, or a sum of the two – in order to overcome a more powerful opponent. Very famous texts, from *Donkey Skin* to the *Trojan Horse*, are brought together and analysed around this idea, showing that the comparison between ancient myths and folklore holds a great heuristic potential both for the exegesis of ancient texts and for a hermeneutics of folk traditions, and it can cast new light on our deeper cultural and literary heritage.