



**SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI  
GREGORIO VII**

**(D. M. n. 59 del 3 maggio 2018)**

**Tesi**

**Corso di Studi Biennale in Traduzione Specialistica e Interpretariato di Conferenza**

**Classe di laurea LM-94**

**TRADUZIONE SPECIALISTICA E INTERPRETARIATO**

**TITOLO DELLA TESI**

**CENERENTOLA: DALLA FIABA AL MUSICAL**

**RELATORE:**

**Prof.ssa Marinella Rocca Longo**

**CANDIDATA:**

**Alessandra della Vecchia**

**ANNO ACCADEMICO 2023/2024**

*A te,  
che hai guardato  
i miei occhi terrorizzati  
e hai detto:  
“Andrà tutto bene”.*

# Indice

<b>ABSTRACT - EN</b> .....	<b>5</b>
<b>ABSTRACT - FRA</b> .....	<b>7</b>
<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>10</b>
<b>1 CAPITOLO</b> .....	<b>12</b>
<b>LA FIABA COME GENERE LETTERARIO</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1 Fiaba Vs Favola</b> .....	<b>12</b>
1.1.1 Origini ed evoluzione .....	12
1.1.2 La fiaba diventa un genere letterario .....	16
<b>1.2 La tradizione folkloristica</b> .....	<b>17</b>
<b>2 CAPITOLO</b> .....	<b>21</b>
<b>CENERENTOLA E IL POTERE DI UNA FIABA</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1 La gatta Cenerentola di Giambattista Basile</b> .....	<b>22</b>
2.1.1 Adattamenti .....	26
<b>2.2 Cendrillon ou la petite pantoufle de verre di Charles Perrault</b> .....	<b>28</b>
2.2.1 Adattamenti .....	32
<b>2.3 Aschenputtel di Jacob e Wilhelm Grimm</b> .....	<b>35</b>
2.3.1 Adattamenti .....	37
<b>2.4 Confronto</b> .....	<b>39</b>
<b>3 CAPITOLO</b> .....	<b>45</b>
<b>L'AVVENTO DEL MUSICAL</b> .....	<b>45</b>
<b>3.1 Nascita e storia del musical</b> .....	<b>45</b>
3.1.1 Il musical in Italia .....	49
<b>3.2 Struttura e caratteristiche dei musical teatrali</b> .....	<b>52</b>
3.2.1 I numeri musicali .....	54
<b>4 CAPITOLO</b> .....	<b>58</b>
<b>CINDERELLA: ENCHANTED VERSION</b> .....	<b>58</b>
<b>4.1 Rodgers &amp; Hammerstein's Cinderella</b> .....	<b>58</b>
<b>4.1 Analisi comparativa</b> .....	<b>62</b>
4.1.1 Differenze strutturali .....	63
4.1.2 Differenze culturali e linguistiche .....	71
<b>4.2 Analisi multimodale delle canzoni</b> .....	<b>76</b>
4.2.1 Numero di apertura .....	81
4.2.2 Numero corale .....	83
4.2.3 Duetto .....	84
4.2.4 Numero di chiusura .....	86
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>88</b>
<b>APPENDICE A</b> .....	<b>90</b>
<b>APPENDICE B</b> .....	<b>120</b>
<b>APPENDICE C</b> .....	<b>123</b>
<b>APPENDICE D</b> .....	<b>124</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>150</b>
<b>SITOGRAFIA</b> .....	<b>152</b>

## Indice Immagini

Fig. 2.1 La gatta Cenerentola .....	22
Fig. 2.2 Opera teatrale di Roberto de Simone (1976) .....	26
Fig. 2.3 Film d'animazione (2017) .....	27
Fig. 2.4 Cenerentola e la scarpetta di vetro (1797-1869) .....	28
Fig. 2.5 La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo di Rossini e Ferretti (1817) .....	32
Fig. 2.6 Locandina Cenerentola, Walt Disney (1950).....	33
Fig. 2.7 Aschenputtel, Otto Kubel (1868 – 1951) .....	35
Fig. 2.8 Into the woods, Disney (2014) .....	37
Fig. 2.9 Grimm, serie tv (2011-2017).....	38
Fig. 4.1 Rodgers & Hammerstein's Cinderella (1957) .....	58
Fig. 4.2 Rodgers & Hammerstein's Cinderella (1965) .....	59
Fig. 4.3 Rodgers & Hammerstein's Cinderella (1997) .....	59
Fig. 4.4 Cinderella: enchanted version, Italia (2024) .....	62

## Indice Tabelle

Tab. 2-1 Confronto in base ai personaggi di Propp .....	41
Tab. 2-2 Confronto degli elementi principali .....	41
Tab. 4-1 Confronto I ATTO .....	64
Tab. 4-2 Confronto II ATTO .....	65
Tab. 4-3 Classificazione dei numeri musicali di Cinderella: enchanted version .....	70
Tab. 4-4 Sintesi dei temi – Versione inglese – The sweetest sounds .....	82
Tab. 4-5 Sintesi dei temi – Versione tradotta – Il vero amore per me .....	82
Tab. 4-6 Sintesi dei temi – Versione inglese e tradotta.....	83
Tab. 4-7 Testi a confronto .....	84
Tab. 4-8 Sintesi dei temi – Versione inglese – Impossible/It's possible .....	85
Tab. 4-9 Sintesi dei temi – Versione tradotta – Qui non si può/Sì qui si può.....	85
Tab. 4-10 Sintesi dei temi - Versione inglese – There's music in you .....	86
Tab. 4-11 Sintesi dei temi - Versione tradotta – La gioia che è in te .....	86

# ABSTRACT - EN

This thesis is divided into four chapters, each of which has a different and very specific purpose.

The first chapter talks about the history and evolution of fairy tale in general, and how it has managed to become a true literary genre in its own right; it discusses also about how folklore, which has its roots in the oral tradition and customs of a people, is at the basis of the birth of these fantastic stories that contain a hidden morality, which us, human beings, find somehow familiar most of the time.

Cinderella is one of the world's best-loved and best-known fairy tales, and although it may not seem so, perhaps because modern versions have simplified its depth somewhat, its narrative tells of the triumph of goodness and perseverance against oppression and injustice, and through these values it has captivated generations of readers and spectators, becoming a universal symbol of dreams coming true against all odds.

The second chapter carries out a comparative and detailed analysis of three of the most influential literary versions of the fairy tale (by Basile, Perrault and the Grimm brothers). This comparison also shows their historical and cultural contexts in which they arose, making us understand the reasons why it still has an enduring popularity and a great impact on the collective imagination thus identifying the universal themes and values that make Cinderella a timeless fairy tale, capable of adapting and thriving in an ever-changing media landscape.

In fact, one of the most fascinating aspects of this kind of fairy tale is precisely its ability to adapt and transform itself across generations (there are more than 700 versions worldwide) and thus also across media, particularly audiovisual, including movies, television and musical theatre. In fact, within chapter two, there are also little descriptions about some of the most famous theatre and movie adaptations, two of the areas I am most passionate about.

Walt Disney's 1950s animated version played a crucial role in defining the modern image of Cinderella, establishing a visual and narrative prototype that has profoundly influenced subsequent depictions of the fairy tale. The magic of Disney animation, with its technical and artistic innovations, allowed Cinderella to reach a global audience, consolidating its position in the collective imagination.

Television productions and live-action films have further enriched the Cinderella narrative, offering reinterpretations that meet the needs of a contemporary and diverse audience. These adaptations have often tried to modernise the story, introducing elements of realism and

psychological complexity that reflect modern sensibilities, while keeping the thematic core of the fairy tale intact.

Chapter three is dedicated to the history, the evolution and the transformation of the musical in general over the years. This in-depth study works as an introduction to the central topic of this thesis, which appears in the fourth and final chapter, that deals with the comparative analysis of the official English and Italian versions of the theatrical musical named *Cinderella: enchanted version*.

This type of adaptation has given a second life to this incredible tale, adding a performance dimension that combines music, dance and acting and it also involves the complex art of song translation. It must consider cultural differences, it must maintain the musical integrity, including rhythm and melody, which are closely linked to the verbal part of the musical, and must therefore be flexible enough to adapt to existing musical structures, without losing the meaning (when possible) or the emotional impact of the words. This requires close collaboration between translators, composers, directors and performers to ensure that every element of the musical works in harmony.

Every translation is an act of reinterpretation, which requires a deep understanding of both the original material and a very special focus towards the target audience. The effective translation of songs in musicals is not only a matter of linguistics, but also of artistry and intuition, to ensure that the soul of the story remains intact and vibrant.

The evolution of Cinderella through all these types of adaptations offers a rich field of study, revealing much about the mutations of the story itself, the changes in tastes, technologies and audience sensibilities and the cultural and social values that remain in constant evolution.

In summary, the evolution of Cinderella across the various formats analysed throughout this thesis, highlights the power of storytelling to continually adapt and reinvent itself, maintaining its relevance and appeal across generations.

In a world of constant change, Cinderella continues (often) to remind us of the power of kindness, hope and perseverance, values that transcend time and cultures.

## **ABSTRACT - FRA**

Cette mémoire est divisée en quatre chapitres, chacun ayant un objectif différent et très spécifique.

Le premier chapitre parle de l'histoire et de l'évolution du conte de fées en général et de comment il a réussi à devenir un véritable genre littéraire à part entière ; il explique comment le folklore, qui trouve ses racines dans la tradition orale et les coutumes d'un peuple, est à l'origine de la naissance de ces histoires fantastiques qui contiennent une moralité cachée, le plus souvent familière à chacun d'entre nous.

Cendrillon est l'un des contes de fées les plus aimés et les plus connus au monde. Même s'il n'en a pas l'air, peut-être parce que les versions modernes ont quelque peu simplifié sa profondeur, son récit raconte le triomphe de la bonté et de la persévérance contre l'oppression et l'injustice et, grâce à ces valeurs, il a captivé des générations de lecteurs et de spectateurs, devenant un symbole universel des rêves qui se réalisent contre toute attente.

Le deuxième chapitre s'occupe de l'analyse comparative et détaillée de trois des versions littéraires les plus influentes du conte de fées (celles de Basile, de Perrault et des frères Grimm). Cette comparaison montre également les contextes historiques et culturels dans lesquels elles ont vu le jour, identifiant ainsi les thèmes et les valeurs universels qui font de Cendrillon un conte de fées intemporel, capable de s'adapter et de prospérer dans un paysage médiatique en perpétuelle évolution.

En fait, l'un des aspects les plus fascinants de ce type de conte de fées est précisément sa capacité à s'adapter et à se transformer à travers les générations (il existe plus de 700 versions dans le monde) et donc à travers les médias, en particulier l'audiovisuel, y compris les films, la télévision et le théâtre musical. En fait, le chapitre 2 contient également de petites descriptions de certaines des adaptations théâtrales et cinématographiques les plus célèbres, deux des domaines que j'aime beaucoup.

La version animée de Walt Disney datant des années 1950 a joué un rôle crucial dans la définition de l'image moderne de Cendrillon, en établissant un modèle visuel et narratif qui a profondément influencé les représentations ultérieures du conte de fées. La magie de l'animation Disney, avec ses innovations techniques et artistiques, a permis à Cendrillon d'atteindre un public mondial, consolidant ainsi sa position dans l'imaginaire collectif.

Les productions télévisées et les prises de vue réelles ont encore enrichi le récit de Cendrillon, offrant des réinterprétations qui répondent aux besoins d'un public contemporain et diversifié. Ces adaptations ont souvent tenté de moderniser l'histoire, en introduisant des éléments du réalisme et de la complexité psychologique qui reflètent les sensibilités modernes, tout en conservant intact le cœur thématique du conte de fées.

Le troisième chapitre est consacré à l'histoire, à l'évolution et à la transformation du théâtre musical en général au fil des ans. Cette étude approfondie sert d'introduction au sujet central de cette mémoire, qui apparaît dans le quatrième et dernier chapitre, qui s'occupe de l'analyse comparative des versions officielles anglaise et italienne de la comédie musicale théâtrale intitulée *Cinderella : enchanted version*.

Ce type d'adaptation a donné une seconde vie à ce conte incroyable, en ajoutant une dimension de performance qui combine la musique, la danse et le jeu d'acteur et qui implique également l'art complexe de la traduction de chansons. Elle doit tenir compte des différences culturelles, doit préserver l'intégrité musicale, y compris le rythme et la mélodie, qui sont étroitement liés à la partie verbale de la comédie musicale, et doit donc être suffisamment souple pour s'adapter aux structures musicales existantes, sans perdre le sens (lorsqu'il est possible) ou l'impact émotionnel des mots. Cela nécessite une étroite collaboration entre les traducteurs, les compositeurs, les metteurs en scène et les interprètes, afin de s'assurer que chaque élément de la comédie musicale fonctionne en harmonie.

Chaque traduction est un acte de réinterprétation, qui exige une compréhension profonde du matériel original et une attention toute particulière au public cible. La traduction efficace des chansons des comédies musicales n'est pas seulement une question qui concerne la linguistique, mais aussi l'art et l'intuition, pour s'assurer que l'âme de l'histoire reste intacte et vibrante.

L'évolution de Cendrillon à travers tous ces types d'adaptations offre un riche champ d'étude, révélant beaucoup de choses sur les mutations de l'histoire elle-même, les changements de goûts, de technologies et de sensibilités du public, ainsi que les valeurs culturelles et sociales qui restent en constante évolution.

En bref, l'évolution de Cendrillon à travers les différents formats analysés tout au long de cette mémoire, met en évidence le pouvoir du conte de s'adapter et de se réinventer continuellement, en conservant sa pertinence et son attrait à travers les générations.

Dans un monde en constante évolution, Cendrillon continue (souvent) à nous rappeler le pouvoir de la gentillesse, de l'espoir et de la persévérance, des valeurs qui transcendent le temps et les cultures.



# INTRODUZIONE

La presente tesi è suddivisa in quattro capitoli, ognuno dei quali è caratterizzato da uno scopo diverso e ben preciso.

Nel primo capitolo parlerò della fiaba in generale, della sua storia e della sua evoluzione, e nonostante possa essere confusa alle volte con la favola (e capiremo anche il perché) è riuscita a diventare un vero e proprio genere letterario a sé; parlerò di come il folklore, che affonda le sue radici nella tradizione orale e negli usi e costumi di un popolo, sia alla base della nascita di queste fantastiche storie che racchiudono in sé una moralità nascosta, il più delle volte familiare a ognuno di noi.

Cenerentola è una delle fiabe più amate e conosciute al mondo e anche se non sembra, forse perché le versioni moderne ne hanno semplificato un po' lo spessore, la sua narrazione racconta del trionfo della bontà e della perseveranza contro l'oppressione e l'ingiustizia, e tramite questi valori ha affascinato generazioni di lettori e spettatori, diventando un simbolo universale di sogni che si avverano contro ogni probabilità.

Nel secondo capitolo ho cercato di comprendere i motivi della duratura popolarità di questa storia e il suo impatto sull'immaginario collettivo, svolgendo un'analisi comparativa e dettagliata di tre delle versioni letterarie più influenti (Basile, Perrault e Grimm) e dei contesti storici e culturali in cui sono nate, identificando così i temi universali e i valori che rendono Cenerentola una fiaba senza tempo, capace di adattarsi e prosperare in un panorama mediatico in continua evoluzione.

Uno degli aspetti più affascinanti di questa fiaba è proprio la sua capacità di adattarsi e trasformarsi attraverso le generazioni (esistono più di 700 versioni in tutto il mondo) e quindi anche attraverso i media, in particolare l'audiovisivo, che include il cinema, la televisione e il teatro musicale. Infatti, all'interno del capitolo due, ho voluto dedicare anche un piccolo spazio agli adattamenti, contemporanei e non, più famosi in campo teatrale e cinematografico, due degli ambiti che più mi appassionano in assoluto.

L'evoluzione di Cenerentola attraverso l'audiovisivo offre un ricco campo di studio, che rivela molto non solo sulle mutazioni della storia stessa, ma anche sui cambiamenti dei gusti, delle tecnologie e delle sensibilità del pubblico. Dall'iconico film d'animazione della Disney, che ha

definito l'immagine moderna di Cenerentola, alle produzioni televisive che hanno creato le versioni più belle e coinvolgenti del musical stesso.

Nel capitolo tre mi sono dedicata al musical in generale, parlando un po' della sua storia e della sua evoluzione-trasformazione negli anni. Questo approfondimento è servito a introdurre l'argomento centrale della presente tesi, di cui parlo nel capitolo conclusivo, che tratta dell'analisi comparativa delle versioni ufficiali inglese e italiana del musical teatrale *Cinderella: enchanted version*. Mi focalizzerò sulle differenze strutturali e culturali dei due "testi", attraverso anche l'analisi di alcune delle canzoni principali che rappresentano una delle parti più complesse nel campo della traduzione odierna.

Esploreremo il ruolo della musica e della performance teatrale nel dare nuova vita a questa fiaba senza tempo, analizzando come le canzoni e le coreografie (e non solo) abbiano arricchito la narrazione, aggiungendo profondità emotiva e un fascino visivo che continua a incantare spettatori di tutte le età.

Questa introduzione getta le basi per un'esplorazione approfondita del viaggio di Cenerentola dal mondo delle fiabe al palcoscenico del musical, evidenziando i temi principali e l'importanza culturale della storia.

# 1 CAPITOLO

## La fiaba come genere letterario

### 1.1 Fiaba Vs Favola

La distinzione tra *favola*<sup>1</sup> e *fiaba*<sup>2</sup> è un tema di notevole rilevanza negli studi letterari, e nonostante i termini derivino entrambi dal latino *fabula* che significa *racconto*, presentano differenze sostanziali in termini di struttura, contenuto e finalità, o almeno così sembra.

La favola è un breve racconto, spesso di carattere didattico, che utilizza animali antropomorfi o oggetti inanimati come protagonisti per trasmettere una morale o un insegnamento etico. Le favole sono caratterizzate da una narrazione semplice e diretta, con una chiara distinzione tra il bene e il male. Come afferma Tzvetan Todorov, "La favola ha uno scopo moralizzante e didattico, ed è per questo motivo che le sue strutture narrative sono spesso ridotte all'essenziale"<sup>3</sup>.

La fiaba, invece, è un racconto più lungo e complesso, spesso caratterizzato da elementi fantastici e soprannaturali, come fate, maghi, e creature mitologiche. La fiaba si concentra su avventure straordinarie e metamorfosi, e non è necessariamente finalizzata a trasmettere una morale specifica.

Queste che ho appena descritto sono solo alcune delle possibili definizioni che attribuiamo ai due termini, perché nonostante siano presenti delle differenze, i due generi sono connessi e interconnessi l'uno all'altro e quindi riuscire a dare una definizione precisa e ben distinta delle due, in realtà, non è così semplice. Forse, ripercorrendo un po' di storia riusciremo a comprendere come e perché è nato il termine "fiaba" e che cosa vuol dire davvero.

#### 1.1.1 Origini ed evoluzione

Gli studi sulla storia della favola ne individuano gli inizi in Esopo, nel VI secolo a.C., ma in realtà non si ha neanche la certezza che questo autore sia veramente esistito e probabilmente la favola stessa ha avuto origine in Mesopotamia verso il IX sec. a.C. Quello che è certo è che gli

---

<sup>1</sup> Favola: *prov.* faula, *fr.* fable *favola*, [fablel, mod. fabliau *piccolo racconto in versi*]; *sp.* habla, *port.* fábula *discorso*: dal *lat.* FABULA *racconto, favola*, e questo da FARI parlare. Breve e vivace componimento narrativo, i cui attori sono esseri animati o cose inanimate, ed il fine è di far comprendere praticamente e in modo facile e piano una verità morale. *Per estens.* Qualunque narrazione fittizia e piacevole, Novella, Racconto; e *genericam.* Narrazione inventata o finta. Fonte: <https://www.etimo.it/>.

<sup>2</sup> Fiaba: *sp.* fabla *discorso*; *fr.* fable *racconto*: dal *lat.* FABULA *racconto, favola, novella* che si contrasse in FAB'LA d'onde con trasposizione di L si fece FLABA, indi FIABA (y. *Favola*). Favola, Chiacchiera e quindi Cosa non vera, Fandonia, Bugia. Fonte: <https://www.etimo.it/>.

<sup>3</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Média Diffusion, 2013.

archeologi hanno scoperto racconti di carattere didattico incisi su tavolette d'argilla e testi sumerici e babilonesi che assomigliano alla favola, per forma e temi trattati al loro interno. Questi ultimi furono poi trasmessi oralmente e tramite manoscritti ai Greci. Una volta diffuse, le storie cambiavano non appena entravano a far parte di una nuova cultura e col tempo vennero aggiunti oggetti inanimati, creature mitiche e perfino uomini (portandole ad assomigliare sempre più alla fiaba); ma il più delle volte erano ancora gli animali a essere i protagonisti per eccellenza, costretti a dover risolvere, però, conflitti di natura tipicamente "umana". Che sia stato Esopo a scriverle o a riportare in forma scritta ciò che un tempo fu trasmesso oralmente, ha poca rilevanza; ciò che è importante è che le favole contribuirono allo sviluppo del processo di civilizzazione di tutte le società, stabilendo le linee guida di tipo etico o i principi generali di giusta condotta grazie alla presenza costante e primaria della morale. Le storie si diffusero in tutto il Mediterraneo, e all'inizio dell'età cristiana, Fedro<sup>4</sup> le riprodusse in versi giambici. Nel frattempo, arrivavano favole da tutto il mondo, le quali subivano modifiche e venivano utilizzate da retori e filosofi affinché i loro discepoli apprendessero lo stile e la grammatica della propria lingua, essendo così spronati a scriverne di nuove e questo contribuì al loro sviluppo e alla loro diffusione in Europa e nel mondo.

André Jolles<sup>5</sup> scrisse un libro avente come argomento principale le interrelazioni tra forme brevi di narrazione, spiegando che queste ultime sono forme semplici sulle quali si basano le elaborazioni letterarie più complesse del futuro; sono in relazione le une con le altre, ma sono separate per via delle loro diverse *geistesbeschäftigung*<sup>6</sup> (funzioni).

Per funzioni Jolles intende le *preoccupazioni* che tormentano la mente dell'uomo per quanto riguarda un'azione o un comportamento che egli sente di dover esprimere verbalmente. Ai tempi dell'età della pietra poteva esserci la necessità di comunicare la presenza di un pericolo agli altri membri del clan, come per esempio l'esistenza di un animale terrificante nella foresta.

A conferma del bisogno di doversi esprimere verbalmente, Marshall Poe<sup>7</sup>, nel suo recente saggio *A History of Communications. Media and Society from the Evolution of Speech to the*

---

<sup>4</sup> Fedro: schiavo greco liberato dall'imperatore Augusto e scrittore romano attivo nel I secolo a.C. Fonte: <https://www.treccani.it/>.

<sup>5</sup> André Jolles, studioso olandese, scrisse un libro intitolato *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*; trad. it. *Forme Semplici: leggenda sacra e profana: mito, Enigma. Sentenza. Caso. Memorabile. Fiaba. Scherzo*.

<sup>6</sup> Geist può voler dire "mente" e *beschäftigung* può significare "occupazione"; unite insieme possono voler dire che la mente sia catturata dalla preoccupazione per qualcosa.

<sup>7</sup> Marshall T. Poe (nato il 29 dicembre 1961), professore associato di storia presso l'Università dell'Iowa; è uno storico americano, scrittore, editore e fondatore del New Books Network (una raccolta online di interviste in formato podcast con un'ampia gamma di autori di saggistica). Fonte: <https://www.linkedin.com/in/marshallpoe>.

*Internet*, sostiene di come l'uomo abbia iniziato a narrare storie con l'acquisizione della facoltà di linguaggio.

Poe divide la storia della comunicazione in sei fasi storiche: parola, manoscritto, stampa, audiovisivo, internet e strumenti digitali. L'unica costante, nell'arco dei 300 000 anni ai quali fa riferimento, è appunto la parola, ovvero il linguaggio. *Da un punto di vista psicologico, parliamo perché dobbiamo essere ascoltati*<sup>8</sup>, affinché l'uomo possa sentirsi utile, pertinente e interessante.

Burkert<sup>9</sup>, infatti, sostiene che *il racconto è, spesso, la prima e fondamentale verbalizzazione della realtà complessa, il principale modo di esprimersi su problemi dai molteplici aspetti*<sup>10</sup>.

Le favole non sempre finiscono bene, spingono i lettori e gli ascoltatori a riflettere su come potrebbero reagire a quei conflitti di natura tipicamente “umana” di cui parlavo prima. In effetti, si limitano a esplorare la condizione umana più che a dare le risposte sulle soluzioni che andrebbero attuate per risolvere il problema. Le favole ci dicono che l'uomo nella vita è destinato a fare delle scelte, ritrovandosi il più delle volte di fronte a un bivio.

La preoccupazione della favola è quindi quella di cercare di essere un'esplorazione concisa e figurata dei rapporti di forza, in grado di offrire agli ascoltatori un esempio di carattere morale o etico. Secondo Jolles anche la fiaba mostra la presenza di preoccupazioni “universali”, che si ritrovano in storie che si assomigliano un po' in tutto il mondo. Infatti, la morale è fondamentale anche nel caso della fiaba stessa: ci fa capire che il mondo dovrebbe essere organizzato in modo diverso per far sì che l'uomo riceva ciò di cui ha veramente bisogno.

Jolles distingue tra un'etica filosofica del comportamento, basata sulla nozione kantiana di dovere, che deve essere insegnata e imparata, e l'etica degli accadimenti, chiamata moralità ingenua, la quale è istintiva e sollecita l'emergere del nostro puro giudizio etico, assoluto. La fiaba in questo caso rispecchia tutti i requisiti della morale ingenua: non è utilitaristica, edonistica, volta al tornaconto, né comoda ed è di natura laica, priva di connessioni o codici socio-religiosi.

L'obiettivo della fiaba è sempre stato quello di reperire strumenti magici, straordinarie tecniche, creature umane o animali, dotate di poteri capaci di mettere i protagonisti in grado di

---

<sup>8</sup> M. Poe, *A History of Communications. Media and Society from the Evolution of Speech to the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 35.

<sup>9</sup> Burkert Walter: storico dell'antichità tedesco; Prof. di filologia classica all'univ. di Berlino dal 1966 al 1969 e poi a Zurigo dal 1969 al 1996; nel 1990 ha vinto il Premio Balzan. Fonte: <https://www.treccani.it/>.

<sup>10</sup> W. Burkert, *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Univ of California Press, 1982, p. 10 (trad. it. cit., p.19) – Op. cit. in La fiaba irresistibile p. 12.

trasformare tanto sé stessi quanto il loro ambiente, rendendolo idoneo a una vita in pace e serenità<sup>11</sup>.

*“Le storie animano la vita umana; è questo il compito che svolgono. Le storie lavorano con la gente, per la gente, e spesso sulla gente, in quanto riguardano ciò che la gente può considerare reale, o possibile, e degno di essere fatto oppure evitato<sup>12</sup>”.*

Il genere “fiaba” ha sempre preso in prestito motivi, temi, personaggi, espressioni e stili da altre forme e altri generi narrativi: *Il gatto con gli stivali*<sup>13</sup> è un esempio di fiaba strettamente connessa con la favola e la leggenda. Parla di un gatto antropomorfizzato che attraverso l’astuzia e la scaltrezza, aiuta un semplice contadino a diventare nobile. Il contadino, burattino della mente ingegnosa del gatto, il quale rappresenta il vero eroe/protagonista della storia, riesce attraverso determinate strategie a ottenere l’approvazione da parte del re di sposare sua figlia e tutti vissero felici e contenti, soprattutto il gatto che ottenne la sua ricompensa in denaro.

Impossibile risalire alla prima trasmissione orale di questa storia, ma ci sono versioni, tracce, frammenti in tutto il mondo, che confermano la diffusione di motivi e temi popolari come l’animale aiutante, il raffinarsi di un giovanotto rozzo, una condotta senza scrupoli che mira al guadagno, ecc... A conferma di ciò esistono le tre versioni importanti che ne hanno permesso la diffusione: quella di Gian Francesco Straparola (*Il Costantino fortunato*<sup>14</sup>), quella di Gianbattista Basile (*Cagliuso*<sup>15</sup>) e quella di Charles Perrault (*Le Maître chat ou le Chat botté*<sup>16</sup>).

In tutte e tre le raccolte di fiabe dove possiamo reperire queste versioni, gli autori sopracitati mettono in chiaro che le vicende che narrano non appartengono a loro, ma *devono essere raccontate perché furono raccontate*.

Queste fiabe diventano in questo modo dei veri e propri memi culturali.

Un meme, secondo Dawkins<sup>17</sup>, consiste in un’unità di trasmissione culturale. Un meme può essere una melodia, un’idea, una frase, una moda, ecc... e proprio come i geni, che si propagano

---

<sup>11</sup> J. Zipes, *La fiaba irresistibile: storia culturale e sociale di un genere*. Donzelli, 2012, p.4.

<sup>12</sup> A. Frank, *Letting Stories Breathe. A Socio-Narratology*, University press of Chicago, Chicago 2010 – Op. cit. in *La fiaba irresistibile* p. 3

<sup>13</sup> Nella classificazione Aarne-Thompson-Uther questa fiaba ha come numero identificativo il 545B che fa riferimento alla voce “The cat as a helper” (“Il gatto come aiutante”). Cfr. H.-J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*.

<sup>14</sup> In *Le piacevoli notti*, 1550-53.

<sup>15</sup> In *Lo cunto de li cunti*, 1634.

<sup>16</sup> In *Histoires ou Contes du temps passé*, 1697.

<sup>17</sup> Richard Dawkins (Nairobi 1941) è un biologo evolutivo, membro della Royal Society e della Royal Society of Literature e ha ottenuto premi e riconoscimenti in tutto il mondo, fra cui il Premio Cosmos 1997. Fonte: <https://www.ibs.it/libri/autori/richard-dawkins>.

nel pool genetico, così fanno i memi propagandosi nel pool memico saltando di cervello in cervello tramite un processo di imitazione<sup>18</sup>.

Nel caso delle fiabe e delle favole il meme aiuta a creare tradizioni creando insieme, patrimoni di storie, fondate sulla comunicazione umana di esperienze condivise. Le menti umane hanno distinto quali storie sono più rilevanti e interessanti di altre, per poterle poi narrare e ricreare a loro volta. La cristallizzazione memetica di alcune fiabe classiche, infatti, non le rende statiche, perché soggette a continue e costanti reiscrizioni e modifiche.

In sintesi, mentre la favola si distingue per la sua brevità e semplicità, la fiaba si caratterizza per la sua complessità narrativa e la presenza di elementi fantastici. Ciò che possiamo notare è però il ruolo importante che gioca la moralità in tutti e due i generi letterali. La morale è ciò che rende questi due mondi, apparentemente lontani, profondamente vicini l'uno all'altro e alla realtà stessa. Ecco perché l'uomo rimane affascinato da queste storie, riesce a ritrovare al loro interno la speranza di poter cambiare sé stesso mentre è impegnato a cambiare il mondo.

### **1.1.2 La fiaba diventa un genere letterario**

Molti studiosi hanno cercato di definire la fiaba come genere letterario, ma hanno fallito soprattutto perché *per alcuni, il termine denota una specifica forma narrativa con caratteristiche facilmente identificabili, mentre per altri suggerisce non un genere singolo ma categoria ombrello sotto cui una varietà di altre forme può essere raggruppata*<sup>19</sup>.

Dobbiamo il termine *fiaba* alla prima traduzione inglese della raccolta francese *Les contes des fées* di Madame Marie-Catherine d'Aulnoy del 1697, che fu pubblicata nel 1707 con il titolo *Tales of the Fairies*. Ma l'espressione *fairy tale*, ovvero *fiaba* entrò nell'uso comune solo nel 1750 e non corrisponde al termine francese *conte des fées* (racconto di fate) che si propone di parlare di fatti e azioni delle fate, ma si riferisce a *conte féerique* (espressione non usata dagli scrittori francesi) che descrive la forma narrativa nel suo complesso.

Fino a quel momento la fiaba, nella sua forma scritta, non era considerata un genere e non aveva un nome specifico, veniva semplicemente rappresentata dai termini *conte*, *cunto*, *skazka*, *racconto*, *Marchen*, ecc... .

---

<sup>18</sup> R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976, p.192. (Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente, trad. it. Di G. Corte e A. Serra, Mondadori, Milano 1995, p. 201-2).

<sup>19</sup> D. Haase (a cura di), *Fairy Tale*, in Id., *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Greenwood Press, Westport 2008, I, p.322.

Madame d'Aulnoy promosse le sue *contes des fées* nei salotti parigini che diventarono così il fulcro delle discussioni dell'epoca. In questi spazi le scrittrici donne potevano sentirsi al sicuro, libere di condividere le loro storie, formare alleanze e scambiarsi idee. La censura poteva essere sempre in agguato, anche perché queste storie erano programmi di azioni e atti sociali simbolici in grado di proiettare alcuni conflitti morali ed etici in mondi alternativi. Le potenti fate si stagliavano contro la corte di Luigi XIV e la Chiesa cattolica, difendendo in questo caso una società laica e attenta alla moda. Tuttavia, questa forma laica di scrittura sembrava innocua, forse perché non le veniva rivolta alcuna critica diffusa, però questi testi erano considerati affascinanti per via dell'instabile clima politico del tempo<sup>20</sup>.

Possiamo dunque affermare che *la fiaba era il genere femminile per eccellenza (nella coscienza del XVII secolo)*<sup>21</sup>.

D'Aulnoy con la condivisione delle sue opere ha sollecitato i lettori/lettrici, gli scrittori/scrittrici a condividere una nuova modalità di creazione di storie di fate, che a sua volta hanno portato a un'espansione del significato di fiaba che nel XVIII secolo appariva molto più inclusiva.

La fiaba è cresciuta immensamente e ha inglobato altri generi, tanto da diventare essa stessa sempre più complessa e più difficile da definire.

## 1.2 La tradizione folkloristica

Il termine 'folklore' è un termine inglese coniato da William Thoms (1803-1885) e va a sostituire i concetti di “antichi usi e costumi popolari” o di “letteratura popolare”. È un campo vasto e affascinante che comprende le tradizioni orali, le leggende, le fiabe, i miti, i costumi, la musica, le danze e le arti popolari di un popolo.

È molto legato al sentimento nazionalista di un paese, infatti, ha avuto inizio con le lotte per la formazione degli Stati-nazione, con la trasformazione dell'assolutismo e delle monarchie costituzionali. Lo spirito rivoluzionario contrassegnava la fine del XVIII secolo e portava con sé una nuova sensibilità politica e le ideologie delle classi medie si avvicinavano sempre di più

---

<sup>20</sup> L. Seifert, D. Stanton, (a cura di), *Enchanted Eloquence: Fairy Tales by Seventeenth Century Women Writers*, Iter, Toronto, 2010.

<sup>21</sup> P. Hannon, *Fabulous Identities. Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, Rodopi, Amsterdam, 1998, p.171.

a quei profondi valori culturali che erano condivisi dal popolo, dalla gente comune e dalle classi colte<sup>22</sup>.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si iniziò, quindi, a prestare attenzione a tutti gli aspetti della vita popolare e alle tradizioni orali dei racconti, trascrivendoli, rivedendoli e pubblicandoli, soprattutto per quanto riguarda l'Europa e il Nord America.

*Raccogliere, trascrivere e tradurre materiali folkloristici significa riconoscere i valori della gente comune e apprezzare il loro ruolo nel mondo [...]*<sup>23</sup>.

Il folklore, siccome rappresenta il patrimonio culturale immateriale di una comunità, include: tradizioni orali che comprendono storie, leggende, miti, ma anche fiabe e favole caratterizzate da una morale; riti e cerimonie che segnano eventi significativi come matrimoni, nascite e funerali; musica e danze popolari che vengono considerate come espressioni artistiche che riflettono l'identità culturale di un popolo; costumi e abbigliamento tradizionale.

I fratelli Grimm, pionieri del folklore, raccolsero tutti i tipi di storie popolari, rigorosamente autentiche, che una volta scritte però venivano arricchite con annotazioni importanti e adattate al pubblico dell'epoca. La loro opera più importante è stata la raccolta *Fiabe*, dal titolo originale tedesco *Kinder- und Hausmärchen* (pubblicata per la prima volta nel 1812) che era stata concepita per un pubblico di adulti acculturali e non per bambini come si è pensato. Questa raccolta si è diffusa sempre di più, soprattutto, per la traduzione ufficiale inglese di Edgar Taylor, pubblicata nel 1823 sotto il nome di *German Popular Tales*. Questo ha dato inizio a una sorta di *anglicizzazione* e *infantilizzazione* delle storie che fece stabilire un "modello" per le fiabe di carattere letterario in Inghilterra per tutto il XIX<sup>24</sup>.

Nonostante l'esplicitazione di ogni cambiamento attuato da Taylor attraverso le note aggiunte alle fiabe, la maggior parte dei lettori non ha letto ciò che era stato pubblicato davvero, travisando in questo modo il concetto di "autentica storia popolare" e impedendo in un certo senso la diffusione del folklore stesso.

Il lavoro dei fratelli Grimm, però, ebbe lo stesso una notevole risonanza provocando la realizzazione di studi accademici e raccolte di fiabe popolari nel mondo.

---

<sup>22</sup> J. Zipes, *L fiaba irresistibile*, Roma, Donzelli, 2012, p.143.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 145.

In Italia abbiamo avuto un importante folklorista di nome Giuseppe Pitрэ, che per la traduzione del termine inglese folklore, aveva proposto di usare il termine italiano “demopsicologia<sup>25</sup>” che sostituiva a sua volta “tradizione popolare”.

Molte nazioni e comunitа linguistiche si erano comportate allo stesso modo, utilizzando dei propri termini specifici per indicare questo concetto (a riprova del senso di nazionalitа che lega un popolo al folklore). Il termine inglese, perо, si є gradualmente imposto a livello internazionale - anche se nei paesi di lingua romanza persiste una certa resistenza linguistico-nazionalistica nei confronti della grafia col k anzichє con il c.

Lo studioso americano Thomas Frederick Crane, anch’egli folklorista, paragonò Pitрэ ai Grimm sostenendo che secondo lui “*I Grimm erano interessati principalmente alle storie, fiabe e leggende di Germania e alla letteratura medievale tedesca; Pitрэ [invece] si dedicò a ogni ramo del folklore: storie popolari, leggende, canzoni, giochi infantili, proverbi, indovinelli, usanze, ecc...*”<sup>26</sup>.

Pitрэ realizzò una raccolta composta da 25 volumi, dal titolo complessivo *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* (1817 -1913). I volumi che vanno dal 4 al 7 vennero respinti come volgari, indecenti e insignificanti da molti critici e accademici, soprattutto per quanto riguardava la pubblicazione delle fiabe e dei racconti in dialetto siciliano. Ma Pitрэ non si arrese, rimanendo ancorato e fedele al suo obiettivo, ovvero quello di rappresentare non solo le tradizioni autentiche e trascurate del popolo siciliano, ma anche le modalitа analoghe di rappresentazione e di pensiero nella narrativa orale che i siciliani condividevano con gli altri popoli europei.

I Grimm avevano una concezione monogenetica rispetto all’origine delle diverse specie di narrazioni popolari; Joseph Bédier folklorista francese, credeva invece nel concetto di poligenesi, ovvero che gli uomini reagiscono in maniere simili agli stimoli dell’ambiente in cui si trovano a vivere, dando così origine a storie identiche, che variano soltanto per via del variare delle usanze che le differenti culture hanno sviluppato<sup>27</sup>.

Pitрэ, infatti, sosteneva che queste analogie con i popoli europei esistono perchє tutti gli uomini si esprimono più o meno nelle stesse forme, quando le condizioni ambientali e psicologiche

---

<sup>25</sup> Il termine vuol dire psicologia del popolo ed è stato proposto nella lezione introduttiva a un corso sulla storia della disciplina, tenuta nel 1911 all’Università di Palermo, prima cattedra dedicata al folklore.

<sup>26</sup> T. F. Crane, *Giuseppe Pitрэ and Sicilian Folk-Lore*, in “Nation”, CIII, 1916, 2671, p. 234.

<sup>27</sup> Cfr. Dorson, *The British Folklorists* cit.; G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa Boringhieri*, Torino 1952.

sono paragonabili, concordando con molti antropologi britannici che appunto sostenevano che gli uomini hanno gli stessi istinti e tendono a riprodurre rituali e narrazioni assai simili tra loro.

Pitrè attraverso il suo lavoro ha cercato di rispettare sia le voci dei narratori sia i loro stili, restando fedele alle loro versioni. Il più delle volte a narrare le storie erano le donne e quindi nei racconti si trova una certa schiettezza, andando spesso in contrasto con le versioni maschili e letterarie di Perrault e dei fratelli Grimm per esempio.

Si occupava spesso di racconti, il cui tema principale è la sopravvivenza, che dipingono il mondo per com'è davvero, dove prevale la semplicità, l'onestà e la schiettezza della gente comune.

Il folklore è in sintesi una finestra sulla psiche collettiva di una comunità, che ci offre un'ampia visione su quelle che sono le loro credenze, paure, speranze e valori. Studiare il folklore non solo ci aiuta a preservare queste tradizioni, ma ci permette anche di comprendere meglio le radici culturali che ci collegano al nostro passato.

## 2 CAPITOLO

### Cenerentola e il potere di una fiaba

#### Premessa

Nel corso di questo capitolo verranno analizzate e messe a confronto tre delle più significative versioni europee della fiaba di Cenerentola, provenienti da tre paesi diversi e distanti tra loro non solo dal punto di vista geografico ma anche dal punto di vista cronologico:

- ❖ Per la versione italiana abbiamo come protagonista *La gatta Cenerentola* di Basile (1634).
- ❖ Per la versione francese analizzeremo la famosa *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* di Perrault (1694/1697).
- ❖ Per la versione tedesca, invece, ci occuperemo di *Aschenputtel* dei fratelli Grimm (1812/1857).

La scelta di queste tre versioni è motivata dal loro significativo impatto sull'immaginario collettivo riguardo alla figura di Cenerentola. In questo modo potremmo esplorare tre diverse epoche: l'inizio e la fine del Seicento e la prima metà dell'Ottocento. L'analisi comparativa ci permetterà di identificare le analogie e le differenze che le riguardano e di osservare il processo evolutivo che ha condotto alla rappresentazione di quella che oggi conosciamo come *Cenerentola*.

Ciascuna delle versioni sarà accompagnata da un'illustrazione ufficiale, a riprova del fatto che la rappresentazione visiva è ed è sempre stata fondamentale in campo letterario. Questo tipo di raffigurazione indica in qualche modo la presenza di un legame vero e proprio che la letteratura ha con il cinema e il teatro, quali forti strumenti audiovisivi.

Per ognuna delle versioni, appariranno anche due tra i numerosi adattamenti realizzati, contemporanei e non, riguardanti l'incantevole fiaba. Per Basile vedremo gli adattamenti dell'opera teatrale di Roberto De Simone del 1976 e del film d'animazione di Alessandro Rak & Co, del 2017. Per Perrault ci concentreremo sull'iconica e ormai indimenticabile versione della Disney del 1950, con relativo live action del 2015 e sull'opera teatrale di Gioacchino Rossini del 1817. Per i fratelli Grimm ho scelto il musical *Into the Woods* (la versione cinematografica) del 2014, disponibile sulla piattaforma streaming Disney Plus e la serie tv dal titolo *Grimm*, andata in onda dal 2011 al 2017, disponibile su Prime Video.

Per una lettura integrale della fiaba nelle sue diverse versioni, è opportuno consultare l'appendice A. In ordine di apparizione: la versione in dialetto napoletano di Basile con la relativa traduzione in italiano di Benedetto Croce del 1982; la versione francese di Perrault con la relativa traduzione in italiano di Maria Vidale del 2011; la versione tedesca dei fratelli Grimm con la relativa traduzione in italiano di Clara Bovero del 1970.

## 2.1 *La gatta Cenerentola* di Giambattista Basile

Fig. 2.1 *La gatta Cennerentola*<sup>1</sup>



Secondo Dundes<sup>2</sup> la versione di Basile, da un punto di vista storico ed estetico, è stata probabilmente la prima versione completa della fiaba di *Cenerentola* in Europa. Non è stato Basile a raccontare questa storia per primo, ma sicuramente mettendola completamente per iscritto le ha dato modo di essere conosciuta.

Basile, nato a Napoli intorno al 1575, deve la sua rinomanza di scrittore ai suoi lavori in dialetto napoletano: la sua più grande opera è stata *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille* che tradotto in italiano prende il titolo di *La fiaba delle fiabe*

*ovvero il trattenimento dei fanciulli*, scritto tra il 1626 e il 1632 e pubblicato postumo nel 1634-36, a pochi anni dalla sua morte (1632).

L'opera contiene cinquanta fiabe, narrate in cinque giornate (da cui il secondo titolo di *Pentamerone*<sup>3</sup>), da dieci popolane ciascuna caratterizzata da un difetto fisico che viene ricordato dal loro nome. Questo gusto grottesco dell'autore è tipico del periodo barocco, infatti, le narratrici si servono sia del registro comico sia di quello tragico o orrido per raccontare e

<sup>1</sup> Fonte: <https://lartedeipazzi.blog/2019/05/18/basile-la-gatta-cenerentola/>.

<sup>2</sup> A. Dundes (1982), *Cinderella, A casebook*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

<sup>3</sup> Dal greco penta, "cinque", e hemera, "giorno"; a partire dalla quarta edizione del 1674 usarono semplicemente *Pentamerone* come titolo.

ammaliare i lettori, il tutto accompagnato da un libero gioco della fantasia<sup>4</sup>. Ciascuna fiaba è introdotta da una sintesi iniziale e si conclude con un proverbio, che espone la morale della fiaba stessa e invita a ben operare per non condannarsi all'infelicità.

*La Gatta Cenerentola* è la fiaba numero sei e viene raccontata nella seconda giornata: la protagonista, di nome Zezolla, orfana di madre, era figlia di un principe che ben presto decise di risposarsi, accogliendo in casa la nuova matrigna che viene descritta come *una rabbiosa, malvagia e indiatolata femmina*<sup>5</sup>. *Questa maledetta cominciò ad avere in odio la figliastra, facendole cère brusche, visi torti, occhiate di cipiglio, da darle il soprassalto per la paura.*

ZeZolla per porre fine a tutti i maltrattamenti che subiva da parte della matrigna, seguì il consiglio della sua maestra: *«Ascolta bene, apri gli orecchi, e godrai sempre pane bianco di fior di farina. Quando tuo padre va fuori di casa, di' alla tua matrigna che vuoi un vestito di quei vecchi, che stanno nel cassone grande del ripostiglio, per risparmiare questo che porti addosso. Essa, che ti vuol vedere tutta cenci e brandelli, aprirà il cassone e dirà: – Tieni il coperchio. – E tu, tenendolo, mentr'essa andrà rovistando là dentro, lascialo cader di colpo, ché le fiaccherà il collo. Dopo di ciò, sai bene che tuo padre farebbe moneta falsa per amor tuo; e tu, quando egli ti carezza, pregalo di prendermi per moglie, ché, te beata, sarai la padrona della mia vita».*

ZeZolla, fidandosi ciecamente della maestra Carmosina, attuò il piano che era stato ideato e uccise la matrigna, permettendo alla maestra di diventare la moglie del principe. Durante i grandi festeggiamenti, apparve una colombella che disse alla fanciulla: *«Quando ti vien desio di qualche cosa, manda a dimandarla alla colombella delle fate dell'isola di Sardegna, ché tu l'avrai subito».* Dopo il matrimonio, però, ella si rivela per la matrigna crudele qual è, portando con sé sei figlie che iniziarono a trattare ZeZolla come se fosse una serva: *ZeZolla, scapita oggi, manca domani, finì col ridursi a tal punto che dalla camera passò alla cucina, dal baldacchino al focolare, dagli sfoggi di seta e oro agli strofinaccioli, dagli scettri agli spiedi. Né solo cangiò stato, ma anche nome, e non più ZeZolla, ma fu chiamata “Gatta cenerentola”.*

Il padre della Gatta Cenerentola dovette partire per la Sardegna, con la promessa che avrebbe portato a tutte le sue figlie i doni a lui chiesti prima della partenza. ZeZolla alla domanda *«E tu che cosa vorresti?»* rispose così *«Nient'altro se non che mi raccomandi alla colomba delle fate, che mi mandi qualcosa; e, se ti dimentichi, che tu non possa andare né innanzi né indietro».*

---

<sup>4</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, Le occasioni della letteratura. Dal Barocco al Romanticismo. (Vol.2), Paravia, Pearson Italia S.p.A, 2019.

<sup>5</sup>Per la lettura integrale della versione in napoletano e della sua traduzione in italiano consultare *ivi*, Appendice A.

Il padre, che, come da programma, si era dimenticato di realizzare il desiderio della figlia, andò alla grotta delle fate dalla quale ne apparve una bellissima che gli diede un dattero con lo scopo di essere piantato con l'aiuto di tutti gli strumenti annessi: una zappa, un secchietto d'oro e un asciugatoio di seta.

Una volta consegnati tutti i doni, Zezolla piantò il dattero e dopo quattro giorni esso si trasformò in una fata che le domandò: «*Che cosa desideri?*» Zezolla rispose che desiderava uscir qualche volta di casa, e che le sorelle non lo sapessero. Rispose la fata: «*Ogni volta che ti piaccia, vieni alla pianta e le di'*»:

*Dattero mio dorato,  
con la zappetta d'oro t'ho zappato;  
con il secchietto d'oro, innaffiato;  
con la fascia di seta t'ho asciugato.  
Spoglia te e vesti me!*

Un giorno, Zezolla disse la filastrocca e subito fu posta in assetto di regina, sopra una chinea, con dodici paggi atillati e azzimati. Quando uscì di casa per andare alla festa dove già si trovavano le sorellastre, le quali non la riconobbero, incontrò il re, che rimasto incantato dalla sua bellezza, mandò un servitore a pedinarla per scoprire la sua identità. Ma grazie alla sua scaltrezza e astuzia, quest'ultima restò nascosta, facendo perdere sempre le sue tracce prima di rientrare in casa. Ci saranno altre due feste alle quali si presenterà, ancora più bella e agghindata che mai e durante l'ultima serata si presentò con una carrozza d'ora e tanti servitori attorno. Questa volta il servitore del re doveva a tutti i costi scoprire chi fosse la fanciulla e dove abitasse perciò *si cucì a filo doppio alla carrozza*, ma nel trambusto, per cercare di seminarlo e andare sempre più veloce, Zezolla perse una pianella<sup>6</sup> che il servitore, ormai impossibilitato a raggiungerla, recuperò e consegnò al re che diede una festa per trovarla. «*Si mise a provare la pianella a una a una a tutte le invitate per vedere a chi di esse andasse a capello e bene assestata, tanto che egli potesse dalla forma della pianella conoscer quella che andava cercando. Ma non trovò alcun piede a cui andasse a sesto, e fu sul punto di disperare*».

A quel punto il principe disse: «*Io ho una figlia, ma sta sempre a guardare il focolare, perché è una creatura disgraziata e dappoco, non meritevole di sedere dove mangiate voi*». Il re gli disse di tornare il giorno dopo: Zezolla calzò *quel cocco pinto d'Amore* e si sposò con il re, diventando una vera e propria regina. *Le sorelle, livide d'invidia, non potendo reggere allo*

---

<sup>6</sup> pianella s. f. [der. di *piano*<sup>1</sup>]. – 1. a. Calzatura con tacco basso o senza tacco, priva di allacciatura, usata anticamente anche come scarpa di lusso, per uomo o per donna; oggi, tipo di pantofola aperta posteriormente in corrispondenza del calcagno. Fonte: <https://www.treccani.it/>.

*schianto dei loro cuori, filarono moge moge verso la casa della madre, confessando a lor dispetto che*

*pazzo è chi contrasta con le stelle.*

Il racconto finisce con quest'ultima frase che implicitamente esprime una morale, ovvero che le fate premiano gli umili e sconfiggono i malvagi, destino che nessuno può cambiare perché è già scritto nelle stelle. Solo grazie all'accettazione del proprio destino la protagonista riceve il risarcimento magico. La fiaba di Basile trasmette una morale difficile da digerire, ovvero che bisogna essere disposti a tutto pur di ottenere la propria felicità.

La metamorfosi è sicuramente uno dei temi principali della fiaba: Zezolla che diventa regina e il dattero che diventa fata ne sono la dimostrazione. Questo principio implica la variazione continua della realtà e l'accettazione del principio barocco della precarietà e dell'instabilità del reale, e in questo caso le notazioni "realistiche" e i riferimenti all'esperienza concreta e quotidiana assumono la funzione di dimostrare come anche la realtà quotidiana, apparentemente sicura e stabile, possa essere investita dalla trasformazione.

Se dovessimo considerare questa storia ai giorni nostri, sicuramente Zezolla non sarebbe vista come un'amabile eroina anche perché comunque ha compiuto un omicidio, diventando in questo modo un'assassina; certo è che molti, però, la difenderebbero perché vittima a sua volta dei maltrattamenti più orribili inflitti dalle matrigne. Quello che possiamo notare è che la ragazza non sempre pensa con la propria testa, lasciandosi manovrare da chi è perfettamente in grado di manipolare i fragili sentimenti di una povera orfanella. Nonostante il machiavellico finale (il fine giustifica i mezzi), la fanciulla, grazie all'astuzia e alla tenacia riesce a conquistare il suo lieto fine. Probabilmente questa versione, vista con occhio critico, non sarebbe così adatta a un pubblico per bambini ed è per questo che non ha avuto quel successo memetico di cui parlavo nel capitolo precedente, proprio per via di tutti i motivi elencati qui di sopra che ne hanno inficiato la diffusione rispetto alle altre versioni più edulcoranti presenti in circolazione oggi.

Infatti, la fiaba, era stata scritta per un pubblico adulto della corte napoletana, affinché questa potesse essere intrattenuta e divertita ed è una rappresentazione satirica sulla situazione sociale dell'epoca. Basile non avrebbe potuto descrivere Zezolla come una fanciulla di basso rango, perché la storia in questo modo non sarebbe stata vista di buon occhio dalla nobiltà. In questo modo la ragazza torna a essere quello che era già un tempo e si rimpossessa del suo titolo originario, elevandosi addirittura al rango di regina.

L'opera non ebbe una diffusione così importante per via della sua natura dialettica e a quel tempo la comprensione di un testo in napoletano era molto difficile. Inoltre, la prima traduzione in italiano, compiuta da Benedetto Croce, risale solamente al 1925, mentre la *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* di Perrault, oltre a essere stata tradotta in italiano già nel Settecento, era già ampiamente comprensibile nella sua lingua d'origine poiché il francese era studiato in tutta Europa<sup>7</sup>.

Nonostante queste limitazioni, conobbe lo stesso una crescente popolarità: divenne un punto di riferimento per gli scrittori colti come appunto il francese Charles Perrault e fu riproposta in appendice alla famosa raccolta *Fiabe* del 1822 dei fratelli Grimm.

### 2.1.1 Adattamenti

**Fig. 2.2** *Opera teatrale di Roberto de Simone (1976)*<sup>8</sup>



Quest'opera è stata portata alla ribalta e adattata da Roberto De Simone<sup>9</sup>, che ne ha realizzato un celebre spettacolo teatrale in tre atti diretto, nel 1976, dal maestro Domenico Virgili<sup>10</sup>. Il successo fu talmente grande che l'opera è stata rappresentata 175 volte nei primi due anni dopo la sua realizzazione. Dal punto di

vista musicale, si nota un insieme di musica popolare, tra cui spiccano le tammurriate<sup>11</sup>, tutto

<sup>7</sup> Mínguez-López, Fernández-Maximiano e Botella-Nicolás 2016.

<sup>8</sup> Fonte: <https://www.napoliateatro.it/2017/10/30/gatta-cenerentola/>.

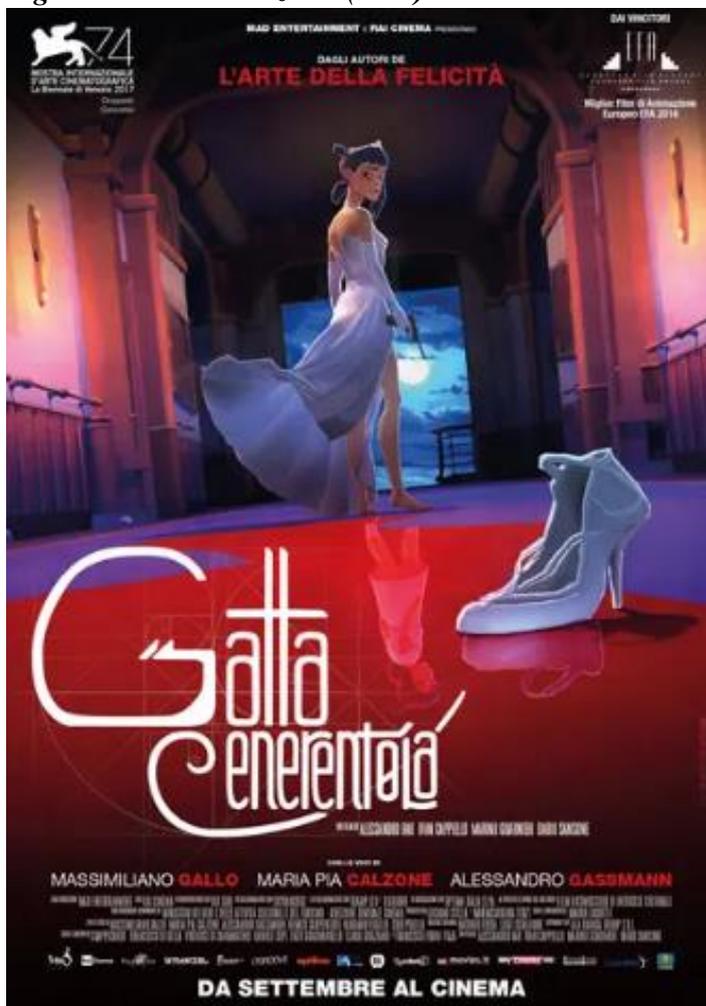
<sup>9</sup> È scrittore, musicista, compositore, regista teatrale partenopeo. È stato direttore artistico del Teatro San Carlo di Napoli e del Conservatorio di musica San Pietro a Majella. Fonte: <https://www.einaudi.it/autori/roberto-de-simone/>.

<sup>10</sup> Direttore d'orchestra e compositore, nasce a Napoli nel 1963 e si diploma in Pianoforte, Cembalo, Composizione e Direzione d'orchestra con il massimo dei voti cum laude al Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli. Fonte: <https://www.conservatoriolecce.it/cvvirgildomenico2020.pdf>.

<sup>11</sup> Danze popolari campane il cui ritmo è scandito dalla tammorra, un particolare tamburo a cornice con sonagli di latta. Fonte: <https://www.unescoamalficoast.it/la-tammurriata/>.

questo per rendere omaggio a quella che è la vera grande protagonista, cioè Napoli, *città figliastra, vittima del potere di una matrigna perversa e di occupanti stranieri*<sup>12</sup>.

Fig. 2.3 Film d'animazione (2017)<sup>13</sup>



Questa è la locandina del film d'animazione *La Gatta Cenerentola* uscito nel 2017. È stato realizzato da Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone, ha ricevuto parecchi premi di riconoscimento, tra i quali due David di Donatello, uno al Miglior Produttore e l'altro ai Migliori Effetti Digitali<sup>14</sup>.

Si tratta di una rivisitazione della storia in chiave moderna e anche un po' fantastica: la città di Napoli si trova ancora una volta a essere protagonista della vicenda, insieme all'instancabile e tenace orfana Cenerentola che metterà anima e corpo al fine di salvare sé stessa e il

sogno del padre, ovvero quello di risanare il porto ormai in stato di degrado. In questo caso gli antagonisti raddoppiano: da una parte troviamo la matrigna con le sei figlie e dall'altra abbiamo 'o Re (Salvatore Lo Giusto), il qual è un ambizioso trafficante di droga che, d'accordo con la matrigna, sfrutta l'eredità dell'ignara Cenerentola per fare del porto di Napoli una capitale del riciclaggio. La Megaride, la nave dove vive Cenerentola, farà da ambientazione a questa storia mettendo in scena lo scontro epocale tra la miseria delle ambizioni del presente e la nobiltà degli ideali del passato.

<sup>12</sup> Fonte: <https://www.napoli teatro.it/2017/10/30/gatta-cenerentola/>.

<sup>13</sup> Fonte: <https://www.madentertainment.it/produzione/gatta-cenerentola/>.

<sup>14</sup> Fonte: <https://www.napoli teatro.it/2017/10/30/gatta-cenerentola/>.

## 2.2 *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* di Charles Perrault

Fig. 2.4 *Cenerentola e la scarpetta di vetro* (1797-1869)<sup>15</sup>



La versione francese di *Cenerentola* o *la scarpetta di cristallo* è apparsa per la prima volta come poema nel 1694 e successivamente in prosa, nel 1697, all'interno della raccolta *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, (trad. it. *I racconti delle fate*). La raccolta contiene undici racconti fiabeschi, otto in prosa e tre in versi, che si concludono con una morale esplicita. Se Charles Perrault si sia ispirato o no a Basile per scrivere la sua versione non possiamo esserne sicuri (anche perché la comprensione del dialetto napoletano era ben

complessa), ma sicuramente possiamo analizzarne le differenze.

*C'era una volta<sup>16</sup> un gentiluomo che ebbe la sventura di perdere la moglie più bella e più dolce del mondo. Il padre aveva un'unica figlia bella e dolce come la madre e si risposò con una donna altezzosa e dispotica, che aveva due figlie altrettanto altezzose e dispotiche. La matrigna rivelò il suo pessimo carattere e le assegnò i lavori domestici più umili, finendo a farla dormire in un bugigattolo sotto i tetti, su un vecchio pagliericcio.*

La fanciulla però non si lamentava mai col padre e sopportava in silenzio ogni cosa.

*La sera, dopo aver finito tutte le sue faccende, la ragazza si accoccolava sfinita in un angolo del camino, proprio sulla cenere, tanto che in casa tutti avevano finito per chiamarla Culdicenere. Ma la sorella minore, che era un po' meno maligna dell'altra, prese a chiamarla Cenerentola, e questo nome le rimase addosso.*

Un giorno il principe diede un ballo, al quale erano invitate *le persone più in vista del paese*, comprese le due sorellastre che subito iniziarono a occuparsi dei preparativi: i vestiti, le

<sup>15</sup> Fonte: <https://www.meisterdrucke.uk/Gustave-Dore/Cinderella-and-the-glass-slipper.html>.

<sup>16</sup> Per la lettura integrale della versione in francese e della sua traduzione in italiano consultare *ivi*, Appendice A.

acconciature, il trucco. Ovviamente Cendrillon era sempre lì ad aiutarle e a obbedire ai loro ordini, non poteva fare altro, era nella sua natura, *era priva di malizia*.

Le sorelle le chiesero se anche lei volesse partecipare al ballo, ma Cenerentola disse: *«Via, signorine, non prendetemi in giro, lo sapete che non sono cose per me!»*.

Una volta andate al ballo, però, Cenerentola rimasta sola si mise a piangere e in suo soccorso arrivò la Fata madrina che siccome sapeva del disperato desiderio della ragazza di andare al ballo, decise di aiutarla con la sua bacchetta magica: trasformò una zucca *in una bellissima carrozza dorata*, sei topolini *in sei magnifici cavalli di un bel grigio-topo pomellato*, un ratto *in un imponente cocchiere con il più bel paio di baffi che si fosse mai visto*, e infine, sei lucertole *in sei lacché con una magnifica livrea dorata e ricamata*.

Una volta trasformati anche gli *stracci* di Cenerentola *in uno splendido abito d'oro e d'argento*, e dopo aver indossato *ai piedi un paio di scarpette di cristallo*, ella montò in carrozza. A quel punto la madrina le fece una raccomandazione: *non doveva restare al ballo oltre la mezzanotte, perché se avesse indugiato un minuto di più, la sua carrozza sarebbe ridiventata zucca, i suoi cavalli topini, i lacché lucertole e lei sarebbe tornata dentro i suoi vecchi panni*.

Il principe era stato informato dell'arrivo di una principessa sconosciuta e corse a riceverla, conducendola nel salone dove tutti alla vista di Cendrillon smisero di ballare e la musica cessò di suonare. Riuscì a ballare col principe, il quale non le staccava mai gli occhi di dosso. Una volta a tavola, la fanciulla si sedette vicino alle due sorellastre distribuendo loro arance e limoni, ricevuti dal principe stesso. Come promesso, ritornò a casa prima della mezzanotte e una volta ritornate le sorellastre, fece loro molte domande su come fosse andata la serata e le ascoltò parlare di tutto ciò che era successo, soprattutto della misteriosa apparizione di una ragazza che non avevano mai visto prima d'ora.

La vicenda si ripeté la sera successiva e questa volta, perdendo la cognizione del tempo, Cenerentola dovette scappare più veloce che poté, perdendo nella fuga una scarpetta di cristallo che il principe ritrovò e tenne con sé.

*Pochi giorni dopo, il figlio del re fece annunciare dai suoi araldi che avrebbe sposato la fanciulla il cui piedino avesse l'esatta misura di quella scarpetta di cristallo.*

Dopo il fallimentare tentativo delle sorelle di calzare la scarpetta, finalmente è il turno di Cenerentola: *tirò fuori dalla tasca del grembiule l'altra scarpetta e si infilò anche quella. A questo punto comparve la fata madrina che, con un colpo di bacchetta magica, fece sparire i*

*vestiti logori della ragazza sostituendoli con un abito ancora più sontuoso e prezioso di tutti gli altri.*

Le due sorelle la riconobbero e le si gettarono ai suoi piedi e chiesero di essere perdonate per i loro maltrattamenti: *Cenerentola le fece rialzare e le abbracciò dicendo che le perdonava con tutto il cuore e che desiderava solo il loro affetto.*

I due si sposarono e siccome Cenerentola era bella, ma anche *infinitamente buona*, decise di portare le sorellastre a palazzo e di farle sposare *con due gentiluomini di alto lignaggio.*

La storia finisce con morali esplicite:

#### MORALE

*La beltà per le donne è un tesoro ben raro,  
E d'ammirarlo mai non ci si sazia,  
Ma ciò che si suol dir la buona grazia  
È senza prezzo e torna anche più caro.  
Questo fu il dono ch'ebbe Cenerentola  
Dalla madrina sua; la qual fece, istruendola,  
Della povera bimba una regina. (Tale  
È del nostro racconto la morale.)  
Belle, quel dono vale  
Molto più ch'esser bene pettinate  
Per conquistare un cuor durevolmente.  
La grazia è proprio il dono delle Fate:  
Tutto si può con essa, senza non si può niente.*

#### ALTRA MORALE

*Gran bella cosa avere del talento,  
Nobil sangue, coraggio, chiaro discernimento  
E gli altri doni che dispensa il cielo.  
Ma a nulla serviranno, se a metterli in valore  
Non ci sarà lo zelo  
Di Padrini e Madrine di buon cuore.*

La morale è molto più esplicita di quella di Basile, la quale richiede una certa dose di reinterpretazione. In questo caso ci sono due morali: la prima di aspetto più religioso, enfatizza l'importanza della bellezza e della bontà, ma ciò che più conta è la grazia femminile, dono generato dalle Fate; la seconda, invece, offre una riflessione più pragmatica e universale, onora

l'indispensabilità dell'aiuto dei padrini e delle madrine che vince su ogni talento e pregio personale.

Questa versione viene considerata più adatta ai bambini, rispetto a quella di Basile, perché è stata depurata da quegli elementi medioevali che Perrault considerava troppo violenti e rozzi, motivo per il quale la maggior parte degli adattamenti prende spunto da questa versione e non viceversa. Infatti, l'autore è stato molto più elegante e raffinato per quanto riguarda i toni del linguaggio che traspaiono nella nuova e diversa figura di Cenerentola: una ragazza innocua, rispettosa, timida e ben educata, priva di alcuna malvagità.

Anche in questo caso ritroviamo il tema della trasformazione che grazie alla versione di Perrault acquista un valore memetico. Nuove sono l'imposizione della Fata madrina di ritornare entro e non oltre la mezzanotte (nella versione di Basile era semplicemente una sua volontà) e l'aggiunta del dettaglio della famosa "scarpetta di cristallo". Nella versione francese Perrault parla di *pantoufle de verre* che nella versione italiana di Verdinois del 1910, per esempio, era stata tradotta con *la pianellina di vetro*, ricordandoci per un breve momento la pianella che indossò Zezolla, mantenendo in questo caso l'immagine di una calzatura leggera e preziosa perché appunto fatta di vetro. Nelle traduzioni successive è stata utilizzata l'idea, ormai iconica della Disney, della scarpetta di cristallo che potrebbe benissimo derivare da un'interpretazione poetica o da un errore fatto di traduzione.

La protagonista in questa versione differisce dalla rappresentazione della fanciulla scaltra che abbiamo conosciuto in quella di Basile, diventando docile e mite, le cui qualità principali stanno nella sua dolcezza (*douceur*) e grazia (*bonne grâce*). Questo tipo di descrizione del personaggio femminile piacque tanto al pubblico, agli educatori e ai pedagoghi dell'epoca.

## 2.2.1 Adattamenti

Fig. 2.5 *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* di Rossini e Ferretti (1817)<sup>17</sup>



*La Cenerentola, ossia La Bontà in trionfo*, dramma giocoso in due atti su libretto di Jacopo Ferretti, fu rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 25 gennaio 1817<sup>18</sup>.

La storia si ispira alla versione di Perrault, subendo però alcune modifiche significative: a causa di esigenze tecniche ed economiche<sup>19</sup>, tutti gli elementi magici furono sostituiti da elementi realistici; al posto della fata madrina fu introdotto un filosofo di nome Alidoro (rimando all'Illuminismo) che credendo nel buon cuore di Cenerentola, la ricompensa dandole l'abito per il ballo (ecco da qui il titolo *La bontà in trionfo*); la matrigna fu sostituita con Don Magnifico, il patrigno, personaggio molto buffo; al posto della scarpetta è stata utilizzata una coppia di braccialetti, legati al simbolismo del matrimonio (i censori non avrebbero mai lasciato una donna mostrare un piede nudo in scena); viene introdotto un nuovo personaggio chiamato Dandini, travestito da Don Ramiro.

Si dice che Ferretti abbia scritto “il libretto in ventidue giorni”, plagiando altri due libretti già esistenti, ovvero *Cendrillon*, scritto da Nicolò Isouard con le musiche di Charles-Guillaume Etienne e *Agatina, o la Virtù premiata*, scritto da Francesco Fiorini con le musiche di Stefano

<sup>17</sup> Fonte: <https://www.guasconeteatro.it/La-Cenerentola-ossia-la-bonta-in-trionfo.htm>.

<sup>18</sup> Fonte: <https://www.rossinioperafestival.it/soggetti/la-cenerentola-ossia-la-bont-in-trionfo/>.

<sup>19</sup> J. R. González, *Non più mesta accanto al fuoco. Floración operística del mito de Cenicienta*, “Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega”, 25, 2011, p.312

Pavesi; “e Rossini la musica in ventiquattro”, tutto questo perché il teatro aveva bisogno di una nuova opera in vista del fatto che lo spettacolo per il Carnevale aveva subito censura.

La musica di Rossini si avvicina molto allo stile romantico; usa delle arie per sviluppare la trama; introduce alcuni elementi dell’opera buffa nella composizione dell’opera seria; aggiunge un finale corale alla fine del primo atto, in cui i personaggi principali cantano insieme.

Rossini usò un doppio codice (mischiare elementi vecchi con quelli nuovi; buffo con serio; musica romantica con quella classica) adattando così l’opera a un pubblico vasto e diversificato formato da borghesi, aristocratici e persone più modeste (non era indirizzato a un pubblico di bambini).

**Fig. 2.6** Locandina *Cenerentola*, Walt Disney (1950)<sup>20</sup>



Il film d’animazione *Cinderella* uscì nelle sale statunitensi il 4 marzo 1950, dopo un lungo processo di produzione. Tredici anni prima era uscito *Biancaneve e i sette nani* con il quale la Walt Disney Company ottenne un successo clamoroso. Per replicarne di nuovi decise di avviare contemporaneamente la realizzazione di quattro diverse produzioni: *Pinocchio*, *Bambi*, *Fantasia* e *Dumbo*, investendo così notevoli somme di denaro. La società aveva subito anche il duro colpo della Seconda guerra mondiale, i cui costi ne avevano condizionato in modo pesante l’economia. Ecco che quindi *Cenerentola* salva la Disney, raggiungendo un successo planetario, incassando negli anni 85 milioni di dollari (rispetto ai 3 investiti per la sua produzione).

<sup>20</sup> Fonte: [https://www.ebay.it/Original Poster cinema Cinderella](https://www.ebay.it/Original%20Poster%20cinema%20Cinderella).

Il film, diretto da Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi, è entrato nella leggenda non solo per la bellezza delle animazioni, ma anche per la sua colonna sonora, in cui spiccano brani intramontabili come ‘I sogni son desideri’ e ‘Bibbidi-Bobbidi-Bu’<sup>21</sup>.

Walt Disney rimase abbastanza fedele alla versione di Charles Perrault, aggiungendo però una parte fondamentale che poneva il focus sul mondo degli animali: si crea una storia secondaria parallela tra le rivalità del gatto e del topo e del gatto e del cane e le rivalità tra Cenerentola, le sorellastre e la matrigna. Il gatto, ironia della sorte, è stato chiamato Lucifero (il male viene sconfitto dal bene alla fine). Inoltre, ci sono i topolini che rappresentano il sostegno e il supporto di Cenerentola, la quale li addomestica dando loro un nome, prendendosene cura e facendoli vestire in modo adeguato<sup>22</sup>. Le sorellastre sono molto brutte rispetto a Cenerentola; la matrigna cerca di impedire a Cenerentola di andare al ballo dandole tantissime faccende di casa da sbrigare (simile a quello che succede nella versione dei fratelli Grimm<sup>23</sup>); la zucca si trasforma in una carrozza bianca; sono il cane e i topini a essere trasformati rispettivamente nel lacché e nei cavalli; il vestito di Cenerentola è di colore azzurro; il principe non sapeva assolutamente chi fosse e ci ballò insieme solo dopo averla vista; ci fu solo un ballo e non due; perde la scarpetta sulle scale; la matrigna la rinchiude in soffitta affinché non potesse provare la scarpetta; Cenerentola si sposa, ma non si sa che cosa succederà alle sorellastre.

La musica svolge un ruolo chiave: è presente nel prologo per dare una nota di tensione drammatica che ci fa capire che la vita della protagonista cambierà in peggio; accompagna le canzoni attraverso le quali Cenerentola svelerà i suoi sentimenti, un po’ come succede nei musical in cui il testo della canzone fa progredire la trama; svolge una funzione consolatoria, rendendo la fiaba più ottimistica, adattandola in questo modo a un pubblico più ampio. La colonna sonora si basa un classico stile romantico: la Disney voleva classe, ma niente di troppo elegante; serietà, ma non il tipo di musica da prendere troppo sul serio<sup>24</sup>.

Da quel momento in poi iniziò la lunga tradizione di portare musica e narrazione alle famiglie, usando in questo modo la formula cinematografica (valida ancora oggi<sup>25</sup>) basata sul doppio destinatario (adulto/bambino).

Nel 2015 esce l’adattamento cinematografico della fiaba e il remake del *live action* del film d’animazione Disney, diretto da Kenneth Branagh.

---

<sup>21</sup> Fonte: <https://www.lanazione.it/cronaca/cenerentola>.

<sup>22</sup> Mínguez-López, Fernández-Maximiano e Botella-Nicolás 2016.

<sup>23</sup> Vedi par. 2.3.

<sup>24</sup> R. Care, *Make Walt’s Music. Music for Disney animation, 1928-1967*.

<sup>25</sup> J. Zipes, *The enchanted screen. The unknown history of fairy-tale films*, London – New York, Routledge, 2011.

## 2.3 *Aschenputtel* di Jacob e Wilhelm Grimm

Fig. 2.7 *Aschenputtel*, Otto Kubel (1868 – 1951)<sup>26</sup>



Questa versione è apparsa per la prima volta nella prima edizione dei loro *Kinder- und Hausmärchen* (trad. it. *Le fiabe del focolare*) e ristampata con alcune modifiche nelle edizioni successive. I Grimm conoscevano bene l'opera di Basile, e infatti, pubblicarono nel 1822 in versione tedesca e ridotta i racconti del *Pentamerone*, intitolando *La Gatta Cenerentola* con il termine *Aschenkätzchen*.

La narrazione comincia in modo diverso dalle altre due versioni analizzate in precedenza. Il tutto inizia con la madre della ragazza che prima di morire le dice queste esatte parole «*Sii sempre docile e buona, così il buon Dio ti aiuterà e io ti guarderò dal cielo e ti sarò vicina*»<sup>27</sup>.

Passato del tempo suo padre scelse di risposarsi con una donna che aveva due figlie *belle e bianche di viso, ma brutte e nere di cuore*. Per la fanciulla iniziarono così i maltrattamenti, la consideravano come una sguattera, *la schernivano e le versavano ceci e lenticchie nella cenere, sicché, doveva raccoglierli a uno a uno; la sera doveva coricarsi nella cenere accanto al focolare e siccome era sempre sporca e impolverata, la chiamavano Cenerentola*.

Un giorno il padre dovette partire per recarsi alla fiera e chiese alle sue “figlie” che cosa avrebbero voluto in dono: bei vestiti per una, perle e gemme per l'altra e *il primo rametto che sfiorerà il suo cappello sulla via del ritorno per Aschenputtel*.

Una volta tornato, le diede il rametto che piantò sulla tomba della madre, il quale crebbe fino a che non diventò un albero. *Cenerentola ci andava tre volte al giorno, piangeva e pregava e ogni volta si posava sulla pianta un uccellino che le dava ciò che aveva desiderato*.

<sup>26</sup> Fonte: <https://www.childstories.org/it/cenerentola-1841.html>.

<sup>27</sup> Per la lettura integrale della versione in tedesco e della sua traduzione in italiano consultare *ivi*, Appendice A.

Nel frattempo, il re diede una festa in onore del figlio affinché potesse trovare una sposa: la festa sarebbe durata tre giorni.

Anche Cenerentola voleva andare al ballo, ma la matrigna fece di tutto perché restasse in casa: le rovesciò le lenticchie nella cenere e solo dopo averle recuperate tutte sarebbe potuta andare al ballo. Allora Cenerentola chiese aiuto alle colombelle, alle tortorelle e agli uccellini affinché la aiutassero a finire presto e così fecero. Ma la matrigna questa volta le gettò ben due piatti di lenticchie. Gli animali aiutarono di nuovo la ragazza, ma niente da fare, la matrigna andò al ballo solo insieme alle due sorellastre.

*Rimasta sola, Cenerentola andò alla tomba della madre sotto il nocciolo, e gridò:*

*"Scrollati pianta, stammi a sentire,  
d'oro e d'argento mi devi coprire!"*

*Allora l'uccello le gettò un abito d'oro e d'argento e scarpette trapunte di seta e d'argento.*

E poi andò al ballo dove le sorellastre non la riconobbero e ballò con il principe tutta la sera. Il principe voleva accompagnarla per vedere da dove veniva, ma scappò via. Il giorno dopo la festa ricominciò: *l'uccello le gettò un abito ancora più superbo del primo*. Il principe ballò di nuovo soltanto con lei e poi scappò a casa. Al terzo giorno di festa *l'uccello le gettò un vestito così lussuoso come non ne aveva ancora vedute e le scarpette erano tutte d'oro*. Al momento della fuga perse la scarpetta sinistra che rimase appiccicata ai gradini delle scale, i quali erano stati ricoperti di pece per ordine del principe.

Il giorno dopo andò dal padre di Cenerentola e disse *"Colei che potrà calzare questa scarpina d'oro sarà mia sposa."* Le due sorellastre provarono a farsi entrare la scarpetta tagliandosi, una, il dito del piede, e l'altra, un pezzo di calcagno sotto consiglio della matrigna. Ma fu tutto inutile perché ogni volta che passavano a cavallo vicino all'albero, le due colombelle facevano notare al principe che le sorelle stavano cercando di fregarlo.

*"Voltati e osserva la sposina:  
ha del sangue nella scarpina,  
per il suo piede è troppo stretta.  
Ancor la sposa in casa t'aspetta."*

Finalmente toccò a Cenerentola, nonostante il padre la considerasse piccola e brutta da non potere diventare la sua sposa: la scarpetta calzò alla perfezione.

*"Volgiti e guarda la sposina,  
non c'è più sangue nella scarpina,  
calza il piedino in modo perfetto.  
Porta la sposa sotto il tuo tetto."*

Una volta a palazzo i due si sposarono. Le false sorellastre provarono a ingraziarsi Cenerentola durante le nozze, disponendosi una alla sua destra e l'altra alla sua sinistra, ma le colombe cavarono gli occhi a tutte e due, punendole *con la cecità per essere state false e malvagie*.

La trama si avvicina in alcuni punti a quella dello scrittore partenopeo Basile, rimanendo però più cupa e perturbante, essendo legata alle valenze simbolico-religiose<sup>28</sup> (come l'albero e il compito di raccogliere le lenticchie). Le colombe bianche rappresentano lo Spirito Santo e ispirano l'eroina e le permettono di raggiungere una posizione di maggior prestigio sulla terra<sup>29</sup>.

Ritroviamo sicuramente il concetto di trasformazione presente sia in Basile che in Perrault. Cenerentola segue il consiglio che le aveva dato la madre all'inizio cioè quello di rimanere docile e mite; infatti, ci penserà la provvidenza a punire i colpevoli.

### 2.3.1 Adattamenti

*Fig. 2.8 Into the woods, Disney (2014)*<sup>30</sup>



<sup>28</sup> Monika Wozniak, (2016). *Never ending Cenerentola: una fiaba, un meme, un'icona pop*.

<sup>29</sup> Bettelheim B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli Editore, 2000.

<sup>30</sup> Fonte: <https://www.disneyplus.com/>.

*Into the Woods* è un film del 2014 diretto da Rob Marshall, basato sull'omonimo musical di Stephen Sondheim a sua volta ispirato a *Cenerentola*, *Cappuccetto Rosso* e *Raperonzolo*, dei Fratelli Grimm, e a *Jack e la pianta di fagioli*.

Tutte le storie dei protagonisti si intrecciano le une con le altre unite da un elemento comune: il Bosco.

Tutto parte però in seguito alla maledizione della Strega che aveva scagliato sulla famiglia del Fornaio, il cui padre le aveva rubato molto tempo prima dei fagioli magici. La Strega viene punita per averli persi con l'orrenda trasformazione del suo aspetto e, per questo, lancia una maledizione sulla famiglia del ladro: il Fornaio e sua Moglie non potranno avere figli a meno che, nella notte della luna blu che cade ogni cento anni, non riescano a portare alla Strega gli ingredienti utili a spezzare l'incantesimo. Il Fornaio e sua Moglie decidono di avventurarsi nel Bosco per trovare: una mucca bianca come il latte (*Jack e la pianta di fagioli*), i capelli biondi come il grano (*Raperonzolo*), un cappuccio rosso come il sangue (*Cappuccetto Rosso*) e una scarpetta pura come l'oro (*Cenerentola*). Riuniti tutti nel Bosco, uniranno le forze per sconfiggere il gigante che li tormenta<sup>31</sup>.

**Fig. 2.9 Grimm, serie tv (2011-2017)<sup>32</sup>**



*Grimm* è una Serie TV creata da David Greenwalt e Jim Kouf con David Giuntoli e Silas Weir Mitchell, trasmessa dal 2011 al 2017 in USA. Sono state prodotte 6 stagioni per un totale di 123 episodi.

<sup>31</sup> Fonte: <https://www.cinematografo.it/film/into-the-woods-tqv8pipw>.

<sup>32</sup> Fonte: <https://showtime-grimm-stagione-1/>.

È una serie televisiva che reinterpreta diverse fiabe dei fratelli Grimm, inclusa Cenerentola, in un contesto moderno e più oscuro. Racconta la storia del Detective Nick Burkhardt, i cui antenati erano i famosi cacciatori Grimm, che hanno la speciale facoltà di scoprire la vera natura delle persone e individuare i *Wesen*, creature demoniache dalle sembianze animalesche o mostruose, e combatterle per preservare il genere umano<sup>33</sup>. Con l'aiuto del suo collega Hank e dell'amico Blutbad Monroe, Nick cercherà di sconfiggere le creature non-umane di Portland.

## 2.4 Confronto

Secondo Vladimir Propp<sup>34</sup> è chiaro che prima di chiedersi dove abbia origine la favola<sup>35</sup> bisogna chiarire in che cosa essa consista. Il primo punto infatti è quello di classificare il vasto materiale in questione: molti studiosi ci hanno provato, ma secondo Propp le varie classificazioni fatte avevano delle limitazioni e non tutte rispondevano a dei criteri scientifici. Nel suo saggio *Morfologia della fiaba* cita l'importanza dell'opera di Aarne e Thompson: si tratta di un sistema di classificazione delle fiabe basato su un "indice dei tipi"<sup>36</sup>, ovvero su un catalogo numerato che raccoglie tutte le trame standard delle fiabe (sono in totale circa 2500). La classificazione è divisa in cinque categorie che a loro volta si suddividono nelle rispettive sottocategorie:

- ❖ Storie di animali (tipi 1-299)
- ❖ Storie ordinarie (tipi 300-1199) che si dividono in:
  - Storie di magie
  - Storie di carattere religioso
  - Novelle (Fiabe romantiche)
  - Storie dell'orco stupido
- ❖ Facezie e aneddoti (tipi 1200-1999) che si dividono in:
  - Storie su stupidi
  - Storie su coppie di coniugi
  - Storie su donne (ragazze)

---

<sup>33</sup> Fonte: <https://www.cosmopolitan.com/it/grimm-serie-trama-personaggi/>.

<sup>34</sup> Filologo e studioso di folklore russo sovietico, nato a Pietroburgo il 29 aprile 1895, morto a Leningrado il 22 agosto 1970. Fonte: <https://www.treccani.it/>. Si dice fosse formalista, ma in verità era uno strutturalista.

<sup>35</sup> V. J. Propp; G.L. Bravo. *Morfologia della fiaba*. G. Einaudi, 1988. In questo saggio, favola e fiaba sono stati usati come varianti dello stesso termine.

<sup>36</sup> A. Aarne, S. Thompson. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki 1961.

- Storie su un uomo (ragazzo) in gamba/stupido fortunato/sfortunato
- Storie su chierici e ordini religiosi
- Storie di menzogne
- ❖ Storie basate su una formula (tipi 2000-2399) che si dividono in:
  - Storie cumulative
  - Storie di cattura
- ❖ Storie non classificate (tipi 2400-2499).

A una storia possono essere associati più numeri nel caso la si possa considerare come una variante di più tipi fondamentali, o possieda elementi di diversi tipi.

La sezione più interessante in questo caso è quella dedicata alle storie di magia e in particolare a quelle che fanno parte del gruppo *Soccorritori soprannaturali* (AT 500 – AT 559) dove troviamo la fiaba di Cenerentola con il numero AT 510A.

La storia in generale è caratterizzata dagli elementi principali tra cui l'eroina perseguitata (dalle matrigne e dalle sorellastre), l'aiuto magico (come un albero che cresce sulla tomba della madre; un essere soprannaturale; degli uccelli), l'incontro col principe, l'attestazione dell'identità (l'eroina viene riconosciuta grazie alla prova della scarpina) e infine le nozze col principe.

Secondo Propp, però, il sistema numerico AT non usa un criterio scientifico e quindi presenta delle limitazioni. Da qui nasce la necessità di creare una classificazione basata su un concetto fondamentale: le funzioni dei personaggi. Nonostante la varietà di questi ultimi, essi compiono spesso la stessa azione che resta una costante. *La funzione è l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda*<sup>37</sup>. Propp basa il suo studio solo sull'analisi delle storie di magia (sperimentando la sua teoria su quelle russe). Esistono un totale di 31 funzioni: non sempre si susseguono l'una all'altra, non è detto che debbano essere tutte presenti nella stessa fiaba (o versione). Le motivazioni per le quali si svolgono determinate azioni sono la parte variabile e instabile della storia. Propp individua un totale di sette personaggi che possono compiere queste funzioni: il protagonista, il donatore, l'aiutante, la principessa e il re suo padre, il mandante, l'eroe e il falso eroe.

Segue la tabella riassuntiva che confronta i personaggi sopracitati nelle tre diverse versioni analizzate nel corso del capitolo:

---

<sup>37</sup> V. J. Propp; G.L. Bravo. *Morfologia della fiaba*. G. Einaudi, 1988, p. 27.

**Tab. 2-1 Confronto in base ai personaggi di Propp**

<b>Personaggi</b>	<b>Giambattista Basile</b>	<b>Charles Perrault</b>	<b>Fratelli Grimm</b>
<b>Protagonista/eroina</b>	Zezolla	Cendrillon	Aschenputtel
<b>Donatore</b>	La fata della grotta che le dona la piantina di dattero e gli altri strumenti per piantarla	La fata madrina che le dona la carrozza, i cavalli, il lacché, l'abito e le scarpette	L'uccellino che le dona gli abiti preziosi e le scarpine di seta, d'argento e d'oro
<b>Aiutante</b>	La piantina di dattero che poi si trasforma in una fata	La fata madrina e indirettamente anche gli animali che vengono usati per le varie trasformazioni	Il rametto che una volta piantato sulla tomba della madre diventa un albero/le due colombelle che svelano al principe gli inganni delle due sorellastre
<b>Mandante</b>	La colombella delle fate	Fata madrina	La madre morta
<b>Falso eroe</b>	Sei sorellastre	Due sorellastre	Due sorellastre
<b>Antagonista</b>	Due matrigne	Matrigna	Matrigna
<b>Principe/Re</b>	Re	Principe	Principe
<b>Principessa</b>	Zezolla lo è di nascita, diventerà una regina sposando il re	Cendrillon lo diventerà sposando il principe	Aschenputtel lo diventerà sposando il principe

Qui di seguito, invece, farò un confronto degli elementi più importanti delle tre versioni:

**Tab. 2-2 Confronto degli elementi principali**

	<b>La Gatta Cenerentola</b>	<b>Cendrillon ou la petite pantoufle de verre</b>	<b>Aschenputtel</b>
<b>L'INCIPIT</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Incipit della sintesi: Zezolla, istigata dalla maestra...</li> <li>• Incipit della storia: C'era, dunque, una volta un</li> </ul>	C'era una volta un gentiluomo...	La moglie di un ricco si ammalò...

	<p>principe vedovo...</p>		
<b>CENERENTOLA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fanciulla attiva, non è innocente, è tenace e alle volte ingenua</li> <li>La chiamano Gatta Cenerentola per via del suo andarsene sola e randagia per le cucine col volto sporco di cenere</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fanciulla passiva, è bella e dolce come la madre</li> <li>La chiamano Culdicenere e/o Cenerentola perché si accoccolava vicino al camino sulla cenere</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fanciulla passiva, è docile e mite come voleva la madre</li> <li>La chiamano Cenerentola perché si coricava vicino al focolare ed era sempre sporca e impolverata</li> </ul>
<b>IL PADRE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Descritto come un principe vedovo</li> <li>Nella storia ha un ruolo importante perché procura a Cenerentola il suo “donatore”, ma non si comporta bene con lei perché soggiogato dalla matrigna.</li> <li>Fa il viaggio per andare in Sardegna</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Descritto come un gentiluomo</li> <li>Nella storia ha un ruolo marginale; è un uomo apparentemente buono, ma non fondamentale per lo sviluppo della storia</li> <li>Non fa alcun viaggio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Descritto come un ricco borghese</li> <li>Nella storia ha un ruolo importante perché procura a Cenerentola il suo “donatore”, ma non si comporta bene con lei perché soggiogato dalla matrigna.</li> <li>Fa il viaggio per andare alla fiera</li> </ul>
<b>LE SORELLASTRE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hanno un ruolo marginale; sono solo invidiose quando Zezolla si sposa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>È presente la rivalità fra sorelle</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>È presente la rivalità fra sorelle</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sono brutte esteriormente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sono belle, ma brutte dentro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sono belle, ma brutte dentro</li> </ul>
<b>LA MATRIGNA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La prima matrigna tratta male Zezolla</li> <li>• La seconda matrigna, Carmosina, è più subdola e la tratta peggio</li> <li>• Alla fine della storia viene ignorata</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La matrigna la tratta male e la carica di lavori umili.</li> <li>• Alla fine della storia viene ignorata</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• È molto presente nella storia: impedisce a Cenerentola di andare al ballo, caricandola di faccende di casa da finire; cerca in tutti i modi di far sposare una delle sue figlie col principe</li> <li>• Alla fine della storia viene ignorata</li> </ul>
<b>LA FATA MADRINA</b>	Si tratta di una fata che si manifesta grazie alla piantina di dattero e avverrà i desideri di Cenerentola	La fata madrina apparirà quando sentirà piangere Cenerentola e avverrà i suoi desideri	Si tratta di un uccellino che farà avverare i desideri di Cenerentola
<b>LA CALZATURA</b>	Una pianella	Una scarpetta di vetro (di cristallo)	Una scarpina d'oro
<b>LA FESTA o IL BALLO</b>	3 feste che organizza il re + un'altra dove fa provare la pianella a tutte le fanciulle	2 balli organizzati dal principe	3 balli organizzati dal re in onore del principe
<b>IL RE o IL PRINCIPE</b>	Qui si trova la figura di un re che incarica un servitore di fare tutte le ricerche del caso per scoprire l'identità e l'abitazione di Cenerentola. Porterà le fanciulle da lui per la prova della pianella.	L'unico compito del principe è quello di innamorarsi di Cenerentola, ballare con lei e sposarla per salvarla dalle sue umili origini. Un gentiluomo si occuperà di cercare la fanciulla e poi si recherà a casa sua per la prova della scarpetta	Il principe alle volte sembra scaltro (mette la pece sulle scale) e alle volte ingenuo (le colombe lo avvertiranno degli inganni delle sorellastre); è attivo perché è lui a far provare la scarpina a tutte le fanciulle.
<b>LA MORALE</b>	Implicita	Esplicita	Rimpiazzata da un sentimento di vendetta verso le sorellastre

<b>IL LIETO FINE</b>	Cenerentola riacquista la sua nobiltà e perdona le sorellastre che tornano a casa piene di invidia	Cenerentola diventa nobile e perdona le sorellastre che si maritano con due gentiluomini	Cenerentola diventa nobile e perdona le sorellastre che però vengono punite dalla provvidenza (le colombe le accecano)
----------------------	--	--	--

In linea di massima, per tutte e tre le versioni analizzate compaiono le seguenti funzioni di Propp:

- ❖ **L'allontanamento di un membro della famiglia:** la madre della protagonista muore.
- ❖ **Il danneggiamento o la mancanza:** la protagonista perde il suo status iniziale, essendo trattata da sguattera.
- ❖ **Il divieto:** la protagonista non può andare al ballo/festa.
- ❖ **La fornitura del mezzo magico:** la protagonista riceve in dono gli abiti e le piane/scarpette di vetro/scarpine d'oro.
- ❖ **L'infrazione:** la protagonista va al ballo/festa.
- ❖ **La vittoria:** la protagonista vince sull'antagonista.
- ❖ **Il matrimonio dell'eroina:** la protagonista si sposa col principe/re.
- ❖ **La rimozione della sciagura o della mancanza:** la protagonista non è più una serva e diventa principessa/regina.

Per una lettura integrale delle 31 funzioni di Propp usate per il confronto tra le tre versioni analizzate, consultare *ivi*, Appendice B.

## 3 CAPITOLO

### L'avvento del musical

#### 3.1 Nascita e storia del musical

Il musical è un genere teatrale e cinematografico che si avvale di diversi linguaggi espressivi di tipo artistico: canto, danza, musica, teatro recitato e pantomima.

Nel musical ogni particolare è indispensabile per la riuscita dello spettacolo: dai costumi alla scenografia, dalla regia alla coreografia, alle luci, senza dimenticare gli attori, o meglio performer, che devono essere in grado di comunicare emozioni ricorrendo spesso contemporaneamente a linguaggi diversi come la recitazione, la danza e il canto.

La storia del musical è in continua evoluzione e molti studiosi non sono del tutto convinti riguardo all'attribuzione di una data e un luogo precisi di nascita.

Alcuni identificano il 29 gennaio del 1728 e il Lincoln's Inn Fields di Londra rispettivamente come data e luogo della nascita del musical, poiché ci fu la prima rappresentazione ufficiale della *Ballad opera The Beggar's Opera*<sup>1</sup> (trad. it. *L'opera del mendicante*) scritta dal poeta inglese John Gray con le musiche di Johann Christoph Pepusch. Si tratta di una commedia satirica in prosa e in versi che affronta il tema della corruzione della società aristocratica e borghese del tempo. La versione moderna più conosciuta, però, è quella di Bertolt Brecht del 1928, tradotta in italiano con il titolo *L'opera da tre soldi* (rappresentata nel 1956 al piccolo teatro di Milano), con le musiche di Kurt Weill, che ambienta la storia nella malavita londinese dell'epoca.

Questo fu il primo spettacolo che vide come protagonisti la gente del popolo, usando un linguaggio non troppo ricercato, a differenza di quello che succedeva nella lirica.

Altri identificano il 12 settembre del 1866 e il teatro Niblo's Garden di New York rispettivamente come data e luogo della nascita del musical, poiché ci fu la prima rappresentazione dello spettacolo *The Black Crook*, scritto da Charles M. Barras con canzoni di Thomas Baker e Theodore Kenick. Questa produzione metteva insieme recitazione, canto e danza creando un fantasy ispirato alla leggenda di Faust (dramma di Goethe). Questo nuovo genere fu definito da alcuni critici “*extravaganza*”.

---

<sup>1</sup> Fonte: <https://www.itetri.re.it/spettacolo/the-beggars-opera-lopera-del-mendicante/>.

Mentre il musical inglese si concentrava più sui contenuti, sulla prosa e sul canto, quello americano puntava sulla spettacolarità, sulla danza e sul ritmo.

A fine '800, nel distretto teatrale di Broadway (che ospita oltre 40 teatri) situato a New York, erano in voga diversi tipi di spettacolo, quali:

- ❖ **Il Bursleque**, genere teatrale nato nel 1840, in origine molto volgare, dai contenuti erotici, che mescolava esibizioni di acrobati, comici, ballerini in abiti succinti e numeri di spogliarello. La donna era l'oggetto delle fantasie erotiche maschili, e infatti, all'inizio era riservato a un pubblico di soli uomini. Una delle più celebri spogliarelliste fu Gypsy Rose Lee che rese lo strip-tease meno volgare e più giocoso e malizioso, permettendo in questo modo la visione a un pubblico più eterogeneo. Proprio in suo onore le sarà dedicato il musical *Gypsy* di Jule Styne e Stephen Sondheim (1959)<sup>2</sup>.
- ❖ **Il Minstrel show** composto da canzoni, danze e scenette comiche interpretate generalmente da attori bianchi con la faccia dipinta di nero che rappresentavano gli schiavi afroamericani in maniera stereotipata, e quasi sempre offensiva. Nonostante le molte connotazioni negative che vengono a essi attribuiti, contribuirono in modo significativo a promuovere la musica nera al pubblico bianco, determinando così la nascita della *popular music* americana.
- ❖ **La Revue (Rivista)**, era uno spettacolo che veniva proposto in maniera molto curata e sfarzosa nelle scene e nei costumi in cui si alternavano numeri comici, danzati, cantati, di illusionismo, ecc. Grazie a Florenz Ziegfeld, ideatore delle celebri Ziegfeld Follies, la Revue si trasformò in uno spettacolo con spesso una tematica portata avanti da un filo conduttore. Broadway ha dedicato diversi musical a questo genere come *Funny Girl* (1964), *Follies* (1971) e *Ziegfeld* (1988).
- ❖ **L'operetta** era uno spettacolo costituito da scene recitate e parti cantate a sé stanti; metteva in scena quasi sempre una parodia del mondo borghese.
- ❖ **La Pantomima** era un'azione teatrale rappresentata da attori che si esprimono esclusivamente a gesti accompagnati da numeri mimico-acrobatici su temi predefiniti quali ricostruzioni belliche equestri, numeri orientali con elefanti o parodie farsesche con clown<sup>3</sup>.
- ❖ **Il Vaudeville**, di origine francese, reso celebre in America tra il 1880 e il 1930, all'inizio era uno spettacolo costituito piccoli atti unici comici, con un mix di canzoni popolari,

---

<sup>2</sup> G. Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal '900 a oggi*, Dino Audino Editore, 2021.

<sup>3</sup> Fonte: <https://www.storiadelladanza.it/le-origini-del-musical/>.

numeri danzati e anche circensi; poi diventò una commedia satirica o degli equivoci con canzoni. Questo pone le basi per le future *musical comedy* americane che però avevano una partitura più articolata.

Dal vaudeville, in particolare, nacque il genere della *musical comedy* quando nel 1901 George Cohan, produttore, autore, attore e compositore di canzoni, andò in scena con *The Governor's son*<sup>4</sup>, dai contenuti patriottici con trame da commedia, cantato e recitato in tipico slang americano. Egli passò alla storia come *the man who owned Broadway*, universalmente riconosciuto come il padre del musical. Le prime *musical comedy* di Cohan aprirono la strada ad altre più divertenti e raffinate: nel 1925 debuttò *No No Nanette*<sup>5</sup> di Vincent Youmans, considerata il primo vero musical in stile comedy. È il primo a essere giunto da noi in Italia.

Il genere della *musical comedy* nasce proprio negli USA perché tra la popolazione si trovavano parecchi immigrati appartenenti a etnie diverse, i quali spesso non parlavano o addirittura non comprendevano l'inglese.

La strada di *Tin Pan Alley*, dove si vendevano i primi spartiti delle nuove canzoni firmati dagli stessi autori, si impose come vero e proprio laboratorio musicale, centro propulsivo di nuovi talenti, tra cui Irving Berlin, George e Ira Gershwin, Cole Porter e Jerome Kern, con quest'ultimo si inizierà a parlare di *musical play* con il suo spettacolo del 1927 *Show boat* (con le liriche e il libretto di Oscar Hammerstein II), che affronta tematiche importanti quali il razzismo, l'alcolismo, il divorzio, il vizio del gioco d'azzardo, sostituendo quell'atmosfera fiabesca caratterizzata dal lieto fine che precedeva quel periodo.

Dagli anni '30 agli anni '50, il musical americano vive la cosiddetta *golden age*: molti dei musical teatrali di successo venivano adattati per una visione cinematografica, permettendone così la diffusione a livello globale. Stanley Donen girò il famoso *Sette spose per sette fratelli*: musical innovativo, basato su *The Sobbin' women* di Stephen Vincent Benet, ispirato al racconto di Plutarco *Il ratto delle Sabine*. Matt Mattox (il protagonista) viene ricordato per aver inventato un vero e proprio metodo di danza jazz.

Uno dei compositori importanti dell'epoca fu Richard Rodgers che iniziò la sua carriera con Lorenz Hart scrivendo musical come *Babe's in Arms*, il primo in cui ci fu un cast di performer adolescenti come protagonisti; *Peggy Ann*, il primo a trattare dell'interpretazione dei sogni; *Pal Joey*, il primo ad avere un antieroe cinico e spietato come protagonista. Alla morte di Hart, continuò la sua carriera con Hammerstein II scrivendo nel 1943 *Oklahoma!*, musical in cui le

---

<sup>4</sup> Fonte: <https://www.broadwayworld.com/>.

<sup>5</sup> La canzone *Tea for two* è stata usata come sigla della pubblicità dell'*Estathe*.

canzoni furono scritte appositamente per quei personaggi, per quel determinato contesto; anche le coreografie erano parte integrante della narrazione.

Dagli anni '60 agli anni '70 ci fu la crisi dei generi cinematografici, in particolare quello del musical che perde alcune delle sue caratteristiche principali, assomigliando sempre più ad altri generi. Si continuano a rappresentare al cinema i musical teatrali di grande successo come *My fair lady* (1956) con le musiche di Loewe e il libretto di Lerner basato sull'opera teatrale *Pigmalione* di George Bernard Show e *West side story* (1957) con le musiche di Leonard Bernstein, le parole di Sondheim e il libretto di Laurents. *West side story* sancisce definitivamente la necessità per gli interpreti di possedere un talento poliedrico per poter fare questo mestiere.

A metà degli anni '60, i fermenti della cultura pop e rock e della contestazione alla guerra del Vietnam si impongono nella musica e sulle scene teatrali con le produzioni di *Hair* del 1967 e di *Jesus Christ Superstar* del 1971.

Il linguaggio diventa nuovamente giovanile (rock 'n pop). Ecco che qui entra in gioco la *British Invasion*: dal 1900 in poi nel West End (quartiere teatrale di Londra, corrispettivo di Broadway) sono stati prodotti dei musical sempre più innovativi, ma pochi hanno oltrepassato i confini. *Jesus Christ Superstar* fece da apripista, ma il primo vero trionfo di un musical inglese in terra americana lo dobbiamo a *Evita* (1978), uno dei primi *operatic musical*<sup>6</sup> della storia. Questo non aveva niente a che fare con la natura rock evidente in musical come *The rocky horror picture show* (1973). Infatti, negli anni '80, soprattutto grazie agli autori Claude Michel Schonberg e Alain Boublil, il genere *operatic* raggiunse un successo straordinario. Uno tra i più celebri è *Les Miserables*, che dopo essere stato inizialmente messo in scena a Parigi, fu riadattato e riallestito, debuttando ufficialmente a Londra nel 1985, conquistando Broadway l'anno successivo.

La *British Invasion* durerà una decina d'anni poiché sul finire degli anni '80 cominciarono a subire una crisi economica e creativa, anche se spettacoli come *Cats* (1981) o *The Phantom of the Opera* (1986) di Lloyd Webber rimasero in scena per molto tempo.

Negli anni '90 i costi di produzione diventano troppo elevati da sostenere e quindi si investe molto di più sui revival dei vecchi successi. Fortunatamente già dagli anni '60 si producevano musical meno spettacolari con budget ridotti nel circuito Off-Broadway. Molti di questi raggiunsero i palchi di Broadway: uno dei più eclatanti è stato *Rent* (1996) di Jonathan Larson

---

<sup>6</sup> Un nuovo modello di musical a partitura continua introdotto come standard dai musical europei dagli anni '70 in avanti.

che riporta in auge la cultura del *rock musical*. La Disney gioca un ruolo fondamentale in questo periodo producendo gli adattamenti teatrali di molti dei loro successi cinematografici come *Beauty and the Beast* (1991) e *The Lion king* (1998).

Verso la fine degli anni '90 esplodono i cosiddetti *jukebox musical*<sup>7</sup> con il trionfale *Mamma Mia!* (1999) con le canzoni degli ABBA e *We will rock you* (2002) con le canzoni dei Queen.

*Hairspray* (2002), *Wicked* (2003), *The book of Mormon* (2011), *Hamilton* (2015) rappresentano un rifiorire di nuove proposte nel musical di Broadway a partire dagli anni 2000; contemporaneamente il West End continua a creare, anche se più a rilento, successi come *Billy Elliott* (2005) e *Matilda The Musical* (2010).

Nel corso degli anni i musical sono cambiati seguendo a loro volta i cambiamenti della società, le mode, gli stili, perciò, sentiremo parlare di musical per tanto tempo ancora.

### 3.1.1 Il musical in Italia

L'Italia, come il resto d'Europa, ha tardato ad apprezzare il genere del musical per due ragioni fondamentali:

- ❖ In primo luogo, la lunga tradizione operistica e lirica del paese portava a considerare il musical come un genere di bassa levatura, in quanto affrontava tematiche diverse rispetto a quelle delle opere classiche.
- ❖ In secondo luogo, la lingua ha rappresentato un ostacolo significativo, perché se nei paesi anglofoni, il musical trovava un pubblico pronto ad accoglierlo nella sua forma originale, nei paesi non anglofoni, la scarsa diffusione della lingua inglese rendeva difficoltosa la traduzione e l'adattamento dei testi, impedendo così una familiarizzazione del pubblico con il genere.

Dal 1930 si abbandona l'operetta e si passa alla revue (rivista): un nuovo genere, più moderno e attuale. Il passaggio è segnato dalla realizzazione di alcuni "ibridi" che appartengono a tutti e due i generi come l'operetta-rivista di Schwartz *Al Cavallino Bianco* (1931). La rivista "pura" invece dominerà gli anni '40 e vedrà come protagonisti Totò, Alberto Sordi, Wanda Osiris, Renato Rascel e Macario.

---

<sup>7</sup> Un genere di musical in cui i copioni vengono scritti basandosi su canzoni già famose di band o popstar.

Furono Pietro Garinei e Sandro Giovannini a ideare e inscenare riviste e poi esclusivamente commedie musicali in Italia. Diedero libero sfogo alla loro creatività producendo alcune delle più belle riviste e commedie musicali, tra cui: *Alvaro piuttosto corsaro* (1953) con Rascel e le Peter Sister's; *Giove in Doppiopetto* (1954) con Carlo Dapporto e Laretta Masiero; *Buonanotte Bettina* (1956) con Walter Chiari e Delia Scala; *Carlo non farlo* (1956) con Carlo Dapporto e Laretta Masiero e tanti altri con protagonisti quali Giovanna Ralli, Mario Carotenuto, Nino Manfredi, Paolo Pannelli, il Quartetto Cetra, Sandra Mondaini.

Nel 1961 i due autori presero in gestione il Teatro Sistina di Roma<sup>8</sup>, che diventò il tempio dello *Spettacolo Leggero* italiano.

Nel 1962 producono *Rugantino* con Nino Manfredi, Lea Massari, Aldo Fabrizi, Toni Ucci e Bice Valori, una commedia musical che però finiva con la morte del protagonista. Il cast parte l'anno dopo per una tournée americana e nel 1964 debutta a Broadway al Mark Hellinger Theatre (unico musical italiano a farlo).

Per celebrare la collaborazione durata ormai 30 anni mettono in scena *Aggiungi un posto a tavola* (1974 – tratto da *After Me the Deluge* di David Forrest) con Johnny Dorelli e Daniela Goggi. Questo verrà tradotto in molte lingue ed esportato in Austria, Germania, Spagna, Messico, Cile, Argentina, Brasile, Ungheria e Russia. Verrà riprodotto anche nel West End londinese con il titolo *Beyond the Rainbow*.

Nel 1977 Giovannini muore lasciando un vuoto nell'amico e collega di una vita Garinei che continuerà a produrre altri musical mantenendo il marchio di fabbrica "Garinei & Giovannini presentano...".

Gli anni '80 hanno rappresentato un periodo molto critico per le commedie musicali in Italia, che sembravano non evolvere mai. Ma con la fondazione nel 1983 della Compagnia della Rancia<sup>9</sup>, guidata dal regista Saverio Marconi, il musical teatrale italiano riprende vita, presentando al pubblico alcuni dei più famosi musical americani tradotti completamente in italiano.

Con la messa in scena nel 1997 di *Grease*, la Compagnia fa riavvicinare in questo modo il pubblico giovane al teatro musicale, contribuendo al graduale ritorno di interesse da parte di tutto il pubblico italiano.

---

<sup>8</sup> Fonte: <https://ilsistina.it/il-teatro/la-storia/>.

<sup>9</sup> Fonte: <https://www.compagniadellarancia.it/>.

Un'altra importante compagnia da ricordare è la compagnia del Teatro della Munizione di Messina che decide di mettere in scena solo musical originali in inglese con sopratitoli in italiano e di usare gli allestimenti più fedeli a quelli originali. Nel 1995 mette in scena *Jesus Christ Superstar* poi toccherà a *Evita*, *Tommy!*, *My Fair Lady*, ecc....

La differenza tra Londra o New York e l'Italia sta proprio nel concetto di *long-running show*, cioè un musical che rimane in cartellone per lungo tempo, usanza quasi estranea all'Italia dove le produzioni tendono a spostarsi di città in città. Il musical viene visto come un'attrazione internazionale ed è la gente a doversi spostare per andare a vederlo e non il contrario, anche perché gli spostamenti repentini implicherebbero spese elevate e questo, probabilmente, vorrebbe dire molte perdite in termini di denaro che ostacolerebbero il recupero veloce di tutti gli investimenti fatti per la sua realizzazione. Poi c'è anche la questione dello spazio nei teatri: alcuni musical richiedono delle strutture importanti in base al tipo di produzione e di allestimento da presentare e in Italia la maggior parte dei teatri è caratterizzata da sale grandi e spesso lunghe e palchi non molto grandi.

Queste di cui sopra sono le principali limitazioni per le quali il musical in questo paese è sempre andato a rilento, anche se in questi ultimi anni stiamo assistendo a un'evoluzione e a un miglioramento sempre maggiore, tant'è che Milano si è conquistata il titolo di capitale del musical in Italia<sup>10</sup>.

Ad oggi esistono molte compagnie italiane di musical come:

- ❖ *La Compagnia delle Stelle*<sup>11</sup> (1991) diretta da Anna Maria Piva, leader da venti anni nella Produzione, Distribuzione e Organizzazione di Commedie Musicali e Performance di Arte e Spettacolo. Nel 2002 approda per volontà di **Pietro Garinei** al teatro "IL SISTINA" di Roma, mettendo in scena le proprie Produzioni e curando la programmazione degli spettacoli *Matinée* dedicati alle scuole, ai giovani e alle famiglie, avviando un percorso culturale per le scuole di altissimo livello.
- ❖ *La Compagnia delle Mo.RE*<sup>12</sup>, fondata nel 2008 a Modena, specializzata nella produzione di musical nello stile di Broadway in Italia, in particolare nella regione dell'Emilia-Romagna. Ad oggi la compagnia conta circa 60 artisti tra attori, ballerini, cantanti e musicisti.

---

<sup>10</sup> S. Venturino, *Musical: istruzioni per l'uso: guida pratica per lo spettatore*. BMG Ricordi, 2000.

<sup>11</sup> Fonte: <https://www.lacompagniadellestelle.it/>.

<sup>12</sup> Fonte: <https://www.compagniadellemore.it/>.

- ❖ *La Compagnia dell'ORA*<sup>13</sup> nasce nel 2017 con la passione e la dedizione di Luca Cattaneo e Dario Belardi, specializzata in musical per famiglie in Italia. Il primo successo della Compagnia è “Aladin – Il grande Musical”, opera di Stefano d’Orazio. Ad oggi è in tournée nazionale con lo spettacolo “La Leggenda di Belle e la Bestia – il Musical”, opera completamente inedita con testi di Luca Cattaneo e musiche di Enrico Galimberti.
- ❖ *UVM show&musical*<sup>14</sup> è una compagnia teatrale di Padova nata nel 2014, si occupa di intrattenimento dal vivo, con musical licenziati quali GREASE (licenza *Theatrical Rights Worldwide*) e SISTER ACT (licenza *Music Theatre International*) e produzioni creative di proprietà, in teatri di livello nazionale. Ora è in tour con LA FAMIGLIA ADDAMS - IL MUSICAL su licenza ufficiale per l'Italia di *Theatrical Rights Worldwide*.
- ❖ *Peep Arrow Entertainment*<sup>15</sup> è la principale società di produzione di musical in Italia, con una vasta esperienza internazionale, fondata dal direttore artistico **Massimo Romeo Piparo nel 1994** - dal 2013 gestisce il Teatro Sistina di Roma. Uno degli adattamenti di maggior successo è stato quello di Jesus Christ Superstar che nel 2014 ha raggiunto il suo 40° anniversario. Nella Stagione 2023-24 la società in associazione con Il Sistina ha messo in scena il musical *Matilda*.

### 3.2 Struttura e caratteristiche dei musical teatrali

Un musical, perché funzioni a livello strutturale, ha bisogno di elementi fondamentali<sup>16</sup>:

- ❖ Il libro o meglio il **book** è a tutti gli effetti la griglia di sviluppo dello spettacolo: comprende l’indicazione di come l’idea si deve evolvere, in che sequenza, quali personaggi ci sono nelle determinate scene e da quali caratteristiche sono composti e il copione stesso dei dialoghi. L’autore del book deve scegliere contenuto e forma (si sceglie di solito quella che si adatta meglio al tipo di contenuto che si vuole raccontare). Una volta fatto questo, la struttura seguirà il tipico schema esposizione-conflitto-risoluzione:

---

<sup>13</sup> Fonte: <https://www.compagniadellora.it/>.

<sup>14</sup> Fonte: <https://www.uvmusical.it/>.

<sup>15</sup> Fonte: <https://peeparrow.com/>.

<sup>16</sup> S. Venturino. *Musical: istruzioni per l'uso: guida pratica per lo spettatore*. BMG Ricordi, 2000.

- **Situazione iniziale:** vengono introdotti i personaggi e i presupposti della vicenda;
- **Situazione di conflitto:** succede qualcosa che turberà l'equilibrio iniziale e genererà tensione;
- **Situazione finale:** in questo caso lo spettatore si è fatto un'idea di come vorrebbe che finisse lo spettacolo, ma c'è il 50% di probabilità che le sue aspettative vengano disattese.

Queste tre divisioni possono in un certo senso corrispondere alla struttura solita con la quale si presentano i musical: apertura, fine I atto (con conseguente inizio del II atto) e finale.

- **Apertura:** si cerca di richiamare l'attenzione del pubblico, introducendo il tono, lo stile, il tema, gli antefatti (a volte) e la presentazione dei personaggi;
  - **Fine I atto – intervallo – inizio II atto:** rappresenta la pausa che disturba in un certo senso il ritmo dello spettacolo, ma indispensabile per i performer (magari cambia la scenografia, c'è un cambio d'abiti importante...); finisce di solito con un numero musicale di grande impatto o si introduce un elemento di suspense, deve lasciare lo spettatore con la voglia di tornare immediatamente in sala a vedere come finisce. A questo punto anche il secondo atto deve iniziare con un numero che riprenda le emozioni lasciate in sospeso. Di solito è più corto del primo e si occupa della risoluzione dei conflitti;
  - **Finale:** è il momento più critico dello show. Si tratta di un numero che ha un forte impatto con il pubblico, al quale deve rimanere qualcosa da ricordare.
- ❖ Il **libretto** è un book ma con l'aggiunta di una delle parti più importanti ovvero quelle cantate. Di solito è creato da un librettista. A volte il book e il libretto non possono essere separati in due prodotti ben distinti, soprattutto perché esistono i musical interamente cantati.
  - ❖ Il testo, nel senso di **liriche**, si riferisce alle parole cantate delle canzoni ed è creato dal paroliere/liricista. Il linguaggio deve essere immediato, chiunque deve capire al primo ascolto quello di cui si sta parlando. In questo caso, oltre a dover rispondere alle regole di brevità, chiarezza e accuratezza che caratterizzano a loro volta il book, devono seguire anche la metrica e la cadenza musicale. Infatti, non è possibile separare le liriche

dalla musica, non porterebbe ad avere lo stesso effetto. Il compito principale delle liriche è quello di far progredire la storia e di definire i personaggi.

- ❖ La **musica** o partitura viene creata dal compositore, essa non può essere separata dalle liriche. Ecco perché molto spesso compositore e paroliere devono essere ben affiatati tra loro perché le due cose in questo genere sono strettamente a contatto l'una con l'altra. La partitura si articola su tre elementi fondamentali: la melodia (sequenza di note che ci permette di identificare e ricordare una canzone), l'armonia (sequenze di accordi che suonati in un certo modo suscitano nello spettatore determinate emozioni) e il ritmo (va a determinare gli stati d'animo dei personaggi). Oltre a svolgere una funzione drammatica, svolge anche una funzione più pragmatica utile per intrattenere il pubblico nei cambi scena. Questo elemento è estremamente collegato alla danza.
- ❖ Le **coreografie** esprimono visivamente quello che la musica e le parole evocano da un punto di vista emotivo. In alcuni casi una sequenza danzata può andare a sostituire un dialogo, utilizzando in questo modo il linguaggio del corpo e del movimento per esprimere il tema della scena e far progredire l'azione. Molti musical, invece, non hanno delle vere e proprie scene danzate, ma piuttosto dei "momenti" in cui è necessario articolare il movimento in scena di tutto o di gran parte del cast per ottenere degli effetti incisivi, senza che sembri un totale caos.
- ❖ Le **scenografie**, i **costumi**, le **luci** fanno parte degli elementi fondamentali del musical in generale. Una volta che l'autore ha fatto la sua parte con il book, entrano in gioco lo scenografo, il costumista e il tecnico luci che studiano un allestimento consono all'interpretazione che si vuole dare al book. Molto spesso queste tre discipline dipendono dal budget a disposizione. L'importante però è che il "linguaggio" usato in questi diversi settori sia coerente con il tono, lo stile e il messaggio di tutti gli altri canali comunicativi presenti nella struttura dello spettacolo.

### 3.2.1 I numeri musicali

Oltre alla struttura generale di un musical, esistono varie tipologie di numeri, ognuno dei quali ha una sua precisa funzione e un preciso impatto sul pubblico. La classificazione<sup>17</sup> che segue non è rigida e/o limitante e a volte alcune scene possono appartenere a categorie di numeri diversi:

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 191-198.

- ❖ **Overture:** brano strumentale introduttivo. Può essere suonato anche da un'orchestra dal vivo e può essere un brano a sé oppure una rielaborazione dei motivi più importanti dello spettacolo che andranno a preparare l'orecchio dello spettatore.
- ❖ **Opening number:** può essere usato al posto dell'Overture. La sua funzione è quella di attrarre l'attenzione del pubblico attraverso l'introduzione dei personaggi principali. Descrive i loro legami, spiega la situazione, annuncia il tono e lo stile dello spettacolo. Più è originale più catturerà il pubblico.
- ❖ **Establishing number:** molto importante per la buona riuscita del musical, è il numero che, grazie alla musica e all'espressione corporea, introduce una nuova idea, una nuova situazione, da cui la trama potrà svilupparsi in vari modi. Tutti gli Opening number sono anche Establishing, ma non viceversa.
- ❖ **Throw-away song:** i musical, a volte, necessitano di cambi di scena complessi e per non perdere l'attenzione del pubblico c'è bisogno di riempire degli "spazi vuoti" ecco che quindi si usa questo tipo di numero che ha come unico scopo quello di intrattenere lo spettatore.
- ❖ **Patter song:** si tratta di una canzone dall'andamento rapido, discorsivo, in cui si privilegia il contenuto testuale ed è una formula che si sposa molto bene con i recitativi. Sono frequenti nei musical a partitura continua o nei brani di contenuto comico. È necessaria una buona tecnica di respirazione e un'ottima dizione.
- ❖ **Rhythm song:** si tratta di un brano movimentato accompagnato dal corpo di ballo dove l'attenzione si sposta sulla musica e più precisamente sul ritmo. Sveglia sicuramente l'attenzione del pubblico.
- ❖ **Chorus number:** il numero vede come protagonisti l'insieme degli interpreti secondari che spesso sono in contrapposizione con i solisti. È un'occasione in cui il compositore può sperimentare strutture polifoniche vocali suggestive.
- ❖ **Production number** o **Company number:** è il numero dove tutto il cast è in scena e tutti i codici espressivi vengono usati contemporaneamente proprio perché è strettamente necessario che il pubblico presti molta attenzione. Infatti, corrisponde spesso ai numeri critici del musical come l'opening number o a fine I atto/inizio del II....
- ❖ **Underscoring:** si tratta della musica di sottofondo che però ha la funzione di enfatizzare alcune scene ricche di emozioni. La musica amplifica le parole del dialogo, aggiungendo potenza alla recitazione.
- ❖ **Musical Scene:** si tratta a tutti gli effetti di un'intera scena trasposta in musica. Il parlato e il recitativo sarebbero insufficienti da soli.

- ❖ **Segue:** è un commento solo musicale che riprende il tema della scena precedente, e attraverso il suo arrangiamento lo lega a quella seguente, impedendo quindi l'interruzione del ritmo dello spettacolo.
- ❖ **Reprise:** si tratta di riprendere un motivo già precedentemente utilizzato all'interno dello spettacolo, spesso con delle variazioni sia testuali che di tempo (deve essere più breve). Se è lo stesso personaggio a cantare il brano, allora ne verrà accentuato ancora di più il tema principale; se, invece, a interpretarlo è un altro personaggio, evidentemente si vorrà rappresentare un altro punto di vista. La sua funzione è quella di aggiungere e non di togliere. Siccome sono brani che vengono ripetuti sono anche quelli più orecchiabili e spesso possono diventare gli hit dello spettacolo.
- ❖ **Ballad:** sono canzoni di forma semplice e lineare, composte da melodie piacevoli e liriche scorrevoli. Sono spesso utilizzate come canzoni d'amore.
- ❖ **Charme song:** è un numero che si trova in alcuni punti critici dello spettacolo dove è bene allentare la tensione affinché la visione torni a essere più leggera e meno pesante. È un brano tendenzialmente orientato al lieto fine. Rodgers e Hammerstein erano dei maestri nel crearle.
- ❖ **Comedy song:** è di norma un intermezzo fresco e divertente e, se non propriamente comico, fortemente ironico. Si trovano sempre in un musical serio e impegnato proprio perché devono smorzare la tensione.
- ❖ **"I am" song:** la sua funzione è propriamente teatrale, è parte integrante della narrazione. Il personaggio si occupa di presentarsi al pubblico, descrivendo ciò che pensa e le sue relazioni con gli altri personaggi. Le "I am" song si trovano di norma nella prima parte dello spettacolo e spesso accompagnano il primo ingresso di un personaggio.
- ❖ **"I want" song:** come il caso delle "I am" song, ha una funzione teatrale. La situazione però non è più quella iniziale, qualcosa è cambiato e egli deve prendere delle decisioni importanti. L'interprete comunica al pubblico quello che sta per succedere o che egli stesso farà.
- ❖ **Special material:** si tratta di numeri aggiunti allo show con lo scopo di mettere in luce e di sfruttare qualche particolare abilità proprie di uno degli interpreti.
- ❖ **Eleven-o'-clock number:** è il numero posto a circa tre quarti dello spettacolo che sta a indicare che lo spettacolo sta per terminare. È un insieme dei vari codici teatrali usati simultaneamente per mantenere viva l'attenzione del pubblico fino alla conclusione. Non viene usato sempre, a volte è sostituito da numeri più impattanti da un punto di vista emozionale.

- ❖ **Finale:** è il punto più delicato di tutto lo show e deve aderire al tono e allo stile del musical, mantenendone il ritmo e l'andamento crescente. Deve colpire il pubblico con l'emozione più forte, dopo il rilascio della tensione. Di norma anche qui si usano tutti i codici teatrali perché è il finale deve essere memorabile altrimenti un brutto finale potrebbe anche rovinare l'intero spettacolo.

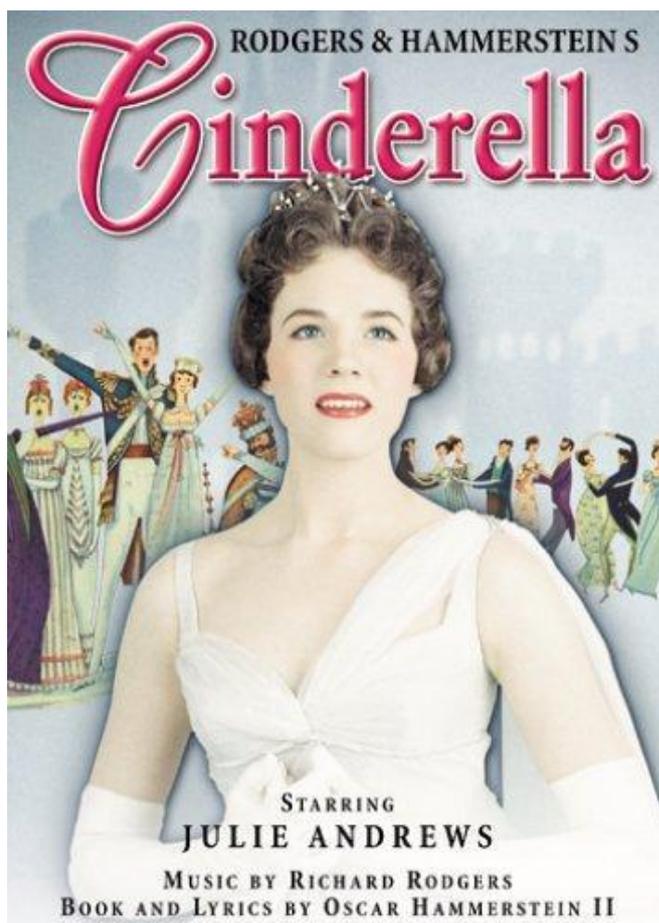
## 4 CAPITOLO

### Cinderella: enchanted version

#### 4.1 Rodgers & Hammerstein's Cinderella

Il musical Cinderella di Rodgers & Hammerstein II<sup>1</sup> nasce come prodotto televisivo e non teatrale, come qualcuno potrebbe pensare.

Fig. 4.1 Rodgers & Hammerstein's Cinderella (1957)<sup>2</sup>



La prima produzione originale è stata trasmessa il 31 marzo 1957 con la bellissima e talentuosa Julie Andrews nei panni di Cenerentola. È stato prodotto da Richard Lewine, lontano cugino e amico intimo di Rodgers e diretto da Ralph Nelson. Howard Lindsay e Dorothy Stickney hanno interpretato il Re e la Regina; Jon Cypher aveva il ruolo del Principe; Ilka Chase, Kaye Ballard e Alice Ghostley ricoprivano rispettivamente il ruolo di Matrigna e delle due sorellastre; Edi Adams era la Fata Madrina<sup>3</sup>. Il numero di persone che ha visto la trasmissione in diretta è stato superiore rispetto a quello di qualsiasi altro programma nella storia della televisione (dell'epoca).

Quest'opera ha debuttato ufficialmente nel West End a Londra come musical teatrale l'anno dopo, nel 1958<sup>4</sup>.

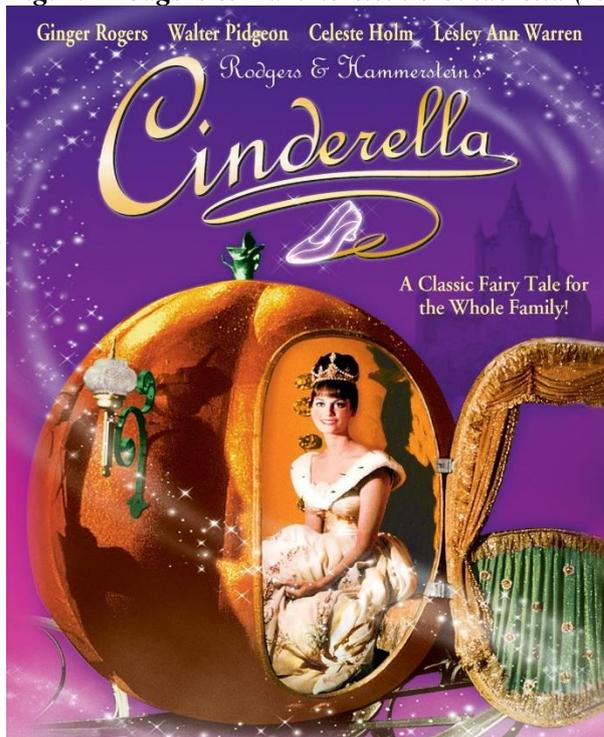
<sup>1</sup> Vedi cap. 3, par. 1.

<sup>2</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0129672/>.

<sup>3</sup> Fonte: <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-enchanted-edition>.

<sup>4</sup> G. Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal '900 a oggi*, Dino Audino Editore, 2021.

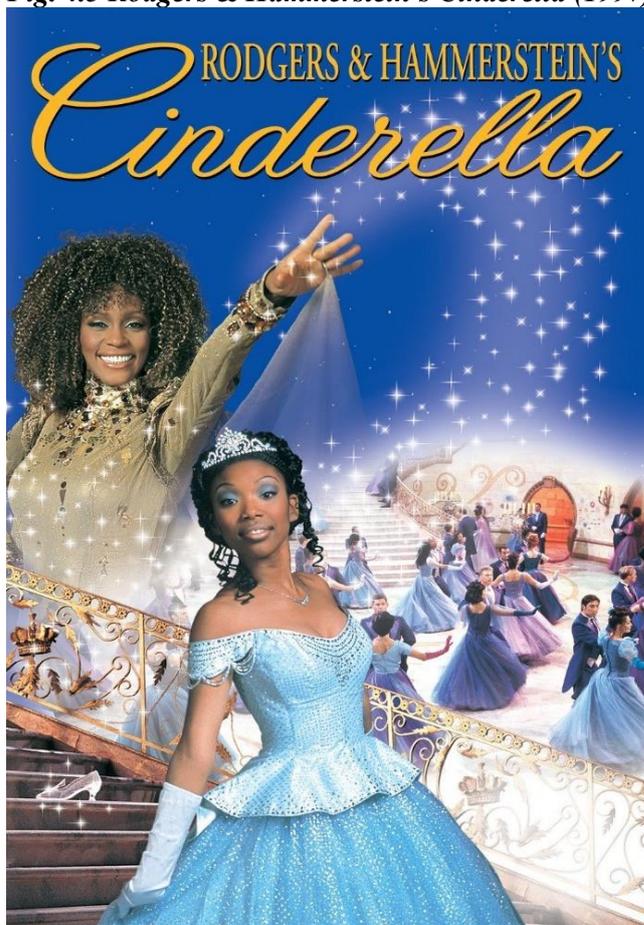
**Fig. 4.2 Rodgers & Hammerstein's Cinderella (1965)<sup>5</sup>**



Nel 1965 è stato prodotto il primo remake televisivo che ha visto Lesley Ann Warren ricoprire il ruolo di Cenerentola, Walter Pidgeon e Ginger Rogers interpretare rispettivamente il Re e la Regina, Stuart Damon nel ruolo del Principe, Celeste Holm come Fata madrina, Joe Van Fleet nel ruolo della Matrigna, Barbara Ruick e Pat Carroll come sorellastre.

Quest'opera debutterà ufficialmente alla New York City Opera come musical teatrale nel 1993.

**Fig. 4.3 Rodgers & Hammerstein's Cinderella (1997)<sup>6</sup>**



Il 2 novembre 1997 venne trasmesso in televisione il secondo remake adattato per lo schermo da Robert L. Freedman e diretto da Robert Iscove con le coreografie di Bob Marshall. È stato prodotto da Whitney Houston e Debra Martin Chase per la Walt Disney Television. Questa versione disponeva di un cast diverso: Brandy Norwood come Cenerentola, Whitney Houston per la Fata madrina, Bernadette Peters come Matrigna, Paolo Montalbán nel ruolo del principe, Victor Garber e Whoopi Goldberg interpretavano rispettivamente il Re e la Regina<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0057950/>.

<sup>6</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0128996/>.

<sup>7</sup> Fonte: <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-enchanted-edition>.

Il film ottenne 7 candidature agli Emmy Award e vinse l'Emmy per Outstanding Art Direction. Sono state aggiunte diverse canzoni, tra cui *The Sweetest Sounds* da *No Strings*, cantata da Cenerentola e dal Principe, e *There's Music in You*, scritta per il film del 1953 intitolato *Main Street to Broadway*, cantata come brano finale dalla Fata Madrina. Ad assistere alla trasmissione in diretta furono circa sessanta milioni di spettatori.

Rodgers & Hammerstein sono riusciti a presentare un cast multietnico, che non solo ha dimostrato quanto i due autori fossero universali nel modo in cui raccontavano le loro storie, ma anche come si sarebbe potuto prospettare il futuro.

Quest'opera debutterà ufficialmente a Broadway nel 2013 come musical teatrale con il nuovo book di Douglas Carter Beane.

Gli sceneggiati si basano sull'originale (1957), ma si differenziano l'uno dall'altro grazie all'aggiunta di alcune canzoni, spesso anche diverse tra loro.

Da queste tre versioni televisive nascono le rispettive versioni teatrali<sup>8</sup>:

- ❖ la versione **Original**<sup>9</sup>: basata sui film del 1957 e del 1965; si attiene maggiormente alla sceneggiatura originale. Presentato in tre atti, l'adattamento teatrale include tutte le canzoni della trasmissione televisiva, oltre a *Boys and Girls Like You and Me*, cantata dal Re e dalla Regina.
- ❖ la versione **Enchanted**<sup>10</sup>: si ispira alla produzione televisiva del 1997 e include *The Sweetest Sounds* e *There's Music in You*, oltre a due canzoni aggiunte al remake del 1965, *Boys and Girls Like You and Me* e *Loneliness of Evening*. *Falling in Love with Love*, una canzone di Rodgers & Hart cantata dalla matrigna di Cenerentola nella produzione televisiva del 1997, non fa parte di questo adattamento teatrale.
- ❖ la versione **Broadway**<sup>11</sup>: arriva nel 2013 per la prima volta a Broadway. Ha aggiunto diversi nuovi personaggi e ampliato il mondo dell'originale. Oltre all'atmosfera contemporanea, questa versione include anche due nuove canzoni: *Me, Who Am I?* e *He Was Tall*, oltre a *Loneliness of Evening* e *There's Music in You* dalle versioni precedenti.

---

<sup>8</sup> Per un confronto dettagliato sulla struttura di ogni singola versione consultare Tab. 1 in appendice C. La tabella è stata presa dal sito <https://breakingcharacter.com/a-guide-to-rodgers-and-hammersteins-cinderella/>.

<sup>9</sup> Fonte: <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-original>.

<sup>10</sup> Fonte: <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-enchanted-edition>.

<sup>11</sup> Fonte: <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-broadway-version>.

Nella sua essenza, la Cenerentola di Rodgers & Hammerstein rimane la storia sincera della “ragazza dalle ceneri” che si lega al suo principe. Ma ogni versione la mostra in maniera diversa, sia che si tratti di una ragazza provata e fedele (versione original), di un outsider che spera di trovare la sua strada (versione enchanted) o di una ragazza schietta e gentile che cerca di trasformare il principe in un uomo migliore (versione Broadway).

Tutte le versioni hanno in comune i seguenti brani: *The Prince Is Giving A Ball*, *In My Own Little Corner*, *Impossible*, *Ten Minutes Ago*, *Stepsisters' Lament*, *When You're Driving Through the Moonlight*, *A Lovely Night* e *Do I Love You Because You're Beautiful?*.

Esiste anche la versione **Youth**<sup>12</sup>: contiene tutti i personaggi e le canzoni della trasmissione televisiva originale, solo che il copione, creato in collaborazione con iTheatrics, è stato condensato per adattarsi meglio ai giovani e la trama è stata leggermente modificata per evidenziare alcune lezioni importanti per il pubblico contemporaneo.

---

<sup>12</sup>Fonte: <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-youth-edition>.

## 4.1 Analisi comparativa

Tra le quattro versioni del musical di Cinderella citate nel paragrafo precedente, ho deciso di focalizzarmi sulla versione Enchanted, facendo un'analisi comparativa tra la versione ufficiale inglese e la sua corrispondente italiana.

Fig. 4.4 Cinderella: enchanted version, Italia (2024)<sup>13</sup>



La versione ufficiale italiana è stata prodotta da una delle più importanti agenzie del settore dal nome Justly<sup>14</sup> (in collaborazione con Area Dance). Giuseppe Galizia<sup>15</sup>, regista, coreografo e performer italiano, ha comprato i diritti e oltre a occuparsi della regia e delle coreografie, si è occupato anche della traduzione e dell'adattamento dell'intera opera in italiano.

Il regista decise di occuparsi della regia del musical solo dopo averlo visto (per sbaglio) per la prima volta a New York, al Broadway Theatre, nel 2013 e disse di esserne rimasto estasiato: *“Ero salito anch'io su quella carrozza e non volevo più scendere”*<sup>16</sup>. Dal 2017 lo spettacolo va in scena ufficialmente al Teatro

Nazionale di Milano, sempre nel periodo invernale che di solito comprende le date che vanno da metà dicembre alla fine di gennaio.

La locandina nella fig. 4.4 rappresenta la stagione 2023-2024, alla quale sono state aggiunte altre tre date a febbraio: il 4/02 al Forum DIS\_PLAY di Brescia e il 17/02 - 18/02 al Teatro Manzoni di Monza.

Per l'analisi comparativa mi sono basata sugli script delle due versioni: il libretto inglese è facilmente reperibile e acquistabile su Amazon per una cifra pari a circa 25 euro; il libretto

<sup>13</sup> Fonte: <https://www.instagram.com/cinderella.musical.italia>.

<sup>14</sup> Fonte: <https://www.justly.it/>.

<sup>15</sup> Per altre informazioni sulla sua carriera consultare il sito <https://ilramo.org/giuseppe-galizia/>.

<sup>16</sup> Fonte: <https://teatronazionale.it/produzione/cinderella>.

italiano, invece, non è reperibile da nessuna parte. Grazie all'aiuto di Carla della Vecchia (mia sorella), la quale è una performer che interpreta il ruolo della Matrigna nella produzione italiana del musical, sono riuscita a consultare lo script tradotto in italiano, completo anche dell'adattamento delle canzoni. Per una questione di copyright non potrò allegare i libretti per intero, ma mostrerò i testi di alcune delle canzoni principali e alcune battute dei dialoghi per mostrare le varie differenze da un punto di vista dell'adattamento culturale.

Purtroppo, non ci sono riproduzioni ufficiali che diano la possibilità di visionare i due musical autonomamente. Esistono, però, degli spettacoli di produzione scolastica disponibili su Youtube, basate sulla versione ufficiale di Rodgers & Hammerstein, che durano in media due ore. Per la parte sonora e visiva del musical in inglese ho preso in considerazione la produzione scolastica del BCS Theatre del 2022<sup>17</sup>. Inoltre, è disponibile per l'ascolto, su YouTube<sup>18</sup> e Spotify<sup>19</sup>, la registrazione ufficiale dei brani in inglese da parte del cast di Broadway. Per quanto riguarda la parte sonora e visiva della versione italiana mi sono rifatta al musical visto personalmente a Milano al Teatro Nazionale, il giorno 27/12/2023.

L'analisi comparativa mostrerà:

- ❖ le differenze strutturali che riguardano le scene, i personaggi e le canzoni;
- ❖ le differenze culturali che riguardano il mondo della traduzione, ponendo il focus sui modi di dire e i giochi di parole;
- ❖ l'analisi multimodale di alcune delle canzoni principali secondo lo studio di Giulia Magazzù<sup>20</sup>.

#### 4.1.1 Differenze strutturali

Per questo tipo di confronto ho ideato due tabelle comparative una relativa al I ATTO e una al II ATTO. In questo modo, la rappresentazione grafica delle due versioni schematizzerà le effettive differenze strutturali che riguardano proprio l'organizzazione in sé del musical, ovvero in quante scene è stato suddiviso, quali e quante canzoni sono presenti nelle varie scene, se effettivamente scene e canzoni coincidano e/o si dispongano nello stesso ordine, se i personaggi corrispondono o se invece sono diversi, più numerosi o meno numerosi.

---

<sup>17</sup> Reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=DCOs9jruavw>.

<sup>18</sup> Brani registrati dal cast di Broadway: <https://www.youtube.com/playlist-Cinderella:enchantedversion>.

<sup>19</sup> Brani registrati dal cast di Broadway: <https://open.spotify.com/playlist-Cinderella:enchantedversion>.

<sup>20</sup> Dottoressa di ricerca in Linguistica Inglese presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".

**Tab. 4-1 Confronto I ATTO**

<b>CINDERELLA: ENCHANTED VERSION (Broadway)</b>		<b>CINDERELLA: ENCHANTED VERSION (Italia)</b>	
<b>ACT I</b>		<b>ATTO I</b>	
<b>PROLOGUE</b>	The Fairy Godmother, Cinderella and the Ensemble	<b>OVERTURE</b>	Voce narrante
<b>Scene 1: The Village Square</b>		<b>Scena 1: Piazza del villaggio</b>	
<b>Music:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• THE SWEETEST SOUNDS</li> <li>• THE PRINCE IS GIVING A BALL</li> </ul>	<b>Interpreters:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella and Christopher</li> <li>• Lionel, the Stepfamily, Cinderella and the Villagers</li> </ul>	<b>Musiche:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• IL VERO AMORE PER ME</li> </ul>	<b>Interpreti:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cenerentola e Christopher</li> </ul>
<b>Scene 2: The Stepmother's Manor House - immediately following</b>		<b>Scena 2: Lionel e la piazza</b>	
<b>Music:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• IN MY OWN LITTLE CORNER</li> </ul>	<b>Interpreters:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella and the Animals</li> </ul>	<b>Musiche:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ</li> </ul>	<b>Interpreti:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lionel, Paesani, Eraldi, Matrigna, Sorellastre</li> </ul>
<b>Scene 3: The Royal Parlor - immediately following</b>		<b>Scena 3: Casa di Cenerentola (interno casa)</b>	
<b>Music:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• BOYS AND GIRLS LIKE YOU AND ME</li> <li>• REPRISE: THE SWEETEST SOUNDS</li> </ul>	<b>Interpreters:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• The King and Queen</li> <li>• Christopher and Cinderella</li> </ul>	<b>Musiche:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• NEL MIO PICCOLO CANTUCCIO</li> </ul>	<b>Interpreti:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cenerentola</li> </ul>
<b>Scene 4: The Manor House - one week later</b>		<b>Scena 4: Salone reale</b>	
<b>Music:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• REPRISE: IN MY OWN LITTLE CORNER</li> </ul>	<b>Interpreters:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Re, Regina, Christopher, Lionel</li> </ul>
<b>Scene 5: The Pumpkin Patch Behind the Manor House - immediately following</b>		<b>Scena 5: Palazzo reale</b>	
<b>Music:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• FOL-DE-ROL</li> </ul>	<b>Interpreters:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• The Fairy Godmother</li> </ul>	<b>Musiche:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• WHEN YOU'RE DRIVING TO THE</li> </ul>	<b>Interpreti:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lionel, Christopher, Damigelle</li> </ul>



<ul style="list-style-type: none"> <li>• THE CINDERELLA WALTZ</li> <li>• TEN MINUTES AGO</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella, Christopher and the Guests</li> <li>• Christopher, Cinderella and the Company</li> </ul>	
<p><b>Scene 2:</b> The Royal Gardens - immediately following</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• STEPSISTERS' LAMENT</li> <li>• DO I LOVE YOU BECAUSE YOU'RE BEAUTIFUL?</li> <li>• TWELVE O'CLOCK</li> </ul> <p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Grace and Joy</li> <li>• Christopher and Cinderella</li> <li>• Cinderella and Christopher</li> </ul>	<p><b>Scena 9:</b> Arrivo di Cenerentola</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• IL VALZER</li> <li>• COME IN UN SOGNO</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Christopher, Cenerentola, altri ospiti</li> <li>• Christopher e Cenerentola</li> </ul>
<p><b>Scene 3:</b> Outside the Royal Palace - immediately following</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• REPRISE: DO I LOVE YOU BECAUSE YOU'RE BEAUTIFUL?</li> </ul> <p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Christopher, King, Queen and Cinderella</li> </ul>	<p><b>Scena 10:</b> Le damigelle</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• LAMENTO DELLE DAMIGELLE</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Maria Grazia, Maria Giuoia, Prunella, Dafne, Beatrice</li> </ul>
<p><b>Scene 4:</b> The Manor House - later that night</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• WHEN YOU'RE DRIVING THROUGH THE MOONLIGHT</li> <li>• A LOVELY NIGHT</li> <li>• REPRISE: A LOVELY NIGHT</li> </ul> <p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella, the Stepmother, Grace and Joy</li> <li>• Cinderella, the Stepmother, Grace, Joy and the Animals</li> <li>• Cinderella</li> </ul>	<p><b>Scena 11:</b> Il giardino</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• SENTO DENTRO QUALCOSA...</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Christopher e Cenerentola</li> </ul>
<p><b>Scene 4:</b> The Manor House - later that night</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• WHEN YOU'RE DRIVING THROUGH THE MOONLIGHT</li> <li>• A LOVELY NIGHT</li> </ul> <p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella, the Stepmother, Grace and Joy</li> <li>• Cinderella, the Stepmother,</li> </ul>	<p><b>Scena 12:</b> La mezzanotte</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• MEZZANOTTE</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cenerentola e Christopher</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• REPRISE: A LOVELY NIGHT</li> </ul>	<p>Grace, Joy and the Animals</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinderella</li> </ul>	
<p><b>Scene 5:</b> Throughout the Kingdom - the following day and night</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• THE SEARCH</li> </ul>	<p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lionel, Christopher and the Maidens</li> </ul>	<p><b>Scena 13:</b> Fuori dal palazzo reale</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• REPRISE: SENTO DENTRO QUALCOSA...</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Christopher</li> </ul>
<p><b>Scene 6:</b> The Manor House - the following morning</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• MANIC STEPSISTERS UNDERSCORE</li> <li>• THE SLIPPER FITS</li> </ul>	<p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Stepsisters, Cinderella and Stepmother</li> <li>• Stepsisters, Cinderella, Lionel, Christopher and Stepmother</li> </ul>	<p><b>Scena 14:</b> Casa di Cenerentola</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• STASERA C' È</li> <li>• REPRISE: STASERA C' È</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cenerentola, Matrigna, Sorellastre</li> <li>• Cenerentola</li> </ul>
<p><b>Scene 7:</b> The Wedding Finale</p> <p>Music:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• THERE'S MUSIC IN YOU</li> </ul>	<p>Interpreters:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• The Fairy Godmother and the Company</li> </ul>	<p><b>Scena 15:</b> La piazza – Alla ricerca della scarpetta</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• THE SHOE FITS</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sorellastre, Cenerentola, Lionel, Cristopher e Matrigna</li> </ul>
<p><b>THE CURTAIN FALLS</b></p>		<p><b>Scena 16:</b> The wedding finale</p> <p>Musiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• LA GIOIA CHE È IN TE</li> </ul> <p>Interpreti:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fata madrina e Compagnia</li> </ul> <p><b>SALUTI – TUTTA LA COMPAGNIA</b></p>

La versione italiana differisce per il quantitativo totale delle scene: rispettivamente 16 contro le 13 della versione inglese. Nell'effettivo, però, non sono state aggiunte delle nuove scene, quelle originali sono semplicemente state divise in più parti.

All'interno del I ATTO la scena 4 della versione inglese è stata divisa in scena 4 e 5, aggiungendo in questo caso la canzone *When you're driving through the moonlight* che nella versione inglese appare per la prima volta solo nella scena 4 del II ATTO. Ciò che invece è interessante è che il regista italiano ha ripreso solo la musica e non il testo in sé di questa precisa

canzone, adattandola alla situazione creatasi nella scena italiana: ci troviamo nel palazzo reale e come interpreti abbiamo Christopher e l'araldo Lionel, quest'ultimo intento a insegnare al principe a ballare in vista del fatidico ballo. Originariamente la canzone era stata ideata per essere interpretata da Cenerentola, le due Sorellastre e la Matrigna: subito dopo il ballo i personaggi si trovano nella casa di Cenerentola e la fanciulla si fa raccontare dalle sorellastre tutto ciò che è avvenuto durante la serata, fingendo di non esserne a conoscenza, e quindi inizia a cantare immaginando come "sarebbe stato" essere lì.

All'interno del II ATTO, invece, la scena 2 della versione inglese è stata praticamente divisa nelle scene 10 e 12: la prima si intitola "Le damigelle" e infatti vede come protagoniste le due Sorellastre e le altre tre damigelle Daphne, Prunella e Beatrice, intente a cantare *Lamento delle damigelle* (canzone dal titolo originale *Stepsisters' lament*); la seconda si intitola "La mezzanotte", nella quale è presente solo un brevissimo scambio di battute (sei per la precisione) tra Christopher e Cenerentola prima che quest'ultima scappi via e perda la scarpetta (questo momento corrisponde a "*Twelve o'clock*").

Il quantitativo delle tracce musicali è lo stesso, ciò che cambia è il numero delle canzoni con un effettivo testo da interpretare. Nella versione italiana sono state cancellate:

- ❖ *Prologue* la quale corrisponde alla versione corale della canzone *Loneliness of the evening* (*Il vuoto in me*).
- ❖ *Boys and girls like you and me* la quale viene cantata dal Re e dalla Regina nella scena numero 3 del I ATTO. Nella versione italiana questo momento è stato sostituito dall'aggiunta di un dialogo che riprendeva il tema dell'amore eterno tra i due interpreti, presente nella canzone, ricordando a parole il loro primo incontro: lui, travestito da popolano, aspettava lei, vestita da zingara, al fiume. *...e mano nella mano si immergevano nell'acqua gelida...scaldati dal fuoco dell'amore!*
- ❖ *Fol-de-Rol*, la quale viene cantata dalla Fata madrina nella scena numero 5 del I ATTO. Si tratta di una breve canzone composta da due strofe dove secondo la Fata madrina i desideri sarebbero solo sciocchezze e stupidaggini (*all the wishes in the world are poppycock and twaddle*) e i sognatori solo dei pazzi (*all the dreamers in the world are dizzy in the noodle*). Nella scena corrispondente della versione italiana (la numero 7) la canzone viene sostituita con l'aggiunta di poche battute dove la Fata madrina specifica di non essere una strega che appare improvvisamente quando qualcuno esprime un desiderio, ma di essere la sua personale Fata madrina che aspettava quella chiamata da un bel po' di tempo. Cenerentola, che veniva additata dalla Matrigna e dalle Sorellastre come una matta, finalmente, iniziava a sentirsi un po' più sicura di sé.

Da questo punto di vista, la versione italiana presenta molte più scene dialogate, forse perché il pubblico italiano non è ancora pronto del tutto per un musical che si comporti effettivamente come tale (un musical per definizione è cantato!). Però credo anche che il risultato ottenuto sia ben equilibrato e adatto sia per un pubblico adulto che per un pubblico di bambini come appunto dovrebbe essere.

Alcune canzoni sono state accorciate come:

- ❖ *Sua altezza un ballo darà (The prince is giving a ball)* che si trova nel I ATTO, alla quale è stato aggiunto un dance break al posto della parte tagliata;
- ❖ *Impossible (Qui non si può)* che si trova sempre nel I ATTO, nella quale è stato tagliato appunto un pezzo della canzone, ma le parti dialogate degli intermezzi sono state disposte in maniera diversa;
- ❖ *It's possible (Sì qui si può)* che sfrutta la stessa musica della canzone *Impossible*, apportando come unico cambiamento quello del testo che in questo caso assume un'accezione positiva, nella quale è stato tagliato un intermezzo dialogato dove la Fata madrina spiegava a Cenerentola che non sarebbe andata al ballo e che quest'ultima sarebbe dovuta tornare entro la mezzanotte, specifica presente all'interno della parte intitolata *The transformation* che si comporta come un intermezzo situato tra l'inizio e la fine della suddetta canzone.
- ❖ *Come in un sogno (Ten minutes ago)* che si trova nel II ATTO, alla quale sono stati tolti il dialogo presente nell'intermezzo nel quale Christopher presenta Cenerentola ai suoi genitori; lo scambio veloce di battute tra la Fata madrina (che alla fine si è presentata al ballo) e il principe; la parte finale cantata dalla compagnia, sostituita da una frase cantata dai due interpreti (Christopher e Cenerentola).

L'ordine generale con il quale appaiono le canzoni è lo stesso in entrambe le versioni, tranne per il caso di *When you're driving through the moonlight*, per il resto ciò che cambia davvero è la disposizione di esse all'interno delle varie scene.

Per quanto riguarda i personaggi non vi sono modifiche importanti: i protagonisti principali sono presenti in tutte e due le versioni, ma a essere modificati sono stati i nomi delle sorellastre che invece di chiamarsi Joy e Grace hanno preso il nome di Maria Gioia e Maria Grazia. Ci troviamo davanti a un caso di adattamento culturale dove i due nomi vengono italianizzati. I personaggi secondari, invece, sono stati modificati: gli animali che appaiono nella versione inglese sono in totale: 4 topi, 1 gatto di nome Charles e una colomba (elemento che riprende la storia dei fratelli Grimm); nella versione italiana sono presenti solo 3 gatti chiamati Jaq Jacques

(dall'accento francese), *Ciro Cannavacciuolo*<sup>21</sup> (dall'accento napoletano) e *Gus Octavius* (italiano).

La tabella seguente mostra la classificazione dei numeri musicali di cui ho parlato nel sottoparagrafo 3.2.1, applicata al musical *Cinderella: enchanted version*.

**Tab. 4-3 Classificazione dei numeri musicali di *Cinderella: enchanted version***

Classificazione dei numeri musicali	<i>Cinderella: enchanted version</i> (Broadway)	<i>Cinderella: enchanted version</i> (Italia)
Overture	Overture	Overture
Opening number	Prologue	Il vero amore per me
Establishing number	/	/
Throw-away song	/	/
Patter song	/	/
Rhythm song	/	/
Chorus number	There's music in you	La gioia che è in te
Production number o Company number	The prince is giving a ball	Sua Altezza un ballo darà
Underscoring	The pursuit	La prova della scarpetta
Musical scene	/	/
Segue	/	/
Reprise	The sweetest sounds In my own little corner Do I love you because you're beautiful? A lovely night	Nel mio piccolo cantuccio Sento dentro qualcosa...  Stasera c'è
Ballad	Ten minutes ago	Come in un sogno
Charme song	/	/
Comedy song	Stepsisters' lament	Lamento delle damigelle
"I am" song	/	/
"I want" song	In my own little corner	Nel mio piccolo cantuccio
Special material	/	/
Eleven-o'clock number	The Cinderella waltz	Valzer
Finale	There's music in you	La gioia che è in te

<sup>21</sup> Nella versione di qualche anno fa era Bruno Merola, ma il regista ha ben pensato di cambiarlo per permettere un riconoscimento immediato della persona a un pubblico più moderno, composto da bambini e adulti.

#### **4.1.2 Differenze culturali e linguistiche**

Per poter addentrarci nel mondo delle differenze culturali dobbiamo parlare brevemente del campo della traduzione e della sua qualità.

Una buona traduzione deve rispettare vari elementi imprescindibili per mantenere l'integrità, la chiarezza e l'efficacia del messaggio originale.

La traduzione deve essere fedele al contenuto del testo di partenza, rispecchiando accuratamente il significato originale. È importante, però, catturare anche il tono, lo stile e l'intenzione dell'autore, fondamentale per la buona riuscita della traduzione. Importante è il COSA, ma anche soprattutto il COME si presenta un testo, che il più delle volte è ciò che fa la differenza.

I riferimenti culturali di un paese non spesso coincidono con quelli di un altro, creando in questo modo una difficoltà maggiore per il traduttore, che deve avere una conoscenza molto elevata e approfondita delle culture di partenza e di arrivo. Alcuni concetti, espressioni o riferimenti potrebbero non avere delle equivalenze dirette nella lingua di destinazione e potrebbero richiedere l'uso di alcune strategie quali l'adattamento o l'esplicitazione. A volte, è quindi necessario adattare alcune parti del testo al fine di garantire una comprensione (spesso) immediata dal pubblico di destinazione. Questo può includere modifiche a nomi, unità di misura, ecc... .

Al contempo il metatesto deve anche apparire scorrevole e naturale agli occhi del "lettore" che quindi deve pensare di stare "leggendo" un testo in lingua originale. Indispensabile è il mantenimento di una certa coerenza terminologica e stilistica, un uso corretto e adeguato della grammatica, della sintassi e del lessico.

In sintesi, la traduzione richiede la comprensione profonda del contenuto e del contesto del prototesto, oltre che l'abilità e gli studi necessari per applicare le giuste strategie traduttologiche che permetteranno al traduttore di presentare una traduzione più che ben fatta.

Trattandosi di un'opera teatrale, il testo risulta essere scritto ma destinato all'oralità: è un testo pianificato e programmato (caratteristiche imprescindibili dello scritto), che però presenta alcuni elementi tipici dell'oralità che riguardano: il linguaggio paraverbale, la cinetica, la mimica, la gestualità e il tono di voce.

In particolare, nella versione italiana il ruolo della sorellastra Maria Gioia è stato interpretato dapprima da una donna (nel 2017-2018) e poi da un uomo, per poter giocare sui cambi di tono e dar vita a delle gag che arricchiscono la parte comica dello spettacolo. Nella scena 3 del I ATTO Maria Gioia parlando con la madre aggiunge una battuta sul radersi; oppure nella scena 6 dello stesso atto Maria Grazia fa una battuta sul fatto che quando la sorella sorride le si vedono i baffetti. Il regista ha voluto giocare e insistere sulla presenza di questa particolare gag che viene esasperata, accentuata e riproposta molte più volte rispetto alla versione inglese.

Il registro utilizzato all'interno delle due versioni del musical è abbastanza informale, spesso di tipo colloquiale sebbene all'interno della storia vi sia anche la presenza di personaggi di rango reale che nell'immaginario comune dovrebbero parlare con toni più formali e altezzosi. Questo a parer mio alleggerisce il musical, permettendo soprattutto a un pubblico di bambini di comprendere quello che viene detto in maniera molto più semplice.

Ci sono occasioni in cui poi il pubblico viene anche coinvolto dagli attori. Per esempio, le due volte in cui la Fata madrina appare sul palco parte un jingle che fa da presentazione al personaggio stesso e per farlo terminare la Fata rompe la quarta parete dicendo a chi si occupa del suono di fermare la musica (“*Basta, basta musica...BASTA*”); oppure nella scena 5 del I ATTO Lionel parla con Christopher spiegandogli che lui è un principe e in quanto tale non può essere considerato come una persona normale, come lo sono invece, indicandole col dito, le persone nel pubblico.

All'interno del testo italiano sono stati inseriti molti riferimenti culturali e storici che probabilmente un bambino di età inferiore ai 12 anni non può comprendere. Questi riferimenti sono stati aggiunti, in quanto non presenti nel prototesto, per mantenere una certa coerenza e un filo logico all'interno del testo di arrivo.

Nella scena 4 – Salone Reale del I ATTO abbiamo come personaggi il Re, la Regina e il principe intenti a discutere della possibilità di annullare il ballo organizzato dalla Regina all'insaputa del figlio. La Regina dice questa battuta “*non vedo l'ora di vedere gattonare un bambino a palazzo. Sceglieremo il suo nome insieme ...Alessandro Magno, Carlo V Junior, Enrico IX...*”. La parte relativa alle proposte dei nomi è stata aggiunta e adattata al contesto. Nella scena 5 – Palazzo Reale del I ATTO vediamo come interpreti Lionel e Christopher. L'araldo stava rimproverando il principe perché quella mattina era sparito e avrebbe dovuto fare un sacco di cose come rispondere alla corrispondenza e seguire le lezioni di canto della maestra Caracallas (“*per non*

*parlare delle lezioni di canto ... tu non sai neanche quanto costa la signora Caracallas al Re padre*”).

Anche gli animali che nella versione italiana sono caratterizzati da tre diversi accenti (napoletano, francese e italiano), hanno delle battute (aggiunte) che riportano dei riferimenti culturali e storici: il gatto napoletano fa riferimenti alla cultura gastronomica (“*pare nu’ baba’ ripienu di ricotta!*”) e religiosa (“*San Gennaro facci la grazia!*”), mentre quello francese fa riferimenti storici (“*Ci penso io! Cenerentola... prima di tutto ci vuole un vestito nuovo... quello che avete addosso sembra che abbia fatto la Rivoluzione francese...*”) e letterari (“*Sapete, io ho lavorato nei più grandi atelier di moda di Parigi e confezionato personalmente il vestito di Madame Bovary*”).

Nella canzone *Sua Altezza un ballo darà* è stato quasi del tutto cambiato il testo in quanto doveva essere adattato per un pubblico di arrivo che riuscisse quantomeno a capire che i nomi propri presenti nel testo fossero familiari alla storia dell’Italia<sup>22</sup>.

Nel testo inglese ho ritrovato la seguente frase: “*But, darling, it's impossible to cancel once you've got the ball rolling*”. La frase presenta un gioco di parole che sta alla base dei due significati della parola *ball* (palla e ballo) e il verbo *rolling* che indica il movimento della palla quando appunto rotola. Il senso della frase è racchiuso nel modo di dire “il dado è tratto”. Il traduttore/regista ha trovato un’ottima soluzione ottenendo come risultato la seguente frase: “*Ma, tesoro, è impossibile annullare un ballo già... in ballo*”. Ha giocato sul doppio uso di *ballo*, prima come valore sostantivale e dopo, come valore di locuzione, riportando comunque lo stesso messaggio. La risata è stata assicurata.

Nella scena 6 del I ATTO ritroviamo un modo di dire che in questo contesto funge da gioco di parole: ha usato l’espressione MAI UNA GIOIA in riferimento a una delle figlie della Matrigna che appunto si chiama Maria Gioia.

Nella scena 8 – Sala da Ballo Reale del II ATTO la Matrigna inizia a flirtare con l’araldo Lionel, al quale però non piacciono le lusinghe.

### **Versione tradotta:**

MATRIGNA      Naturalmente ogni madre desidera che la propria figlia balli col

---

<sup>22</sup> Nell’appendice D è possibile consultare il testo completo di *Sua altezza un ballo darà* con il corrispettivo originale *The prince is giving a ball*.

(Flirtando) principe. Ma quel che vorrei sapere è chi avrà l'onore di ballare con Sua assistenza?

LIONEL Sua ASSISTENZA non balla! Neanche con cotal INSISTENZA...

**Versione inglese:**

STEPMOTHER Naturally, every mother is eager that her daughter should dance with the  
(Flirtatiously) prince. But what I want to know is, who has the honor of dancing with his steward?

LIONEL Stewards don't dance.

La versione italiana modifica la battuta di Lionel cercando di produrre un altro gioco di parole traducendo il termine *steward* con *Assistenza*, generando una rima interna alla frase.

Nella scena 1 – The Royal Ballroom del II ATTO ci troviamo appunto nella sala da ballo e i reali stanno aspettando i vari ospiti. Quando arrivano le Sorellastre e la Matrigna, quest'ultima inizia a flirtare con Lionel il quale si sente molto infastidito dalla situazione. Segue un piccolo scambio di battute tra i due.

**Versione inglese:**

STEPMOTHER So tell me, Lionel, when a girl marries a prince, she becomes a royal princess?

LIONEL Yep.

STEPMOTHER Which would make her mother a royal...

LIONEL Pain in the neck.

**Versione tradotta:**

MATRIGNA Dunque, ditemi, Lionel, quando una ragazza sposa un principe, diviene principessa reale?

LIONEL Già.

MATRIGNA Il che rende sua madre una reale...

LIONEL Ma lei è già una reale rompi... ops, una reale madre innamorata delle sue figlie!

L'espressione *Pain in the neck* poteva essere tradotta in vari modi: una spina nel fianco, una rottura di scatole, una seccatura. Il traduttore però ha deciso di sfiorare la sfera della volgarità, scendendo di registro e facendo un'aggiunta per armonia testuale.

Oltre ai modi di dire e ai giochi di parole, vi sono anche degli adattamenti.

Nel primo esempio siamo nel II ATTO nella scena 2 – The royal gardens che corrisponde alla scena 9 – Arrivo di Cenerentola. Ritroviamo Christopher e Cenerentola che si appartano per poter parlare in privato.

#### **Versione inglese:**

CINDERELLA     How could a prince not show up for his own ball?

CHRISTOPHER     Don't you think it's all a little... medieval? I guess it's no secret that my folks are anxious to marry me off. You know - being heir to the throne and all. But this whole thing makes me feel like some kind of a...a prized bull or something.

#### **Versione tradotta:**

CENERENTOLA     Come può un principe non partecipare ad un ballo in suo onore?

CHRISTOPHER     Non vi sembra che sia un po'... “medievale”? Immagino che non sia un segreto che il mio popolo sia ansioso di vedermi sposato... essendo l'erede al trono e tutto il resto. Ma tutta questa cosa mi fa sentire come un grosso uovo di Pasqua messo in palio per la festa di paese...

Il traduttore ha attuato un'aggiunta che specifica al meglio il senso del concetto presente nell'espressione *prized bull*, modificando il soggetto del paragone (uovo di Pasqua) adattandolo al contesto di una festa di paese.

Gli altri due esempi, invece, li ritroviamo nel II ATTO nella scena 6 – The Manor House che corrisponde alla scena 15 - La piazza: alla ricerca della scarpetta. In questo caso Lionel e il principe sono andati a casa di Cenerentola perché intenti a provare la scarpetta di vetro (riprende il concetto originale della *pantoufle de verre* di Perrault) a tutte le donne del regno. La Matrigna cerca ovviamente di far calzare la scarpetta ad almeno una delle sue figlie e tenta di impressionare il principe con alcuni dei loro talenti come, per esempio, la capacità di Joy (che in italiano, invece, diventa Maria Grazia) di dire gli scioglilingua: “*Peter Piper*

*picked his pepper*" adattato in italiano con "Sopra la panca la capra campa" o la capacità di Grace (in questo caso Maria Gioia) di saper recitare a memoria in tre lingue più il latino *The Wreck of the Hesperus*<sup>23</sup> (versione inglese) che in italiano è stato adattato e ridotto con l'incipit della Divina Commedia.

#### **Versione inglese:**

STEPMOTHER [...] she can recite "The Wreck of the Hesperus" in three languages!

GRACE Four if you count pig-Latin!  
(Reciting)  
Uh-thay Eck-ray uh-fay uh-thay Esperus-hay eye-bay Illiam-way  
Oddsworth-way Ongfello-lay.  
"It-ay uz-way uh-thay ooner-scaj Esperus-hay at-thay ailed-say uh-  
thay intry-way ee-say, an-day uh-thay kipper-say ad-hay aken-tay is-  
hay ittle-lay aughter-day oo-tay air-bay im-hay umpany-hay."

#### **Versione tradotta:**

MATRIGNA Lei è in grado di recitare l'incipit de "La Divina Commedia" in tre lingue diverse!

MARIA GIOIA Quattro se si considera anche il latino:  
(Recitando male)  
"Mezzorum camminae nostrorum, ritrovai mea buia selvae," "in the  
between of the walk of my life, the right street was smarrited"

## **4.2 Analisi multimodale delle canzoni**

Questo capitoletto si basa sullo studio multimodale di Giulia Magazzù che nel febbraio del 2021 ha pubblicato la prima edizione del suo libro "Tradurre le canzoni dei musical teatrali – Un'analisi multimodale".

---

<sup>23</sup> È il titolo del poema narrativo, pubblicato nel 1842 all'interno del libro *Ballads and Other Poems*, scritto da Henry Wadsworth Longfellow, autore e traduttore che nel 1861 pubblico anche la sua traduzione della Divina Commedia. Fonte: <https://www.treccani.it/henry-wadsworth-longfellow/>.

Il modello di analisi multimodale si applica specificatamente alle canzoni dei musical teatrali e pone le sue basi nel principio di Pentathlon di Low e nell'approccio funzionale di Franzon.

Il modello di traduzione per canzoni creato da Peter Low, noto come il "Principio di Pentathlon"<sup>24</sup>, si fonda sull'idea che la traduzione di un testo destinato a essere cantato debba rispettare una serie di criteri ben precisi per risultare efficace e funzionale. Low, così come nello sport, individua i cinque ambiti fondamentali:

- ❖ **Cantabilità:** lo scopo di una traduzione cantabile è di essere performabile da parte degli interpreti, il che significa che questi ultimi devono essere in grado di cantarla senza sforzi, e allo stesso tempo devono essere chiaramente compresi dal pubblico<sup>25</sup>. La melodia, l'intonazione e la facilità di articolazione delle parole sono elementi cruciali per questo tipo di principio. Una traduzione che non rispetti questo criterio perde di significato, poiché non potrà essere interpretata in modo efficace dal vivo.
- ❖ **Senso e naturalezza:** il senso rappresenta il messaggio generale del prototesto che deve essere riprodotto nel metatesto. Il testo, però, deve sembrare al contempo naturale, questo implica che le frasi non devono risultare forzate o artificiali, ma devono fluire in modo spontaneo, come se fossero state scritte originariamente nella lingua di arrivo. Le parole che vengono usate devono anche essere compatibili con il personaggio che le canta.
- ❖ **Ritmo:** questo è forse l'ambito più difficile di tutti, proprio perché pone numerosi vincoli in quanto fortemente legato all'aspetto musicale delle canzoni. Il ritmo tiene in considerazione il conteggio delle sillabe, l'accento e la lunghezza delle note in modo tale che le parole si adattino perfettamente alla melodia.
- ❖ **Rima:** è forse l'elemento meno importante rispetto a tutti gli altri. Non è detto che un'esatta corrispondenza delle rime renda la canzone cantabile, ecco perché da questo punto di vista vi è una flessibilità maggiore.

Il modello di Low, pur non essendo stato concepito specificamente per i brani dei musical, offre delle linee guida che possono essere applicate anche a questo tipo di composizioni. Nei musical, la connessione tra testo e musica è ancora più critica, poiché le canzoni servono spesso a portare avanti la trama e a sviluppare i personaggi. Pertanto, una traduzione che rispetti i criteri del Pentathlon di Low può contribuire a preservare l'integrità artistica e narrativa dell'opera originale, garantendo al contempo una performance vocale efficace e coinvolgente.

---

<sup>24</sup> Il pentathlon è una disciplina sportiva in cui si compete in cinque ambiti molto diversi tra loro, con un punteggio finale determinato dalla somma dei punteggi ottenuti in ciascuna gara.

<sup>25</sup> P. Low, *Singable Translations of Songs, Perspectives: Studies in Translatology*, 2003, p. 87-103.

Quando si traduce una canzone, non si può ottenere una fedeltà rigorosa, infatti, è consentito un certo grado di manipolazione, sia in termini di significato che di musicalità. La rielaborazione è una pratica fondamentale in questo campo. Il successo della traduzione non dipende, quindi, dal raggiungimento della perfezione in un solo ambito, ma dalla capacità di trovare un equilibrio tra tutti gli aspetti presi in considerazione, creando così una canzone che sembri autentica e naturale nella lingua di arrivo.

Johan Franzon sostiene che una canzone tradotta deve concentrarsi sulla replica della funzione del testo originale, piuttosto che sulle sue proprietà testuali<sup>26</sup>.

Egli trova un legame tra la posizione della canzone all'interno della narrazione e la sua funzione. Definire il tipo di canzone implica a sua volta l'analisi dell'interazione tra i personaggi sul palco, al fine di determinare la quantità delle persone che performano, il tipo di relazione che hanno e il tipo di comunicazione che si sta attuando.

In relazione al messaggio della canzone, Franzon afferma che i traduttori spesso fanno grandi o piccoli adattamenti di elementi culturali specifici, sostenendo quindi che l'acculturazione sia molto rilevante, soprattutto perché il pubblico non ha il tempo di ascoltare una canzone più di una volta, né può visionare i testi durante lo spettacolo. Ecco perché alcuni dettagli potrebbero perdersi "lungo la via" della traduzione perché volutamente tralasciati o modificati.

Giulia Magazzù, oltre a basarsi sull'aspetto verbale delle canzoni (di cui si occupano principalmente i metodi di Low e Franzon), decide di concentrarsi anche sul loro aspetto sonoro e visivo. Il modello multimodale di analisi per le canzoni dei musical teatrali che propone la dottoressa in questione include tutte le diverse modalità semiotiche (verbale, sonora, visiva) e mostra come la loro interazione influisca sull'espressione del significato di una canzone.

La modalità verbale espressa dal testo è la modalità di interesse primario, soprattutto se ci troviamo nel contesto della traduzione, la modalità sonora viene analizzata per seconda, per la stretta relazione che la musica ha con il testo e la modalità visiva di conseguenza arriva per terza.

Il legame presente tra le risorse sonore e semiotiche verbali è fondamentale per comprendere le peculiarità dei musical teatrali e i traduttori non possono non tenerne conto.

Franzon afferma che la traduzione delle canzoni è una commissione rara per un traduttore, ma molto più comune per altri professionisti del settore artistico quali compositori, cantanti o

---

<sup>26</sup> J. Franzon, *Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady*, in G. Magazzù, *Tradurre le canzoni dei musical teatrali. Un'analisi multimodale*. Biblion Edizioni, 2021, p. 80.

drammaturghi<sup>27</sup>. In questo caso è bene che il traduttore lavori a stretto contatto con qualcuno “del mestiere” che sia in grado di dare il giusto valore alla metrica, al ritmo e alla musica in generale, o addirittura, che il traduttore (anche non di mestiere) sia un performer, il quale sarà particolarmente attento alle esigenze sceniche e degli attori, i quali hanno il compito principale di far vivere il lavoro di traduzione sul palcoscenico come se fosse stato creato per la prima volta nella lingua di arrivo.

Il modello multimodale di Magazzù mette in evidenza i temi principali di ogni brano al fine di comprendere quali debbano essere tenuti in considerazione ai fini della traduzione che avverrà solo dopo aver ottenuto il quadro completo delle singole canzoni.

Affinché lo studio funzioni la dottoressa ha individuato 5 tipi di canzoni richieste per l’analisi: quelli che riguardano i punti focali della narrazione, cioè il numero di apertura, l’inno e il numero di chiusura e i due brani che rappresentano le tipologie più comuni disponibili in un musical, ovvero il numero corale e il duetto. Non è detto che all’interno di un musical si ritrovino tutte e cinque le tipologie, tranne per il caso dei numeri di apertura e chiusura che sono, per forza di cose, sempre presenti.

### **Modalità verbale**

Le categorie che fanno parte di questa modalità sono organizzate secondo tre flussi di analisi: linguistico, semantico e socio-culturale.

Nell’analisi linguistica troviamo:

- ❖ le **ripetizioni** che consistono in parole o gruppi di parole che si ripetono più di una volta. Di solito più un concetto viene ripetuto, più è considerato fondamentale e quindi racchiuderà al suo/loro interno uno o più temi importanti. Il ritornello è uno dei momenti dove le ripetizioni sono più frequenti.

Nell’analisi semantica troviamo:

- ❖ il **significato evocativo** che consiste in parole o gruppi di parole che esprimono una varietà diafasica (ad esempio espressioni dialettali, indicatori di formalità/informalità). Per ottenere maggiori informazioni sui personaggi che interagiscono sul palcoscenico vengono analizzati elementi quali la provenienza geografica, la classe sociale e il grado di relazione tra di essi.

---

<sup>27</sup>J. Franzon, *Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance*. The Translator, 2008, p. 373-399.

- ❖ i **cluster chiave** che consistono in parole o gruppi di parole che identificano i principali argomenti del testo, che insieme contribuiscono a creare il messaggio della canzone.
- ❖ il **significato espressivo** che consiste in parole o gruppi di parole che esprimono emozioni o atteggiamenti. Questa categoria si concentra solo sul linguaggio emotivo.

Nell'analisi socio-culturale troviamo:

- ❖ il **contesto culturale** riguarda le espressioni che si riferiscono alla cultura di origine, così come idiomi e proverbi. Esse dovrebbero creare un legame con il pubblico e quindi sono considerate problematiche nel campo della traduzione perché spesso potrebbero non esserci delle equivalenze dirette; perciò, bisogna trovare delle strategie che riescano nell'intento.
- ❖ l'**intratestualità** riguarda dei concetti che non sono resi espliciti al pubblico, relativi alla trama, ai personaggi e al contesto dello spettacolo. Si richiede allo spettatore di dedurre ciò che non sa e di colmare qualche lacuna. Le informazioni in questo caso non vengono necessariamente ripetute o spiegate ogni volta, perché una costante loro riaffermazione potrebbe rendere la narrazione ripetitiva.

### **Modalità sonora**

È suddivisa in 5 categorie:

- ❖ Per **musica** si intende il sottofondo musicale del testo che ha il potere di rafforzare o contraddire i temi espressi nel testo.
- ❖ Negli **intermezzi** è presente la musica che accompagna parole non cantate. Questi momenti, spesso infatti, vengono accompagnati da una routine di ballo.
- ❖ La **pausa** corrisponde alle interruzioni che ci sono durante la canzone e si svolgono senza musica, magari per dare più enfasi e importanza a quello che sta succedendo o al personaggio stesso.
- ❖ Gli **effetti sonori** sono effetti prodotti artificialmente utilizzati per ricreare i suoni della vita reale come la pioggia, i tuoni, le campane, ecc...o per indicare modifiche artificiali alla voce dei personaggi.
- ❖ Le **caratteristiche paralinguistiche** si compongono di elementi non lessicali che vengono pronunciati dagli attori durante la canzone (es. risate, pianti, sospiri). Sono molto importanti per l'interpretazione del personaggio e creano un legame con la realtà. Molto spesso vengono rappresentati con una trascrizione onomatopeica che può variare tra cultura di partenza e di arrivo. Si distinguono i "differenziatori", cioè i costrutti che caratterizzano le reazioni fisiologiche, psicologiche ed emozionali (risate, pianti, urla,

colpi di tosse) e gli “alternanti”, quelle espressioni che vanno oltre il lessico vero e proprio, come schiocchi della lingua, sibili o gemiti.

### **Modalità visiva**

È suddivisa in 3 categorie:

- ❖ **La danza** è una routine coreografica accompagnata dalla musica.
- ❖ Per *embodied behaviour* si intende tutto ciò che esprime il corpo attraverso i gesti, le espressioni facciali, ecc... esistono delle “azioni” etichettate come logiche cioè legate alle parole della canzone che quindi acquistano significato nel momento in cui il cantante le pronuncia e altre etichettate come obiettive che quindi sono indipendenti dalle parole cantate e trasmettono un messaggio che sta in piedi da solo.
- ❖ Gli **oggetti di scena** sono oggetti usati/visti sul palco che aggiungono significato al testo. A volte possiedono una funzione simbolica.

Per l’analisi multimodale dedicata alle due versioni del musical di Cinderella: enchanted version ho individuato 4 numeri: il numero di apertura, il numero corale, il duetto e il numero di chiusura. L’inno non è presente. Ho attuato l’analisi verbale e l’analisi visiva sia sulla versione originale inglese che sulla versione tradotta in italiano per vedere se i temi che vengono individuati corrispondono o si differenziano tra di loro per poi, in quel caso, spiegarne il motivo. L’analisi sonora è uguale per entrambe le versioni. Nei sottoparagrafi che seguono riporterò solo le tabelle dei temi riscontrati, in caso fossero uguali in entrambe le versioni ne comparirà una sola. Le singole tabelle relative alle modalità verbale, sonora e visiva, compresi i testi integrali in inglese e in italiano delle rispettive canzoni, sono riportate nell’appendice D.

#### **4.2.1 Numero di apertura**

Il numero di apertura corrisponde a *The sweetest sounds - Il vero amore per me*.

Le due versioni presentano lo stesso quantitativo di temi che traspaiono attraverso le stesse modalità. L’amore è un tema chiave, la differenza (tema evidenziato di giallo) sta nella parte verbale: la versione inglese dice “*And the dearest love in all the world is waiting somewhere for me*”, mentre la versione tradotta in italiano dice “*Con gli occhi **cerco** intorno a me qualcosa che non so; Son sicura che io **troverò** il vero amore per me*”. Con la traduzione cambia la prospettiva del brano originale: nel prototesto chi canta è un personaggio passivo, sicura/o che l’amore è lì ad aspettarla/o da qualche parte; nel metatesto, invece, il personaggio è attivo, intenta/o a cercare l’amore che prima o poi riuscirà a trovare.

Un altro piccolo dettaglio che cambia è puramente stilistico: per quanto riguarda l'*embodied behaviour*, nella versione inglese il cast nel retro continua a muoversi mentre nella versione italiana il cast è in freeze per dare più enfasi e importanza ai due protagonisti principali.

**Tab. 4-4 Sintesi dei temi – Versione inglese – *The sweetest sounds*:**

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Insicurezza</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Speranza</b>	✓			Monomodale
<b>Positività</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Cambiamento</b>	✓			Bimodale
<b>Attesa</b>	✓	✓	✓	Bimodale
<b>Dolcezza</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Amore</b>	✓			Monomodale
<b>Personaggio passivo</b>	✓			Monomodale
<b>Totale</b>	7	4	4	

**Tab. 4-5 Sintesi dei temi – Versione tradotta – *Il vero amore per me*:**

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Insicurezza</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Speranza</b>	✓			Monomodale
<b>Positività</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Cambiamento</b>	✓			Bimodale
<b>Attesa</b>	✓	✓	✓	Bimodale
<b>Dolcezza</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Amore</b>	✓			Monomodale
<b>Personaggio attivo</b>	✓			Monomodale
<b>Totale</b>	7	4	4	

#### 4.2.2 Numero corale

Il numero corale corrisponde a *The prince is giving a ball – Sua Altezza un ballo darà*.

Le due versioni hanno prodotto gli stessi temi, che si manifestano attraverso le stesse modalità. Importante è ricordare l'enorme adattamento attuato per quanto riguarda tutti i nomi della famiglia reale (Vedi appendice D) che non erano vicini alla cultura italiana e sarebbe stato pesante per il pubblico di arrivo non cambiarli.

In questo caso la parte sonora è stata quella più incisiva, proprio perché il numero corale deve essere un momento spettacolare, che non fa annoiare il pubblico e quindi l'informazione che doveva essere recepita, ovvero l'invito al ballo da parte del principe, era semplice e concisa ed è stata impreziosita da fantastiche coreografie e da una musica solenne e ritmata allo stesso tempo.

*Tab. 4-6 Sintesi dei temi – Versione inglese e tradotta:*

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Giubilo</b>			✓	Monomodale
<b>Invito/annuncio</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Regalità</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Sorpresa</b>		✓		Bimodale
<b>Indignazione</b>		✓		Bimodale
<b>Curiosità</b>		✓		Bimodale
<b>Totale</b>	2	5	3	

### 4.2.3 Duetto

Il duetto corrisponde a *Impossible/It's possible – Qui non si può/Sì qui si può.*

Tab. 4-7 Testi a confronto:

VERSIONE INGLESE	VERSIONE TRADOTTA	
IMPOSSIBLE	QUI NON SI PUÒ,	SÌ QUI SI PUÒ
FOR A PLAIN YELLOW <b>PUMPKIN TO BECOME A GOLDEN CARRIAGE.</b> IMPOSSIBLE	IL DESTINO MI VUOLE IN QUESTA CASA PER LA VITA. QUI NON SI PUÒ,	TRASFORMARE IL TUO <b>SOGNO</b> IN UNA FAVOLA REALE SÌ QUI SI PUÒ
FOR A PLAIN COUNTRY <b>BUMPKIN AND A PRINCE TO JOIN IN MARRIAGE.</b>	I MIEI SOGNI SARANNO E RIMARRANNO SEMPRE <b>SOGNI</b>	NON OCCORRE PREGARE, BASTA SOLO UN PO' <b>SPERARE</b>
AND <b>FOUR WHITE MICE WILL NEVER BE FOUR WHITE HORSES.</b>	SAREBBE STATO BELLO ANDARE AL BALLO	SE QUI SERVE UN VESTITO SFAVILLANTE
SUCH FOL-DE-ROLAND FIDDLEDY DEE OF COURSE	MA FORSE STO FACENDO UN GROSSO SBAGLIO	CI METTO UN PUNTO LUCE COL DIAMANTE
IS IMPOSSIBLE!	QUI NON SI PUÒ!	SÌ QUI SI PUÒ
BUT THE WORLD IS FULL OF ZANIES AND FOOLS	MA NEL MONDO REGNA TANTA BONTÀ	
WHO DON'T BELIEVE IN SENSIBLE RULES	<b>TUO PADRE</b> LO DICEVA DI GIÀ	
AND WON'T BELIEVE WHAT SENSIBLE PEOPLE SAY,	I <b>SOGNI</b> SONO UTILI PIÙ CHE MAI	
AND BECAUSE THESE DAFT AND DEWY-EYED DOPES	MA TALVOLTA AD INSEGUIRLI SI COMBINANO SOLO GUAI	
KEEP BUILDING UP IMPOSSIBLE HOPES, IMPOSSIBLE THINGS ARE HAPPENING EVERY DAY!	QUI NON SI PUÒ!  LA MIA VITA È STARE QUI ...	SÌ QUI SI PUÒ,  I <b>SOGNI</b> SONO UNA <b>REALTÀ!</b>

Come possiamo notare il testo inglese si ripete in modo uguale con l'aggiunta di IT'S POSSIBLE in sostituzione di IMPOSSIBLE, mentre quello italiano mantiene il ritornello, ma cambia qualche frase. La versione tradotta introduce i temi del sogno e della speranza anche da

un punto di vista verbale e non solo sonoro. Nella versione inglese è presente il supporto alla Fata madrina da parte dei 4 spiriti fatati, mentre in quella italiana ci sono i 3 gatti che danno supporto a Cenerentola. Un tema importante che troviamo solo nella versione tradotta è quello della conoscenza pregressa (colorato di azzurro): attraverso la frase “*tuo padre lo diceva di già*” il pubblico capisce che la Fata madrina conosceva il padre di Cenerentola, informazione che non appare nella versione inglese, neanche all’interno dei dialoghi o intermezzi.

Secondo il mio parere la versione tradotta in italiano è molto ben riuscita perché si capisce al meglio questa trasformazione del pensiero di Cenerentola che prima non crede che i sogni si possano avverare e poi, invece, tutto cambia e in qualche modo diventa possibile. Nella versione inglese si dà più importanza alle trasformazioni in senso stretto come la zucca in carrozza, i topolini in cavalli o che una sempliciotta di campagna possa sposare un principe.

**Tab. 4-8 Sintesi dei temi – Versione inglese – Impossible/It’s possible:**

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Impossibilità</b>	✓		✓	Bimodale
<b>Possibilità</b>	✓		✓	Bimodale
<b>Determinazione</b>	✓		✓	Multimodale
<b>Positività</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Speranza</b>		✓		Monomodale
<b>Sogno</b>			✓	Monomodale
<b>Magia</b>		✓	✓	Multimodale
<b>Curiosità</b>		✓		Multimodale
<b>Supporto alla Fata madrina</b>			✓	Monomodale
<b>Totale</b>	5	4	7	

**Tab. 4-9 Sintesi dei temi – Versione tradotta – Qui non si può/Sì qui si può:**

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Impossibilità</b>	✓		✓	Bimodale
<b>Possibilità</b>	✓		✓	Bimodale
<b>Determinazione</b>	✓		✓	Bimodale

<b>Positività</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Speranza</b>	✓	✓		Bimodale
<b>Sogno</b>	✓		✓	Multimodale
<b>Magia</b>		✓	✓	Bimodale
<b>Curiosità</b>		✓		Multimodale
<b>Supporto a Cenerentola</b>			✓	Monomodale
<b>Conoscenza pregressa</b>	✓			Monomodale
<b>Totale</b>	7	6	7	

#### 4.2.4 Numero di chiusura

Il numero di chiusura corrisponde a *There's music in you – La gioia che è in te*.

Nella versione inglese vi sono due temi molto importanti che non sono presenti nella versione tradotta:

- ❖ Il tema della libertà appare solo nella versione inglese ed è visibile nella parte verbale attraverso le seguenti frasi che dice la Fata madrina: “*Now you can go wherever you want to go; now you can do whatever you want to do; now you can be whatever you want to be*”;
- ❖ Il tema che riguarda il credere nelle cose appare solo nella versione inglese e si capisce dalle frasi: “*Move mountain, light the sky, make a wish come true*”.

**Tab. 4-10 Sintesi dei temi - Versione inglese – *There's music in you*:**

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Libertà</b>	✓			Monomodale
<b>Dolcezza</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Gioia</b>	✓	✓	✓	Bimodale
<b>Credere</b>	✓			Monomodale
<b>Magia</b>			✓	Monomodale
<b>Lieto fine</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Totale</b>	5	3	4	

**Tab. 4-11 Sintesi dei temi - Versione tradotta – *La gioia che è in te*:**

<b>Temi</b>	<b>Verbale</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Visivo</b>	<b>Modalità</b>
<b>Dolcezza</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Gioia</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Magia</b>			✓	Monomodale
<b>Lieto fine</b>	✓	✓	✓	Multimodale
<b>Totale</b>	3	3	4	

In linea di massima il traduttore/regista sembra aver rispettato appieno i temi del testo di partenza, sia da un punto di vista verbale, sonoro che visivo. Grazie all'analisi multimodale delle quattro canzoni principali abbiamo potuto riscontrare quattro possibili realtà: per quanto riguarda il numero di apertura (individuato come tale perché considerato il primo brano con un testo cantato) abbiamo potuto vedere come l'uso di determinate parole possa provocare una profonda differenza nella descrizione del personaggio che sta cantando (passivo Vs attivo); il numero corale, invece, è ben riuscito sotto ogni punto di vista; il duetto, seppur nel complesso ben riuscito, introduce un tema che non è presente nella versione inglese (conoscenza pregressa) e la parte verbale diventa più incisiva per quanto riguarda i temi del sogno e della speranza; infine, il numero di chiusura, mostra la presenza dei temi quali la libertà e la capacità di credere che le cose si avvereranno, non presenti nella versione tradotta.

A volte si aggiunge, a volte si toglie, si fanno appunto dei compromessi proprio per via dell'aspetto difficoltoso, insito nell'ambito della traduzione delle canzoni.

Sembra quasi un paradosso: assistiamo a un grado maggiore di libertà che deriva, però, da un grado maggiore di vincoli (musicali).

# CONCLUSIONI

La storia di Cenerentola ha dimostrato una straordinaria capacità di adattamento e resistenza attraverso i secoli, trovando nuove forme di espressione e continua rilevanza grazie ai diversi canali di comunicazione.

Le varie versioni analizzate nel corso di questa tesi, letterarie, audiovisive e teatrali (musicali e non) che siano, rivelano come ogni adattamento non solo rifletta le tecnologie e i gusti estetici della propria epoca, ma anche i valori culturali e sociali che restano in continua evoluzione.

Da fiaba trasmessa oralmente, essa diventa una realtà scritta che prende vita attraverso le pagine dei libri di Giambattista Basile, Charles Perrault e dei fratelli Grimm (e molti altri ancora in giro per il mondo).

La versione animata di Walt Disney del 1950 ha giocato un ruolo cruciale nel definire l'immagine moderna di Cenerentola, stabilendo un canone visivo e narrativo che ha influenzato profondamente le successive rappresentazioni della fiaba. La magia dell'animazione Disney, con le sue innovazioni tecniche e artistiche, ha permesso a Cenerentola di raggiungere un pubblico globale, consolidando la sua posizione nell'immaginario collettivo.

Le produzioni televisive e i film live-action hanno ulteriormente arricchito la narrazione di Cenerentola, offrendo reinterpretazioni che rispondono alle esigenze di un pubblico contemporaneo e diversificato. Questi adattamenti hanno spesso cercato di modernizzare la storia, introducendo elementi di realismo e complessità psicologica che rispecchiano le sensibilità moderne, pur mantenendo intatto il nucleo tematico della fiaba.

I musical teatrali hanno dato seconda vita a questo racconto incredibile, aggiungendo una dimensione performativa che combina musica, danza e recitazione. In particolare, questo tipo di adattamento, presenta una serie di sfide uniche, tra cui la complessa arte della traduzione delle canzoni. Essa deve tenere conto delle differenze culturali, mantenere l'integrità musicale, inclusi ritmo e melodia, strettamente legati alla parte verbale del musical, deve quindi essere abbastanza flessibile per potersi adattare alle strutture musicali esistenti, senza perdere il significato (quando è possibile) o l'impatto emotivo delle parole. Questo richiede una stretta collaborazione tra traduttori, compositori, registi e performer per garantire che ogni elemento del musical funzioni in armonia.

Ogni traduzione è un atto di reinterpretazione, che richiede una profonda comprensione sia del materiale originale che del pubblico di arrivo. La traduzione efficace delle canzoni nei musical non è solo una questione di linguistica, ma anche di arte e intuizione, per garantire che l'anima della storia rimanga intatta e vibrante.

In sintesi, l'evoluzione di Cenerentola attraverso i vari formati analizzati, evidenzia il potere della narrazione di adattarsi e reinventarsi continuamente, mantenendo la sua rilevanza e il suo fascino attraverso le generazioni. In un mondo in costante cambiamento, Cenerentola continua (il più delle volte) a ricordarci il potere della gentilezza, della speranza e della perseveranza, valori che trascendono il tempo e le culture.

# APPENDICE A

Versione napoletana di Giambattista Basile<sup>1</sup>

## LA GATTA CENNERENTOLA

### TRATTENEMIENTO SESTO DE LA JORNATA PRIMMA.

ZeZolla, nmezzata da la majestra ad accidere la matreja, e, credenno co farele avere lo patre pe marito, d'essere tenuta cara, è posta a la cucina. Ma, pe vertute de le fate, dapò varie fortune, se guadagna no re pe marito.

Parzero statole li ascoltante a sentire lo cunto de lo polece e facettero na dechiaratoria d'asenetate a lo re catammaro, che mese a tanto riseco lo nteresse de lo sango e la soccessione de lo stato pe na cosa de vrenna. Ed, essenno tutte appilate, Antonella spilaje de la manera, che secota.

Sempre la nmidia, ne lo maro de la malignitate, appencagno de vessiche la guallara; e, dove crede de vedere autro annegato a maro, essa se trova o sott'acqua o tozzato a no scuoglio; comme de certe figliole nmediose me va mpenziero de ve contare. Saperrite, donca, che Era na vota no precepe vidolo, lo quale aveva na figliola accossi cara, che non vedeva ped autro uocchio.

A la quale teneva na majestra princepale, che le nmezzava le catenelle, lo punto n'ajero, li sfilatielle e l'afreco perciato, monstrannole tant' affezone, che non s'abbasta a dicere. Ma, essennose nzorato de frisco lo patre e pigliata na focoliata, marvasa o miciata de lo diantane", commenzaje sta mardetta femmena ad avere nsavuorrio la figliastra, facennole cere brosche, facce storte, uocchie gronnuse, de farela sorrejere. Tanto che la scura peccerella se gualiaiva sempre co la majestra de li male trattamiente, che le faceva la matreja, decennole: «Oh Dio, e non potisse essere tu la mammarella mia, che me fai tanta vruoccole e cassesie? » E tanto secotaje a fare sta cantelena, che, puostole no vespone a l'aurecchie, cecata da mazzamauriello, le disse na vota: «Se tu vuoi fare a muodo de sta capo pazza, io te sarraggio mamma, e tu me sarrai cara comm'a le visciole de st'uocchie». Voleva secotiare a dicere, quando ZeZolla, (che cossi la figliola aveva nomme), disse: «Perdoname si te spezzo parola nmocca; io saccio ca me vuoi bene; perzò, zitto e zuffecit: nmezzame l'arte, ca vengo da fore; tu scrive, io firmo.» «Ora susso, leprecaje la majestra, siente buono, apre l'aurecchie, e te venerà lo pane janco comm'a li shiure. Comme esce patreto, di' a matrèjata ca vuoi no vestito

---

<sup>1</sup> BASILE, Giambattista. Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) di Giambattista Basile: Testo conforme alla prima stampa del MDCXXXIV-VI. Trani, Pei tipi de V. Vecchi, 1891.

de chille vecchie, che stanno drinto lo cascione granne de lo retretto, po sparagnare 10 chisto, che puorte ncuollo.

Essa, che te vo vedere tutta pezze e peruoglie, aprerà lo cascione e dirrà: tiene lo copierchio. E tu, tenennolo, mentre jarrà scervecano pe drinto, lassalo cadero de botta, ca se romparrà lo cuollo. Fatto chesto, tu sai ca patreto farrìa moneta fauza pe contentarete; e tu, quando te fa carizze, pregalo a pigliareme pe mogliere, ca viata te!, tu sarraje la patrona de la vita mia!» Ntiso chesto Zezolla, le parze ogn' ora mill'anne, e fatto compritamente lo conziglio de la majestra, dapò che se fece lo lutto pe la disgrazia de la matreja, commenzaje a toccare li taste a lo patre, che se nzorasse co la majestra. Da principio, lo prencepe lo pigliaje a burla; ma la figliola tanto tiraje de chiatto, fi che couze de ponta; che, all'utemo, se chiegaje a le parole de Zezolla. E, pigliatase Carmosina, ch' era la majestra, pe mogliere, fece na festa granne. Ora, mentre stavano li zite ntresca, affacciatase Zezolla a no gaifo de la casa soja, volata na palommella sopra no muro, le disse: «Quando te vene golio de quarcosa, mannal' addemannare a la palomba de le fate a l'isola de Sardegna, ca l'averrai subeto». La nova matreja, pe cinco o seje juorne, affummaje de carizze a Zezolla, sedennola a lo meglio luoco de la tavola, dannole lo meglio muorzo, mettenole li meglio vestite. Ma, passato a mala pena no poco de tiempo, mannato a monte e scordato affatto de lo servizio receputo (o trista l'arma, ch'ha mala patrona!), commenzaje a mettere npericuoccuolo seje figlie soje, che, fi a tanno, aveva tenuto secrete. E tanto fece co lo marito, che, receputo ngrazia le figliastre, le cadette da core la figlia propria. Tanto che scapeta oje, manca craje, venne a termene, che se redusse da la cammara a la cocina, e da lo vardacchino a lo focolare, da li sfurde de seta e d'oro a le mappine, da li scette a li spite. Nè sulo cagnaje stato, ma nomme perzi, che, da Zezolla, fu chiamata Gatta cennerentola. Successe ch'avenno lo precepe da ire nSardegna, pe cose necessarie a lo stato sujo, domannaje una ped una a Mperia, Calamita, Shiorella, Diamante, Colommina, Pascarella, ch'erano le seje figliastre, che cosa volessono che le portasse a lo retuorno. E chi le cercaje vestite da sforgiare, chi galantarie pe la capo, chi cuonce pe la faccia, chi jocarielle pe passare lo tiempo, e chi na cosa e chi n'otra. Ped utemo, quase po delieggio, disse a la figlia: «E tu che vorrisse?»

Ed essa: «Nient' autro, se non che me raccomanne a la palomma de le fate, decennole che me manneno quarcosa; e, si te scuorde, non puozze ire nè nanze, nè arreto. Tiene a mente chello, che te dico: arma toja, maneca toja!»

Jette lo prencepe, fece li fatte suoje nSardegna, accattaje quanto l'avevano cercato le figliastre, e Zezolla le scie de mente. Ma, nmarcatose ncoppa a no vasciello e facenno vela, non fu possibele mai, che la nave se arrassagse da lo puorto, e pareva che fosse mpedecata da la rommora. Lo patrone de lo vasciello, ch'era quase de sperato, se pose pe stracco a dormire e

vedde nsuonno na fata, che le disse: «Sai perchè non potite scazzellare la nave da lo puorto? Perchè lo prencepe, che vene con vui, ha mancato de promessa a la figlia, alle cordannose de tutte, fora che de lo sango propio».

Se sceta lo patrono, conta lo suonno a lo prencepe; lo quale, confuso de lo mancamento ch'aveva fatto, jeze a la grotta de le fate; e, arracommannatole la figlia, disse che le mannassero quarcosa. Ed ecco scette fora da la spelonca na bella giovane, che vedive no confalone! La quale le disse ca rengraziava la figlia de la bona memoria e che se gaudesse ped ammore sujo. Cossi decenno, le dette no dattolo, na zappa, no secchietello d'oro e na tovaglia de seta, dicenno che l'uno era pe pastenare e l'autre pe coltevere la chianta. Lo prencepe, maravigliato de sto presiento, se lecenziaje da la fata a la vota de lo pajese sujo, e, dato a tutte le figliastre quanto avevano desiderato, deze finalmente a la figlia lo duono, che le faceva la fata. La quale, co na prejezza che non capeva drinto la pella, pastenaje lo dattolo a na bella testa, lo zappolejava, adacquava, e co la tovaglia de seta matino e sera l'asciucava. Tanto che, nquatto juorne, cresciuto quanto a la statura de na femmena, ne scette fora na fata, dicennole: «Che desiderere?» Alla quale respose Zezolla che desiderava quarche vota de scire fora de casa, nè voleva che le sore lo sapessero. Leprecaje la fata: «Ogne vota che t'è gusto, viene a la testa, e di:

*Dattolo mio naurato,  
Co la zappetella d'oro t'aggio zappato,  
Co lo seccbietello d'oro t'aggio adacquato,  
Co la tovaglia de seta t'aggio asciuttato;  
Spoglia a te, e vieste a me!*

«E, quando vorrai spogliarete, cagna l'utemo vierzo, decenno: Spoglia a me, e vieste a te!» Ora mo, essenno venuta la festa e sciute le figlie de la majestra tutte spampanate, sterliccate, mpallaccate, tutte zagarelle, campanelle e scartapelle, tutte shiure, adure, cose e rose; Zezolla corre subeto a la testa, e, ditto le parole nfrocicatole da la fata, fu posta n'ordine comme na regina, e, posta sopra n'acchinea, co dudece pagge linte e pinte, jette a dove jevano le sore; che fecero la spotazzella pe le bellezze de sta penta palomma. Ma, comme voze la sciorte, dette a chillo luoco stisso lo re; lo quale, visto la spotestata bellezza de Zezolla, ne restaje subeto affattorato, e disse a no servetore chiù ntrinseco, che se fosse nformato, come potesse nformare de sta bellezza cosa, e chi fosse, e dove steva. Lo servetore, a la medesema pedata, le jeze retomano. Ma essa, addonatose dell'agguaito, jettaje na mano de scute riccies, che s'aveva fatto dare da lo dattolo pe chesto effetto. Chillo, allummato li sbruonzole, se scordaje de secotare l'acchinea, pe nchirese le branche de fellusse. Ed essa se ficcaje de relanzo a la casa, dove, spogliata che fu, comme le nmezzajo la fata, arrivaro le scerpie de le sore, le quale,

pe darele cottura, dissero tante cose belle, che avevano visto. Tornaje fra sto miezo lo servetore a lo re, e disse lo fatto de li scute. Lo quale, nzorfatose co na zirria granne, le disse che pe quattro frisole cacate aveva vennuto lo gusto sujo e che in ogni cunto avesse l'otra festa procurato de sapere chi fosse chella bella giovane, e dove s'ammasonasse sto bello aucielo.

Venne l'otra festa o sciute le sore tutte aparate e galante, lassaro la desprezzata Zezolla a lo focolaro. La quale subeto corre a lo dattolo; e, ditto le parole solete, ecco scettero na mano de dammecelle, chi co lo schiecco, chi co la carrafella d'acqua de cocozze, chi co lo fierro de li ricce, chi co la pezza de russo, chi co lo pettene, chi co le spingole, chi co li vestite, chi co la cannacca o collane. E, fattala bella comme a no sole, la mesero a na carrozza a seje cavalle, accompagnata da staffiere e da pagge de livrera. E, jonta a lo medesimo luoco, dove era stata l'otra festa, agghionze meraviglia a lo core de le sore e fuoco a lo petto de lo re. Ma, repartutase e jutose dereto lo servetore, pe no farese arrivare, jettaje na vranca de perne e de gioje; dove remasose chill'ommo da bene a pizzoliarenelle, ca non era cosa da perdere; essa ebbe tempo de remmorchiarese a la casa e de spogliarese conforme a lo soletto. Tornaje lo servetore luongo luongo a lo re; lo quale disse: «Pe l'arma de li muorte mieje, ca, si tu non truove chessa, te faccio na ntosa, e te darraggio tanta cauce neulo, quanto aje pile a ssa varva!» Venne l'otra festa e sciute le sore, essa tornaje a lo dattolo. E continovanno la canzona fatata, fu vestuta superbamente, e posta dinto na carrozza d'oro co tante serviture attornate, che pareva pottana, pigliata a lo spassiggio, ntornata de tammare. E, juta a fare cannavola a le sore, se partette; e lo servetore de lo ro se cosette a filo duppio co la carrozza.

Essa, vedendo che sempre l'era a le coste, disse: «Tocca, cocchiere!» Ed ecco se mese la carrozza a correre de tutta furia, e fu cossi granne la còrzeta, che le cascaje no chianiello: che non se poteva vedere la chiù pentata cosa! Lo servetore, che non potte jognere la carrozza, che volava, auzaje lo chianiello da terra, e lo portaje a lo re, dicennole quanto l'era socceduto. Lo quale, pigliatolo nmano, disse: «Se lo pedamento è cossi bello, che sarrà la casa? O bello canneliero, dove è stata la cannella, che me strudo!, o trepete de la bella caudara, dove volle la vita!, o belle suvare, attaccate a la lenza d'ammore, co la quale ha pescato chest'arma!, ecco v'abbraccio e ve stregno, e, si non posso arrevare a la chianta, adoro le radeche; si non posso avere li capetielle, vaso le vase ! Già fustuvo cippe de no janco pede, mo site tagliole de no nigro core: pe vui era auta no parmo e miezo de chiù chi tiranneja sta vita, o po vui cresco auto tanto do dochezza sta vita, montre vo guardo e ve possedo!» Cossi diceno, chamma lo scrivano, commanna lo trommetta, e tù tù, fa jettare no banno, che tutte le femmene de la terra vengano a na festa vannuta o a no banchetto, che s'ha puosto nchiocca de fare. E, venuto lo

juorno destenato, oh bene mio, che mazzecatorio e che bazzara, che se facette! Da dove vennero tante pastiere e casatielle?, dove li sottestate e le porpette?, addò li maccarune e graviuole?; tanto che noe poteva maguare n'assereto formato. Venuto le femmene tutte, e nobele o gnobele, e ricche e pezziente, e vecchio e figliole, e belle e brutte, e buono pettenato, lo ro, fatto lo profittio, provaje lo chianiello ad una ped una a tutte le commitate, pe vedere a chi jesse a capillo ed assestato, tanto, che potesse conoscere da la forma de lo chianiello chello, che jeva cercanno. Ma, non trovanono pede, che nce jesse a siesto, s'appe a desperare. Tuttavota, fatto stare zitto ogn'uno, disse: «Tornate craje a fare penetenzia co mico; ma, se mi volite bene, non lasciate nesciuna femmena a la casa, e sia chi si voglia!» Disse lo prencepe: «Aggio na figlia, ma guarda sempre lo focolaro pedessere desgraziata e da poco, che non è merdevole de sedere dove magnate vui». Disse lo re: «Chesta sia ncapo de lista, ca l'aggio da caro». Cossi partettero; e lo juorno appriesso tornaro tutte, e, nsiemme co le figlie de Carmosina, venne Zezolla. La quale, subeto che fu vista da lo re, l'ebbe na nfanzia de chella, che desiderava; tutta vota, semmolaje. Ma, furnuto de sbattere, se venne a la prova de lo chianiello: ma, non tanto priesto s'accostaje a lo pede de Zezolla, che se lanzaje da se stisso a lo pede de chella cuccopinto d'ammore, comme lo fierro corre a la calamita! La quale cosa vista lo re, corze a farele soppressa de le braccia; e, fattola sedere sotto lo vardacchino, le mese la corona ntesta, commannanno a tutte che le facessero ncrinate e leverenzie, comme a regina loro. Le sore, vedenno chesto, chiene de crepantiglia, non avenno stommaco de vedere sto scuoppo de lo core llo, se la sfilaro guatte guatte verso la casa de la mamma, confessanno a despietto loro:

*Ca pazzo è chi contrasta co le stelle.*

**Versione tradotta in italiano di Giambattista Basile<sup>2</sup>**

## **LA GATTA CENERENTOLA**

### *SESTO PASSATEMPO DELLA PRIMA GIORNATA.*

Zezolla, istigata dalla maestra a uccidere la matrigna e credendo che quella, divenuta, per opera sua, moglie di suo padre, la tenga cara, è posta invece alla cucina. Ma, per virtù delle fate, dopo varie fortune, si guadagna per marito un re. Parvero statue gli ascoltatori a questo racconto della pulce e dettero una dichiaratoria di asinità al re stupidone, che, per un'inezia insulsa, mise a tanto rischio l'interesse del sangue e la successione dello stato. Ma, avendo poi tutti turate le

---

<sup>2</sup> G.B. Basile, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, trad. di B. Croce, Laterza, Roma-Bari, 1982.

loro bocche, Antonella sturò la sua nel modo che segue: Sempre l'invidia, nel mare della malignità, ebbe in cambio di vesciche l'ernia; e, dove crede vedere altri annegati nel mare, si trova essa o sott'acqua o rotta a uno scoglio: come accadde a certe giovani invidiose, delle quali fo disegno di dirvi la storia.

C'era, dunque, una volta un principe vedovo, il quale aveva una figlia a lui tanto cara che non vedeva per altri occhi. Le aveva dato una maestra da cucire di prima riga, che le insegnava le catenelle, il punto in aria, le frange e le orlature, dimostrandole tanta affezione che non si potrebbe dire. Ma, essendosi il padre riammogliato di fresco e avendo preso una rabbiosa, malvagia e indiavolata femmina, questa maledetta cominciò ad avere in odio la figliastra, facendole cère brusche, visi torti, occhiate di cipiglio, da darle il soprassalto per la paura. La povera fanciulla si lamentava sempre con la maestra dei maltrattamenti della matrigna, conchiudendo: «Oh Dio, e non potresti esser tu la mamma mia, tu che mi fai tanti vezzi e carezze?». E tante volte le ripeté questa cantilena, che le mise una vespa nell'orecchio, sicché, accecata dal diavolo, la maestra finì col dirle: «Se vuoi fare a modo di questa testa matta, io ti sarò mamma e tu sarai la pupilla degli occhi miei». Stava per continuare in questo prologo, quando Zezolla (che così si chiamava la giovane) la interruppe: «Perdonami se ti rompo la parola in bocca. So che mi vuoi bene; perciò zitto e sufficit; insegnami l'arte, ché io sono nuova: tu scrivi e io firmo». «Orsú! – replicò la maestra, – ascolta bene, apri gli orecchi, e godrai sempre pane bianco di fior di farina. Quando tuo padre va fuori di casa, di' alla tua matrigna che vuoi un vestito di quei vecchi, che stanno nel cassone grande del ripostiglio, per risparmiare questo che porti addosso. Essa, che ti vuol vedere tutta cenci e brandelli, aprirà il cassone e dirà: – Tieni il coperchio. – E tu, tenendolo, mentr'essa andrà rovistando là dentro, lascialo cader di colpo, ché le fiaccherà il collo. Dopo di ciò, sai bene che tuo padre farebbe moneta falsa per amor tuo; e tu, quando egli ti carezza, pregalo di prendermi per moglie, ché, te beata, sarai la padrona della mia vita».

Udito il disegno, a Zezolla ogni ora parve mille anni; e, messo in atto punto per punto il consiglio della maestra, quando fu trascorso il tempo del lutto per la morte della matrigna, cominciò a toccare i tasti al padre affinché s'ammogliasse con la sua maestra. Dapprima, il principe prese la cosa in celia; ma tante volte Zezolla tirò di piatto, che, infine, colpì di punta, ed egli si piegò alle persuasioni della figliuola. Così si sposò con la maestra Carmosina, e si fece una festa grande.

Ora, mentre gli sposi stavano in gaudio, Zezolla si affacciò a un gaifo della sua casa; e in quel punto una colombella volò sopra un muro e le disse: « Quando ti vien desio di qualche cosa, manda a dimandarla alla colombella delle fate dell'isola di Sardegna, ché tu l'avrai subito ».

Per cinque o sei giorni la nuova matrigna incensò con ogni sorta di carezze Zezolla, facendola sedere al miglior luogo della tavola, dandole i migliori bocconi e adornandola con le migliori vesti. Ma, corso pochissimo tempo, mandò a monte e scordò affatto il servizio ricevuto (oh trista l'anima, che ha cattiva padrona!), e cominciò a mettere in iscranna sei figlie sue, che fin allora aveva tenute segrete; e tanto fece che il marito, presele in grazia, si lasciò cascar dal cuore la figlia sua propria. Zezolla, scapita oggi, manca domani, finì col ridursi a tal punto che dalla camera passò alla cucina, dal baldacchino al focolare, dagli sfoggi di seta e oro agli strofinaccioli, dagli scettri agli spiedi. Né solo cangiò stato, ma anche nome, e non più Zezolla, ma fu chiamata «Gatta cenerentola».

Ora seguì che, dovendo il principe andare in Sardegna per certe cose necessarie al suo stato, prima di partire domandò a una a una, a Imperia, Calamita, Fiorella, Diamante, Colombina e Pascarella, che erano le sei figliastre, che cosa volevano che portasse loro al ritorno. E chi gli chiese un abito di lusso, chi galanterie pel capo, chi belletti per la faccia, chi giocattoli per passare il tempo; e chi una cosa e chi un'altra. In ultimo, e quasi per dileggio, egli disse alla figlia: «E tu che cosa vorresti?». Ed essa: «Nient'altro se non che mi raccomandi alla colomba delle fate, che mi mandi qualcosa; e, se ti dimentichi, che tu non possa andare né innanzi né indietro. Tieni bene a mente quel che ti dico: arma tua, manica tua».

Partì il principe, sbrigò le sue faccende in Sardegna, comprò quanto gli avevano chiesto le figliastre, e Zezolla gli uscì dalla mente. Ma, quando si fu imbarcato e già erano state spiegate le vele, non fu possibile far che il vascello si staccasse dal porto: pareva che ne fosse impedito dalla remora. Il padrone della nave, ch'era quasi disperato, si mise a dormire per la stanchezza, e in sogno gli apparve una fata, che gli annunciò: «Sai perché non potete staccarvi dal porto? Perché il principe, che vien con voi, ha mancato alla promessa verso la figlia, ricordandosi di tutto fuorché del sangue proprio». Appena svegliato, il capitano raccontò il sogno al principe, che, confuso per la mancanza commessa, andò alla grotta delle fate, e, raccomandata loro la figliuola, le pregò di mandarle qualche dono.

Ed ecco uscir fuori dalla spelonca una bella giovane, che pareva un gonfalone, e gli disse di ringraziar la figliuola della buona memoria, e che se la passasse lieta per amor suo. Con queste parole, le porse un dattero, una zappa, un secchietto d'oro e un asciugatoio di seta: il dattero da esser piantato, e le altre cose per coltivarlo e curarlo.

Il principe, meravigliato di questo regalo, si accomiatò dalla fata, volgendosi al suo paese; dove, giunto, distribuì alle figliastre le cose che avevano desiderate, e in ultimo consegnò alla figlia il dono della fata. Zezolla, con giubilo grande da non stare nella pelle, piantò il dattero in un un bel vaso; e mattina e sera lo zappettava. lo innaffiava e lo asciugava col tovagliuolo di seta. Con queste cure, il dattero crebbe in quattro giorni alla statura di una donna, e ne venne fuori

una fata, che domandò alla fanciulla: «Che cosa desideri?». Zezolla rispose che desiderava uscir qualche volta di casa, e che le sorelle non lo sapessero. Rispose la fata: «Ogni volta che ti piaccia, vieni alla pianta e le di':

*Dattero mio dorato,  
con la zappetta d'oro t'ho zappato;  
con il secchietto d'oro, innaffiato;  
con la fascia di seta t'ho asciugato.  
Spoglia te e vesti me!*

Quando poi vorrai spogliarti, cangia l'ultimo verso e di': – Spoglia me e vesti te».

Venne un giorno di festa, e le figliuole delle maestra erano andate in processione fuor di casa, tutte spampanate, strigliate e imbiaccate, tutte nastrini, sonaglini e fronzellini, tutte fiori e odori, rose e cose. Zezolla corse allora alla sua pianta, pronunziò le parole insegnatele dalla fata e subito fu posta in assetto di regina, sopra una chinea, con dodici paggi attillati e azzimati, e andò anche lei dove erano le sorelle, che non la riconobbero, ma si sentirono venir l'acquolina in bocca per le bellezze di questa vaga colomba.

Volle fortuna che nello stesso luogo capitasse il re, che, alla vista della straordinaria bellezza di Zezolla, rimase incantato, e ordinò a un servitore suo più intrinseco che s'informasse nel miglior modo di quella bellissima creatura, chi fosse e dove abitasse. Il servitore si mise subito a peditarla. Ma essa, che s'accorse dell'agguato, gettò una manata di scudi ricci, che s'era fatti dare dal dattero a quest'effetto; e il servitore, acceso di brama a quei pezzi luccicanti, si scordò di seguire la chinea, fermandosi a raccogliere i danari. Ed essa di balzo entrò in casa, si spogliò rapidamente nel modo come la fata la aveva istruita; e sopraggiunsero poi le sei arpie delle sorelle, che, per pungerla e mortificarla, le descrissero a lungo le tante cose belle, che avevano visto alla festa.

Il servitore, intanto, era tornato dal re e gli aveva raccontato il fatto degli scudi. Si adirò il re e con stizza grande gli disse che, per quattro vili monetuzze, aveva venduto il gusto suo, e che, per ogni conto, avesse procurato nella ventura festa di appurare chi fosse quella bella giovane, e dove s'annidasse così leggiadro uccello.

Venne l'altra festa e le sorelle, uscendo tutte adorne e galanti, lasciarono la disprezzata Zezolla al focolare. Ma immantinate essa corse dal dattero, disse le parole solite, ed ecco prorompere una schiera di damigelle, chi con lo specchio, chi con la boccetta d'acqua di cucuzza, chi col ferro per arricciare, chi col pezzo di rossetto, chi col pettine, chi con gli spilli, chi con le vesti, chi con collane e pendenti. E tutte si misero intorno a lei, e la fecero bella come un sole, e la collocarono in un cocchio a sei cavalli, accompagnato da staffieri e paggi in livrea. E si recò

nel medesimo luogo dell'altra volta, e aggiunse meraviglia nel cuore delle sorelle e fuoco nel petto del re.

Anche questa volta, al ritorno, il servitore le andò dietro; ma essa, per non farsi arrivare, gettò una manata di perle e di gioielli, che quel dabben uomo non poté non chinarsi a beccare, perché non erano cose da lasciar perdere; e così Zezolla ebbe tempo di ridursi a casa sua e spogliarsi conforme al solito. Tornò il servitore, tutto sbalordito, al re, che gli disse: «Per l'anima dei morti tuoi, se tu non mi ritrovi quella giovane, ti do una solenne bastonatura, e tanti calci nel sedere quanti hai peli nella barba!».

Al nuovo giorno di festa, e quando già le sorelle s'erano messe in via, Zezolla tornò dal dattero; e, ripetendo la canzone fatata, fu vestita superbamente e collocata in una carrozza d'oro con tanti servitori attorno, che pareva una cortigiana arrestata al pubblico passeggio e contornata dagli sbirri. E, dopo aver eccitato la meraviglia e l'invidia delle sorelle, si partì, seguita dal servitore del re, che questa volta si cucì a filo doppio alla carrozza. Vedendo che sempre le era alle coste, Zezolla gridò: «Tócca cocchiere! e la carrozza si mise in corsa con tanta furia, che a lei, in quell'agitazione, cadde dal piede una pianella, che non si poteva vedere cosa più ricca e gentile.

Il servitore, non potendo raggiunger la carrozza che ormai volava, raccattò la pianella e la portò al re, narrandogli quanto gli era accaduto.

Il re la tolse tra le mani ed uscì in questi detti: «Se il fondamento è così bello, che sarà mai la casa? O bel candeliere dove è stata infissa la candela che mi consuma! O treppiede della bella caldaia, dove bolle la mia vita! O bei sugheri, attaccati alla lenza d'amore, con la quale ha pescato quest'anima! Ecco, io vi abbraccio e vi stringo, e, se non posso giungere alla pianta, adoro le radici; se non posso attingere ai capitelli, bacio le basi! Voi foste già ceppi di un bianco piede, e ora siete tagliuola d'un cuore addolorato. Per virtù vostra, colei, che tiranneggia la mia vita, era alta un palmo e mezzo in più; e per voi cresce altrettanto in dolcezza questa mia vita, mentre vi guardo e vi possiedo!».

Ciò detto, il re chiama la scrivano, comanda ai trombetti, e tu-tu-tu, fa gettare un bando che tutte le donne del paese vengano a una festa e a un banchetto che ha determinato di dare. Nel giorno stabilito, oh bene mio! quale masticatorio e quale fiera fu quella! Donde uscirono tante pastiere e casatelli? Donde gli stufati e le polpette? donde i maccheroni e i graviuoli, che poteva saziarvisi un esercito immenso? Le femmine c'erano tutte e di ogni qualità, e nobili e ignobili, e ricche e pezzenti, e vecchie e giovani, e belle e brutte; e, poiché ebbero ben lavorato coi denti, il re, fatto il profizio, si mise a provare la pianella a una a una a tutte le invitate per vedere a chi di esse andasse a capello e bene assestata, tanto che egli potesse dalla forma della pianella

conoscer quella che andava cercando. Ma non trovò alcun piede a cui andasse a sesto, e fu sul punto di disperare.

Nondimeno, imposto generale silenzio, disse: «Tornate domani a far penitenza con me; ma, se mi volete bene, non lasciate nessuna femmina a casa, e sia quale sia!» Parlò allora il principe: «Io ho una figlia, ma sta sempre a guardare il focolare, perché è una creatura disgraziata e dappoco, non meritevole di sedere dove mangiate voi». Replicò il re: «Questa sia a capo della lista, perché l'ho caro».

Così partirono, e il giorno dopo tornarono tutte, e, insieme con le figlie di Carmosina, Zezolla, la quale, come il re la vide, gli dié l'impressione di quella che desiderava; e nondimeno dissimulò. Ma, finito il desinare, si venne alla prova della pianella, che, non appena fu appressata al piede di Zezolla, si lanciò di per se stessa, come il ferro corre alla calamita, a calzare quel cocco pinto d'Amore. Il re allora strinse Zezolla fra le sue braccia, e, condottala sotto il suo baldacchino, le mise la corona sul capo, ordinando a tutti di farle inchini e riverenze come alla loro regina. Le sorelle, livide d'invidia, non potendo reggere allo schianto dei loro cuori, filarono moge moge verso la casa della madre, confessando a lor dispetto che

*pazzo è chi contrasta con le stelle.*

**Versione francese di Charles Perrault<sup>3</sup>**

## **CENDRILLON** **ou La petite pantoufle** **de verre**

Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple ; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde. Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la Belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur ; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plusviles occupations de la Maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles ; elle couchait tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une

---

<sup>3</sup> Charles Perrault, Les Contes de Perrault, édition Féron, Casterman, Tournai, 1902.

méchante paillasse, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête. La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement.

Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Culcendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; cependant Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues très magnifiquement.

Il arriva que le Fils du Roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité : nos deux Demoiselles en furent aussi priées, car elles faisaient grande figure dans le Pays. Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux; nouvelle peine pour Cendrillon, car c'était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs manchettes. On ne parlait que de la manière dont on s'habillerait. « Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. – Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes ».

On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse : elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer ; ce qu'elles voulurent bien. En les coiffant, elles lui disaient : « Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal ? – Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. – Tu as raison, on rirait bien si on voyait un Culcendron aller au Bal ». Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien. Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir.

Enfin l'heureux jour arriva, on partit, et Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put ; lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa Marraine qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait. « Je voudrais bien... je voudrais bien... » Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa Marraine, qui était Fée, lui dit : « Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas ? – Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant. – Hé bien, seras-tu bonne fille ? dit sa Marraine, je t'y ferai aller ». Elle la mena dans sa chambre, et lui dit : « Va dans le jardin et apporte-moi une citrouille ». Cendrillon alla aussitôt cueillir la plus belle qu'elle put trouver, et la porta à sa Marraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourrait

faire aller au Bal. Sa Marraine la creusa, et n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carrosse tout doré. Ensuite elle alla regarder dans sa souricière, où elle trouva six souris toutes envie ; elle dit à Cendrillon de lever un peu la trappe de la souricière, et à chaque souris qui sortait, elle lui donnait un coup de baguette, et la souris était aussitôt changée en un beau cheval ; ce qui fit un bel attelage de six chevaux, d'un beau gris de souris pommelé. Comme elle était en peine de quoi elle ferait un Cocher : « Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'y a point quelque rat dans la ratière, nous en ferons un Cocher. – Tu as raison, dit sa Marraine, va voir ». Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats. La Fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et l'ayant touché, il fut changé en un gros Cocher, qui avait une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues. Ensuite elle lui dit : « Va dans le jardin, tu y trouveras six lézards derrière l'arrosoir, apporte-les-moi ». Elle ne les eut pas plus tôt apportés que la Marraine les changea en six Laquais, qui montèrent aussitôt derrière le carrosse avec leurs habits chamarrés, et qui s'y tenaient attachés, comme s'ils n'eussent fait autre chose toute leur vie. La Fée dit alors à Cendrillon : « Hé bien, voilà de quoi aller au Bal, n'es-tu pas bien aise ? – Oui, mais est-ce que j'irai comme cela avec mes vilains habits ? ». Sa Marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa Marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme.

Elle promit à sa Marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du Bal avant minuit. Elle part, ne se sentant pas de joie. Le Fils du Roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande Princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir ; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie. Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n'entendait qu'un bruit confus : « Ah, qu'elle est belle ! » Le Roi même, tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder et de dire tout bas à la Reine qu'il y avait longtemps qu'il n'avait vu une si belle et si aimable personne. Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles. Le Fils du Roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser. Elle dansa avec tant de grâce, qu'on l'admira encore davantage. On apporta une fort belle

collation, dont le jeune Prince ne mangea point, tant il était occupé à la considérer. Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs, et leur fit mille honnêtetés : elle leur fit part des oranges et des citrons que le Prince lui avait donnés, ce qui les étonna fort, car elles ne la connaissaient point. Lorsqu'elles causaient ainsi, Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts : elle fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s'en alla le plus vite qu'elle put. Dès qu'elle fut arrivée, elle alla trouver sa Marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal, parce que le Fils du Roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa Marraine tout ce qui s'était passé au Bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte ; Cendrillon leur alla ouvrir.

« Que vous êtes longtemps à revenir ! » leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que de se réveiller ; elle n'avait cependant pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées. « Si tu étais venue au Bal, lui dit une de ses sœurs, tu net'y serais pas ennuyée : il y est venu la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir, elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons ». Cendrillon ne se sentait pas de joie : elle leur demanda le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit et leur dit : « Elle était donc bien belle ? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir ? Hélas ! Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours. – Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis, prêtez votre habit à un vilain Culcendron comme cela : il faudrait que je fusse bien folle ». Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit. Le lendemain les deux sœurs furent au Bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. Le Fils du Roi fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs ; la jeune Demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé, de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fût encore onze heures : elle se leva et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche : le Prince la suivit, mais il ne put l'attraper ; elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement.

Cendrillon arriva chez elle bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui étant resté de toute sa magnificence qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissée tomber. On demanda aux Gardes de la porte du Palais s'ils n'avaient point vu sortir une Princesse ; ils dirent qu'ils n'avaient vu sortir personne, qu'une jeune fille fort mal vêtue, et qui avait plus l'air d'une Paysanne que d'une Demoiselle. Quand ses deux sœurs revinrent du Bal, Cendrillon leur demanda si elles

s'étaient encore bien diverties, et si la belle Dame y avait été ; elles lui dirent que oui, mais qu'elle s'était enfuie lorsque minuit avait sonné, et si promptement qu'elle avait laissé tomber une de ses petites pantoufles de verre, la plus jolie du monde ; que le Fils du Roi l'avait ramassée, et qu'il n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du Bal, et qu'assurément il était fort amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle.

Elles dirent vrai, car peu de jours après, le Fils du Roi fit publier à son de trompe qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle. On commença à l'essayer aux Princesses, ensuite aux Duchesses, et à toute la Cour, mais inutilement. On l'apporta chez les deux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. Cendrillon qui les regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : « Que je voie si elle ne me serait pas bonne », ses sœurs se mirent à rire et à se moquer d'elle. Le Gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, et la trouvant fort belle, dit que cela était juste, et qu'il avait ordre de l'essayer à toutes les filles. Il fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entra sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire. L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied. Là-dessus arriva la Marraine, qui ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.

Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vue au Bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours. On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle l'était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour.

## MORALITÉ

La beauté pour le sexe" est un rare trésor ;  
De l'admirer jamais on ne se lasse ;  
Mais ce qu'on nomme bonne grâce"  
Est sans prix ; et vaut mieux encore.  
C'est ce qu'à Cendrillon fit savoir sa marraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant et si bien qu'elle en fit une reine :  
(Car ainsi ce Conte" on va moralisant.)  
Belles, ce don" vaut mieux que d'être bien coiffées,

Pour engager un cœur, pour en venir à bout,  
La bonne grâce est le vrai don des fées ;  
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

### **AUTRE MORALITÉ**

C'est sans doute un grand avantage,  
D'avoir de l'esprit, du courage,  
De la naissance, du bon sens,  
Et d'autres semblables talents,  
Qu'on reçoit du Ciel en partage;  
Mais vous aurez beau les avoir",  
Pour votre avancement ce seront choses vaines",  
Si vous n'avez, pour les faire valoir",  
Ou des parrains ou des marraines.

**Versione tradotta in italiano di Charles Perrault<sup>4</sup>**

## **CENERENTOLA**

### **o la scarpetta di cristallo**

C'era una volta un gentiluomo che ebbe la sventura di perdere la moglie più bella e più dolce del mondo. Rimasto solo, con un'unica figlia bella e dolce come la madre, sposò in seconde nozze una donna altezzosa e dispotica, che aveva due figlie altrettanto altezzose e dispotiche. Subito dopo le nozze, la matrigna rivelò il suo pessimo carattere; e siccome la figliastra, bella e gentile com'era, dava ombra alle sue figliole, che al confronto sembravano ancora più brutte e antipatiche, la donna volle assegnare all'orfana i lavori domestici più umili: a lei toccava rigovernare, lavare le scale, tenere pulite le camere della matrigna e delle sorellastre, insomma, occuparsi di tutto. La ragazza dormiva in un bugigattolo sotto i tetti, su un vecchio pagliericcio, mentre le due sorellastre, nelle loro belle camere di lucido parquet, dormivano su morbidi letti all'ultima moda e avevano specchi grandissimi nei quali rimirarsi dalla testa ai piedi.

La povera orfana sopportava pazientemente tanta ingiustizia e non osava nemmeno lamentarsene con il padre, il quale, succube com'era della moglie, l'avrebbe solo rimproverata. La sera, dopo aver finito tutte le sue faccende, la ragazza si accoccolava sfinita in un angolo del camino, proprio sulla cenere, tanto che in casa tutti avevano finito per chiamarla Culdicenera. Ma la sorella minore, che era un po' meno maligna dell'altra, prese a chiamarla

---

<sup>4</sup> PERRAULT, Charles. *Tutte le fiabe*. Donzelli Editore, 2011.

Cenerentola, e questo nome le rimase addosso. Ma benché coperta di poveri stracci, Cenerentola era mille volte più bella delle sorellastre, a dispetto dei loro magnifici vestiti. Ora avvenne che il figlio del re decise di dare un gran ballo e di invitare le persone più in vista del paese. Tra queste c'erano ovviamente le sorelle di Cenerentola, che avevano già avuto modo di farsi notare. Eccole quindi tutte eccitate a scegliere gli abiti e le acconciature per la festa. Ed ecco un bel po' di lavoro in più per Cenerentola, costretta a stirare le sottane e a inamidare i polsini delle sorelle. In casa non si parlava d'altro.

«Io - disse la maggiore - metterò il mio abito di velluto rosso bordato di pizzo inglese».

«E io - disse la minore - indosserò una delle mie sottane, ma in compenso sopra metterò la mia mantella a fiori d'oro e la mia spilla di diamanti, scusate se è poco».

Mandarono a chiamare una brava parrucchiera per montare un'acconciatura alta, a due livelli, e fecero acquistare dei finti nei di taffetà confezionati dalla più abile delle artigiane. Cenerentola, che aveva un ottimo gusto, fu interpellata per dare il suo parere, e consigliò le due sorelle come meglio poté, offrendosi persino di pettinarle. Quelle accettarono, e mentre lei si impegnava a farle belle, le dicevano:

«Cenerentola, ti piacerebbe venire al ballo?».

«Via, signorine, non prendetemi in giro, lo sapete che non sono cose per me!».

«Hai ragione, sai come riderebbe la gente vedendo una Culdicenere andare al ballo!».

Una ragazza meno buona di Cenerentola si sarebbe vendicata conciandole per le feste, ma Cenerentola era priva di malizia, e le pettinò alla perfezione. Le due sorelle erano così eccitate che per due giorni non toccarono cibo, stavano sempre davanti allo specchio a stringersi la vita nei corsetti, tanto da far saltare più di dodici stringhe.

Giunse finalmente il giorno tanto atteso, le sorelle partirono e Cenerentola le seguì con gli occhi più a lungo che poté. Quando non le vide più, la fanciulla scoppiò in un pianto sconsolato. La sua madrina, vedendo quelle lacrime, gliene chiese la ragione. «Vorrei tanto... vorrei tanto...». La poverina piangeva così forte che non riusciva a finire la frase. La madrina, che era una fata, le disse: «Vorresti tanto andare al ballo, è così?».

Ahimè! Si», disse Cenerentola con un sospiro. «Bene - disse la madrina, - se farai la brava figliola ti ci manderò».

La fece entrare in camera sua e le disse: «Va' in giardino e portami una zucca».

Cenerentola corse subito in giardino, colse la zucca più bella e più grande che trovò e la portò alla sua madrina, domandandosi perplessa in che modo quella zucca potesse farla andare al ballo. La fata ne scavò tutto l'interno, e quando rimase soltanto la scorza la toccò con la sua bacchetta magica e la zucca si trasformò per incanto in una bellissima carrozza dorata. Poi la madrina andò a controllare la trappola per topi e, visto che dentro ce

n'erano sei ancora vivi e vispi, disse a Cenerentola di aprire la porticina della trappola. A mano a mano che i topini uscivano, la fata li toccava con la bacchetta trasformandoli in sei magnifici cavalli di un bel grigio-topo pomellato. Ora mancava solo il cocchiere.

«Vado a vedere nell'altra trappola, quella più grande - disse Cenerentola.- Se ci è rimasto qualche topo, possiamo fargli fare il cocchiere». «Hai ragione, va' a vedere», disse la madrina. Nella trappola grande c'erano tre grossi ratti. La fata ne scelse uno con una bella barbetta folta, lo toccò ed eccolo trasformato in un imponente cocchiere con il più bel paio di baffi che si fosse mai visto. Poi disse a Cenerentola: «Torna in giardino, dietro l'annaffiatoio troverai sei lucertole. Prendile e portamele qui».

Cenerentola eseguì, e la madrina trasformò le sei lucertole in sei lacchè con una magnifica livrea dorata e ricamata, che subito montarono sul retro della carrozza restandovi impettiti come se non avessero fatto altro in vita loro.

A questo punto la fata disse a Cenerentola: «Ecco fatto, ora puoi andare al ballo. Sei contenta?». «Sì, ma devo andarci con questi stracci?». La madrina la toccò con la bacchetta magica e Cenerentola si ritrovò addosso uno splendido abito d'oro e d'argento, tempestato di gemme, e ai piedi un paio di scarpette di cristallo così graziose che avrebbero fatto innamorare chiunque. Mentre, così vestita, saliva in carrozza, la madrina la trattenne per farle una raccomandazione: non doveva restare al ballo oltre la mezzanotte, perché se avesse indugiato un minuto di più, la sua carrozza sarebbe ridiventata zucca, i suoi cavalli topini, i lacchè lucertole e lei sarebbe tornata dentro i suoi vecchi panni. La fanciulla promise di fare attenzione e partì, con il cuore che cantava di felicità.

Il figlio del re, informato dell'arrivo di una principessa sconosciuta, corse a riceverla. Le porse la mano per aiutarla a smontare dalla carrozza e la condusse nel salone dove erano riuniti gli invitati. All'apparire di Cenerentola, tutti smisero di ballare, i violini tacquero e un silenzio di stupore e di ammirazione per la bellissima sconosciuta scese sulla sala, seguito poi da un brusio sommosso: «Com'è bella!».

Anche il re, vecchio com'era, non riusciva a staccare gli occhi dalla misteriosa fanciulla e sussurrava alla regina che non aveva mai visto una creatura così bella e leggiadra. Tutte le signore avevano gli occhi fissi sull'acconciatura e soprattutto sul vestito della sconosciuta, riproponendosi di farsene fare di uguali, sempre ammesso che si potessero trovare stoffe così preziose e sarti così abili. Il figlio del re fece accomodare la fanciulla al posto d'onore e poi le chiese di ballare. La grazia con cui danzava la bella sconosciuta non fece che aumentare l'ammirazione per lei. Poi furono serviti cibi deliziosi che il principe non assaggiò nemmeno, intento com'era a contemplarla incantato. A tavola, Cenerentola andò a sedersi accanto alle due sorellastre colmandole di gentilezze, spartendo con loro le arance e i limoni che le aveva

dato il principe, cosa tanto più sorprendente poiché veniva da parte di una sconosciuta. Mentre stavano conversando amabilmente, Cenerentola sentì la campana suonare le undici e tre quarti. Subito fece un profondo inchino a tutta la compagnia e se ne andò più in fretta che poté.

Tornata a casa, andò a trovare la sua madrina per ringraziarla e per chiederle di poter tornare al ballo anche l'indomani, poiché il figlio del re l'aveva invitata. Mentre era intenta a fare il resoconto della serata alla sua protettrice, le due sorelle bussarono alla porta. Cenerentola andò ad aprire.

«Ce ne avete messo di tempo a tornare!», disse sbadigliando e stropicciandosi gli occhi, come se si fosse appena svegliata, quando il sonno era l'ultimo dei suoi pensieri, eccitata com'era! «Se fossi venuta al ballo - le disse una delle sorelle - non ti saresti certo annoiata: è arrivata una bellissima principessa, bella come neanche te l'immagini, e con noi è stata così gentile! Ci ha persino regalato delle arance e dei limoni».

Cenerentola dentro di sé esultava: chiese alle sorelle come si chiamasse la principessa, ma queste le risposero che nessuno lo sapeva, e che il figlio del re avrebbe dato tutto l'oro del mondo per conoscere il suo nome. Cenerentola sorrise e disse: «Era davvero così bella? Beate voi che siete andate al ballo! Vorrei tanto vederla anch'io! Se potessi avere in prestito il vestito giallo che la signorina Genoveffa mette tutti i giorni, potrei venire con voi!». «Figuriamoci se presto il mio vestito a una Culdicenera come te! - esclamò Genoveffa. - Dovrei essere proprio matta!». Cenerentola quel rifiuto se l'aspettava e ne fu contenta, perché una risposta diversa l'avrebbe messa in grande imbarazzo.

L'indomani le due sorelle andarono al ballo, e anche Cenerentola ci andò, ancora più radiosa e incantevole della prima sera. Il figlio del re non la lasciò un istante, guardandola con occhi innamorati e sussurrandole parole dolci, tanto che la fanciulla si dimenticò completamente della raccomandazione della madrina. Così, quando sentì il primo rintocco di campana che annunciava la mezzanotte, ebbe un soprassalto, si girò di scatto e fuggì via, rapida e leggera come una cerbiatta.

Il principe la rincorse senza riuscire a raggiungerla, e gli rimase in mano soltanto una scarpetta di cristallo che la bella aveva perduto.

Cenerentola arrivò a casa tutta trafelata, con i suoi poveri stracci, senza carrozza né lacchè; di tutta la sua magica avventura non le era rimasta che una scarpetta di cristallo, la gemella di quella che aveva perduto fuggendo.

Fu chiesto alle guardie che sorvegliavano l'ingresso del palazzo se avessero visto uscire una principessa, ma queste dissero di aver visto uscire soltanto una ragazza vestita miseramente, che sembrava più una contadinella che una dama.

Quando le due sorelle tornarono dal ballo, Cenerentola chiese loro se si erano divertite e se la sconosciuta era tornata. Quelle le dissero di sì, ma che allo scoccare della mezzanotte la bella era fuggita via così precipitosamente che nella corsa aveva perduto una graziosissima scarpetta, che il figlio del re l'aveva raccolta e che era rimasto a contemplarla per il resto del ballo, tanto che tutti ormai erano convinti che si fosse perdutamente innamorato della misteriosa fuggitiva.

E infatti, pochi giorni dopo, il figlio del re fece annunciare dai suoi araldi che avrebbe sposato la fanciulla il cui piedino avesse l'esatta misura di quella scarpetta di cristallo. Le prime a sottoporsi alla prova furono le principesse, poi le duchesse, e poi tutta la corte, ma inutilmente, perché in quella scarpetta nessun piede riusciva a entrare. Quando fu il turno delle due sorellastre, avreste dovuto vedere come cercavano di rimpicciolire e di storcere il piede per farlo entrare nella scarpetta! Cenerentola, che le guardava, disse ridendo: <Provate un po' a vedere se va a me!>. Le sorelle scoppiarono in una risata di scherno, ma il messo del principe guardò la fanciulla con attenzione e, giudicata molto bella, si dichiarò d'accordo, poiché l'ordine era di far provare la scarpetta a tutte le fanciulle del regno. Quindi fece accomodare Cenerentola e, avvicinando la scarpetta al suo piede, vide che questo vi entrava a meraviglia, come fosse stato un calco di cera. Grande fu lo stupore delle due sorelle, e ancora più grande fu quando Cenerentola tirò fuori dalla tasca del grembiule l'altra scarpetta e si infilò anche quella. A questo punto comparve la fata madrina che, con un colpo di bacchetta magica, fece sparire i vestiti logori della ragazza sostituendoli con un abito ancora più sontuoso e prezioso di tutti gli altri.

Finalmente le due sorelle riconobbero in lei la bella sconosciuta del ballo, le si gettarono ai piedi e le chiesero perdono per averla tanto maltrattata. Cenerentola le fece rialzare e le abbracciò dicendo che le perdonava con tutto il cuore e che desiderava solo il loro affetto. La fanciulla, nel suo abito scintillante, fu condotta dal giovane principe che la trovò ancora più bella e pochi giorni dopo la sposò. Cenerentola, che era non solo bella, ma anche infinitamente buona, fece venire le due sorelle a palazzo e quel giorno stesso le fece sposare con due gentiluomini di alto lignaggio.

#### MORALE

La beltà per le donne è un tesoro ben raro,  
E d'ammirarlo mai non ci si sazia,  
Ma ciò che si suol dir la buona grazia  
È senza prezzo e torna anche più caro.

Questo fu il dono ch'ebbe Cenerentola  
Dalla madrina sua; la qual fece, istruendola,  
Della povera bimba una regina. (Tale  
È del nostro racconto la morale.)  
Belle, quel dono vale  
Molto più ch'esser bene pettinate  
Per conquistare un cuor durevolmente.  
La grazia è proprio il dono delle Fate:  
Tutto si può con essa, senza non si può niente.

#### ALTRA MORALE

Gran bella cosa avere del talento,  
Nobil sangue, coraggio, chiaro discernimento  
E gli altri doni che dispensa il cielo.  
Ma a nulla serviranno, se a metterli in valore  
Non ci sarà lo zelo  
Di Padrini e Madrine di buon cuore.

### Versione tedesca dei fratelli Grimm<sup>5</sup>

#### ASCHENPUTTEL

Einem reichen Manne, dem wurde seine Frau krank, und als sie fühlte, daß ihr Ende herankam, rief sie ihr einziges Töchterlein zu sich ans Bett und sprach: "Liebes Kind, bleibe fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein." Darauf tat sie die Augen zu und verschied. Das Mädchen ging jeden Tag hinaus zu dem Grabe der Mutter und weinte, und blieb fromm und gut. Als der Winter kam, deckte der Schnee ein weißes Tüchlein auf das Grab, und als die Sonne im Frühjahr es wieder herabgezogen hatte, nahm sich der Mann eine andere Frau.

Die Frau hatte zwei Töchter mit ins Haus gebracht, die schön und weiß von Angesicht waren, aber garstig und schwarz von Herzen. Da ging eine schlimme Zeit für das arme Stiefkind an. "Soll die dumme Gans bei uns in der Stube sitzen!" sprachen sie, "wer Brot essen will, muß verdienen: hinaus mit der Küchenmagd!" Sie nahmen ihm seine schönen Kleider weg, zogen ihm einen grauen, alten Kittel an und gaben ihm hölzerne Schuhe. "Seht einmal die stolze Prinzessin, wie sie geputzt ist!" riefen sie, lachten und führten es in die Küche. Da mußte es von Morgen bis Abend schwere Arbeit tun, früh vor Tag aufstehen, Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen. Obendrein taten ihm die Schwestern alles ersinnliche

---

<sup>5</sup> Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Volume 1, 5<sup>o</sup> ed. 1843.

Herzeleid an, verspotteten es und schütteten ihm die Erbsen und Linsen in die Asche, so daß es sitzen und sie wieder auslesen mußte. Abends, wenn es sich müde gearbeitet hatte, kam es in kein Bett, sondern mußte sich neben den Herd in die Asche legen. Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es Aschenputtel.

Es trug sich zu, daß der Vater einmal in die Messe ziehen wollte, da fragte er die beiden Stieftöchter, was er ihnen mitbringen sollte. "Schöne Kleider," sagte die eine, "Perlen und Edelsteine," die zweite. "Aber du, Aschenputtel," sprach er, "was willst du haben?" - "Vater, das erste Reis, das Euch auf Eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab!" Er kaufte nun für die beiden Stiefschwestern schöne Kleider, Perlen und Edelsteine, und auf dem Rückweg, als er durch einen grünen Busch ritt, streifte ihn ein Haselreis und stieß ihm den Hut ab. Da brach er das Reis ab und nahm es mit. Als er nach Haus kam, gab er den Stieftöchtern, was sie sich gewünscht hatten, und dem Aschenputtel gab er das Reis von dem Haselbusch. Aschenputtel dankte ihm, ging zu seiner Mutter Grab und pflanzte das Reis darauf, und weinte so sehr, daß die Tränen darauf niederfielen und es begossen. Es wuchs aber und ward ein schöner Baum. Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete, und allemal kam ein weißes Vöglein auf den Baum, und wenn es einen Wunsch aussprach, so warf ihm das Vöglein herab, was es sich gewünscht hatte.

Es begab sich aber, daß der König ein Fest anstellte, das drei Tage dauern sollte, und wozu alle schönen Jungfrauen im Lande eingeladen wurden, damit sich sein Sohn eine Braut aussuchen möchte. Die zwei Stiefschwestern, als sie hörten, daß sie auch dabei erscheinen sollten, waren guter Dinge, riefen Aschenputtel und sprachen: "Kämm uns die Haare,bürste uns die Schuhe und mache uns die Schnallen fest, wir gehen zur Hochzeit auf des Königs Schloss." Aschenputtel gehorchte, weinte aber, weil es auch gern zum Tanz mitgegangen wäre, und bat die Stiefmutter, sie möchte es ihm erlauben. "Aschenputtel," sprach sie, "bist voll Staub und Schmutz, und willst zur Hochzeit? Du hast keine Kleider und Schuhe, und willst tanzen!" Als es aber mit Bitten anhielt, sprach sie endlich: "Da habe ich dir eine Schüssel Linsen in die Asche geschüttet, wenn du die Linsen in zwei Stunden wieder ausgelesen hast, so sollst du mitgehen." Das Mädchen ging durch die Hintertür nach dem Garten und rief: "Ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen,

*Die guten ins Töpfchen,*

*Die schlechten ins Kröpfchen."*

Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein, und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vöglein unter dem Himmel herein und ließen sich um die Asche nieder. Und die Täubchen nickten mit den Köpfchen und fingen an pick, pick,

pick, pick, und da fingen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick, und lasen alle guten Körnlein in die Schüssel. Kaum war eine Stunde herum, so waren sie schon fertig und flogen alle wieder hinaus. Da brachte das Mädchen die Schüssel der Stiefmutter, freute sich und glaubte, es dürfte nun mit auf die Hochzeit gehen. Aber sie sprach: "Nein, Aschenputtel, du hast keine Kleider, und kannst nicht tanzen: du wirst nur ausgelacht." Als es nun weinte, sprach sie: "Wenn du mir zwei Schüsseln voll Linsen in einer Stunde aus der Asche rein lesen kannst, so sollst du mitgehen," und dachte: "Das kann es ja nimmermehr." Als sie die zwei Schüsseln Linsen in die Asche geschüttet hatte, ging das Mädchen durch die Hintertür nach dem Garten und rief: "Ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen,

*Die guten ins Töpfchen,*

*Die schlechten ins Kröpfchen."*

Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vöglein unter dem Himmel herein und ließen sich um die Asche nieder. Und die Täubchen nickten mit ihren Köpfchen und fingen an pick, pick, pick, pick, und da fingen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick, und lasen alle guten Körner in die Schüsseln. Und ehe eine halbe Stunde herum war, waren sie schon fertig, und flogen alle wieder hinaus. Da trug das Mädchen die Schüsseln zu der Stiefmutter, freute sich und glaubte, nun dürfte es mit auf die Hochzeit gehen. Aber sie sprach: "Es hilft dir alles nichts: du kommst nicht mit, denn du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen; wir müssten uns deiner schämen." Darauf kehrte sie ihm den Rücken zu und eilte mit ihren zwei stolzen Töchtern fort.

Als nun niemand mehr daheim war, ging Aschenputtel zu seiner Mutter Grab unter den Haselbaum und rief:

*"Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,*

*Wirf Gold und Silber über mich."*

Da warf ihm der Vogel ein golden und silbern Kleid herunter und mit Seide und Silber ausgestickte Pantoffeln. In aller Eile zog es das Kleid an und ging zur Hochzeit. Seine Schwestern aber und die Stiefmutter kannten es nicht und meinten, es müsse eine fremde Königstochter sein, so schön sah es in dem goldenen Kleide aus. An Aschenputtel dachten sie gar nicht und dachten, es säße daheim im Schmutz und suchte die Linsen aus der Asche. Der Königssohn kam ihm entgegen, nahm es bei der Hand und tanzte mit ihm. Er wollte auch sonst mit niemand tanzen, also daß er ihm die Hand nicht losließ, und wenn ein anderer kam, es aufzufordern, sprach er: "Das ist meine Tänzerin."

Es tanzte bis es Abend war, da wollte es nach Hause gehen. Der Königssohn aber sprach: "Ich gehe mit und begleite dich," denn er wollte sehen, wem das schöne Mädchen angehörte. Sie entwichte ihm aber und sprang in das Taubenhaus. Nun wartete der Königssohn, bis der Vater kam, und sagte ihm, das fremde Mädchen wär in das Taubenhaus gesprungen. Der Alte dachte: "Sollte es Aschenputtel sein?" und sie mussten ihm Axt und Hacken bringen, damit er das Taubenhaus entzweischlagen konnte; aber es war niemand darin. Und als sie ins Haus kamen, lag Aschenputtel in seinen schmutzigen Kleidern in der Asche, und ein trübes Öllämpchen brannte im Schornstein; denn Aschenputtel war geschwind aus dem Taubenhaus hinten herabgesprungen, und war zu dem Haselbäumchen gelaufen: da hatte es die schönen Kleider abgezogen und aufs Grab gelegt, und der Vogel hatte sie wieder weggenommen, und dann hatte es sich in seinem grauen Kittelchen in die Küche zur Asche gesetzt.

Am andern Tag, als das Fest von neuem anhub, und die Eltern und Stiefschwestern wieder fort waren, ging Aschenputtel zu dem Haselbaum und sprach:

*"Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,*

*Wirf Gold und Silber über mich!"*

Da warf der Vogel ein noch viel stolzeres Kleid herab als am vorigen Tag. Und als es mit diesem Kleide auf der Hochzeit erschien, erstaunte jedermann über seine Schönheit. Der Königssohn aber hatte gewartet, bis es kam, nahm es gleich bei der Hand und tanzte nur allein mit ihm. Wenn die andern kamen und es aufforderten, sprach er: "Das ist meine Tänzerin." Als es nun Abend war, wollte es fort, und der Königssohn ging ihm nach und wollte sehen, in welches Haus es ging: aber es sprang ihm fort und in den Garten hinter dem Haus. Darin stand ein schöner großer Baum, an dem die herrlichsten Birnen hingen, es kletterte so behend wie ein Eichhörnchen zwischen die Äste, und der Königssohn wusste nicht, wo es hingekommen war. Er wartete aber, bis der Vater kam, und sprach zu ihm: "Das fremde Mädchen ist mir entwischt, und ich glaube, es ist auf den Birnbaum gesprungen." Der Vater dachte: "Sollte es Aschenputtel sein?" ließ sich die Axt holen und hieb den Baum um, aber es war niemand darauf. Und als sie in die Küche kamen, lag Aschenputtel da in der Asche, wie sonst auch, denn es war auf der andern Seite vom Baum herabgesprungen, hatte dem Vogel auf dem Haselbäumchen die schönen Kleider wiedergebracht und sein graues Kittelchen angezogen.

Am dritten Tag, als die Eltern und Schwestern fort waren, ging Aschenputtel wieder zu seiner Mutter Grab und sprach zu dem Bäumchen:

*"Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,*

*Wirf Gold und Silber über mich!"*

Nun warf ihm der Vogel ein Kleid herab, das war so prächtig und glänzend, wie es noch keins gehabt hatte, und die Pantoffeln waren ganz golden. Als es in dem Kleid zu der Hochzeit kam, wussten sie alle nicht, was sie vor Verwunderung sagen sollten. Der Königssohn tanzte ganz allein mit ihm, und wenn es einer aufforderte, sprach er: "Das ist meine Tänzerin."

Als es nun Abend war, wollte Aschenputtel fort, und der Königssohn wollte es begleiten, aber es entsprang ihm so geschwind, daß er nicht folgen konnte. Der Königssohn hatte aber eine List gebraucht, und hatte die ganze Treppe mit Pech bestreichen lassen: da war, als es hinabsprang, der linke Pantoffel des Mädchens hängen geblieben. Der Königssohn hob ihn auf, und er war klein und zierlich und ganz golden. Am nächsten Morgen ging er damit zu dem Mann und sagte zu ihm: "Keine andere soll meine Gemahlin werden als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh passt." Da freuten sich die beiden Schwestern, denn sie hatten schöne Füße. Die älteste ging mit dem Schuh in die Kammer und wollte ihn anprobieren, und die Mutter stand dabei. Aber sie konnte mit der großen Zehe nicht hineinkommen, und der Schuh war ihr zu klein, da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach: "Hau die Zehe ab: wenn du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen." Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiss den Schmerz und ging hinaus zum Königssohn. Da nahm er sie als seine Braut aufs Pferd und ritt mit ihr fort. Sie mussten aber an dem Grabe vorbei, da saßen die zwei Täubchen auf dem Haselbäumchen und riefen:

*"Rucke di guck, rucke di guck,*

*Blut ist im Schuck. (= Schuh):*

*Der Schuck ist zu klein,*

*Die rechte Braut sitzt noch daheim."*

Da blickte er auf ihren Fuß und sah, wie das Blut herausquoll. Er wendete sein Pferd um, brachte die falsche Braut wieder nach Hause und sagte, das wäre nicht die rechte, die andere Schwester solle den Schuh anziehen. Da ging diese in die Kammer und kam mit den Zehen glücklich in den Schuh, aber die Ferse war zu groß. Da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach: "Hau ein Stück von der Ferse ab: wann du Königin bist, brauchst du nicht mehr zu Fuß gehen." Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiss den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. Da nahm er sie als seine Braut aufs Pferd und ritt mit ihr fort. Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, saßen die zwei Täubchen darauf und riefen:

*"Rucke di guck, rucke di guck,*

*Blut ist im Schuck.*

*Der Schuck ist zu klein,*

*Die rechte Braut sitzt noch daheim."*

Er blickte nieder auf ihren Fuß und sah, wie das Blut aus dem Schuh quoll und an den weißen Strümpfen ganz rot heraufgestiegen war. Da wendete er sein Pferd und brachte die falsche Braut wieder nach Hause. "Das ist auch nicht die rechte," sprach er, "habt ihr keine andere Tochter?" - "Nein," sagte der Mann, "nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines verbüttetes Aschenputtel da: das kann unmöglich die Braut sein." Der Königssohn sprach, er sollte es heraufschicken, die Mutter aber antwortete: "Ach nein, das ist viel zu schmutzig, das darf sich nicht sehen lassen." Er wollte es aber durchaus haben, und Aschenputtel musste gerufen werden. Da wusch es sich erst Hände und Angesicht rein, ging dann hin und neigte sich vor dem Königssohn, der ihm den goldenen Schuh reichte. Dann setzte es sich auf einen Schemel, zog den Fuß aus dem schweren Holzschuh und steckte ihn in den Pantoffel, der war wie angegossen. Und als es sich in die Höhe richtete und der König ihm ins Gesicht sah, so erkannte er das schöne Mädchen, das mit ihm getanzt hatte, und rief: "Das ist die rechte Braut." Die Stiefmutter und die beiden Schwestern erschrakten und wurden bleich vor Ärger: er aber nahm Aschenputtel aufs Pferd und ritt mit ihm fort. Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, riefen die zwei weißen Täubchen:

*"Rucke die guck, rucke di guck,*

*Kein Blut im Schuck.*

*Der Schuck ist nicht zu klein,*

*Die rechte Braut, die führt er heim."*

Und als sie das gerufen hatten, kamen sie beide herabgeflogen und setzten sich dem Aschenputtel auf die Schultern, eine rechts, die andere links, und blieben da sitzen. Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft.

## CENERENTOLA

La moglie di un ricco si ammalò e, quando sentì avvicinarsi la fine, chiamò al capezzale la sua unica figlioletta e le disse: "Sii sempre docile e buona, così il buon Dio ti aiuterà e io ti guarderò dal cielo e ti sarò vicina." Poi chiuse gli occhi e morì. La fanciulla andava ogni giorno alla tomba della madre, piangeva ed era sempre docile e buona. La neve ricoprì la tomba di un bianco drappo, e quando il sole l'ebbe tolto, l'uomo prese moglie di nuovo.

La donna aveva due figlie che portò con s' in casa, ed esse erano belle e bianche di viso, ma brutte e nere di cuore. Per la figliastro incominciarono tristi giorni. "Che vuole quella buona a nulla in salotto?" esse dicevano. "Chi mangia il pane deve guadagnarselo: fuori, sguattera!" Le presero i suoi bei vestiti, le diedero da indossare una vecchia palandrana grigia e la condussero in cucina deridendola. Lì doveva sgobbare per bene: si alzava prima che facesse giorno, portava l'acqua, accendeva il fuoco, cucinava e lavava. Per giunta le sorelle gliene facevano di tutti i colori, la schernivano e le versavano ceci e lenticchie nella cenere, sicché, doveva raccogliarli a uno a uno. La sera, quando era stanca, non andava a letto, ma doveva coricarsi nella cenere accanto al focolare. E siccome era sempre sporca e impolverata, la chiamavano Cenerentola.

Un giorno, il padre volle recarsi alla fiera e chiese alle due figliastre che cosa dovesse portare loro. "Bei vestiti," disse la prima. "Perle e gemme," disse la seconda. "E tu, Cenerentola," disse egli, "che cosa vuoi?" - "Babbo, il primo rametto che vi urta il cappello sulla via del ritorno," rispose Cenerentola. Così egli comprò bei vestiti, perle e gemme per le due figliastre; e sulla via del ritorno, mentre cavalcava per un verde boschetto, un ramo di nocciolo lo sfiorò e gli fece cadere il cappello. Allora egli colse il rametto e quando giunse a casa diede alle due figliastre quello che avevano chiesto, e a Cenerentola diede il ramo di nocciolo. Cenerentola lo prese, andò a piantarlo sulla tomba della madre, e pianse tanto che le lacrime l'innaffiarono. Così crebbe e divenne un bell'albero. Cenerentola ci andava tre volte al giorno, piangeva e pregava e ogni volta si posava sulla pianta un uccellino che le dava ciò che aveva desiderato.

Ora avvenne che il re diede una festa che doveva durare tre giorni, perché, suo figlio potesse scegliersi una sposa. Anche le due sorellastre erano invitate, così chiamarono Cenerentola e dissero: "Pettinaci, spazzola le scarpe e assicura le fibbie: andiamo a ballare alla festa del re." Cenerentola ubbidì ma piangeva, perché, anche lei sarebbe andata volentieri al ballo, e pregò la matrigna di accordarle il permesso. "Tu, Cenerentola," disse questa, "non hai niente da

---

<sup>6</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, Einaudi, 1970.

metterti addosso, non sai ballare, e vorresti andare a nozze!" Ma Cenerentola insisteva e la matrigna finì col dirle: "Ti rovescerò nella cenere un piatto di lenticchie e se in due ore le sceglierai tutte, andrai anche tu." La matrigna le rovesciò le lenticchie nella cenere, ma la fanciulla andò nell'orto dietro casa e chiamò: "Dolci colombelle mie, e voi, tortorelle, e voi, uccellini tutti del cielo, venite e aiutatemi a scegliere le lenticchie:

*Quelle buone me le date,*

*Le cattive le mangiate."*

Allora dalla finestra della cucina entrarono due colombe bianche e poi le tortorelle e infine, frullando e svolazzando, entrarono tutti gli uccellini del cielo e si posarono intorno alla cenere. E le colombelle annuirono con le testine e incominciarono, pic, pic, pic, pic, e allora ci si misero anche gli altri, pic, pic, pic, pic, e raccolsero tutti i grani buoni nel piatto. Non era passata un'ora che avevano già finito e volarono tutti via. Allora la fanciulla, tutta contenta, portò il piatto alla matrigna e credeva di poter andare a nozze anche lei. Ma la matrigna disse: "No, Cenerentola; non hai vestiti e non sai ballare; non verrai." Ma Cenerentola si mise a piangere, e quella disse: "Se in un'ora riesci a raccogliere dalla cenere e a scegliere due piatti pieni di lenticchie, verrai anche tu." E pensava: "Non ci riuscirà mai." Quando la matrigna ebbe versato i due piatti di lenticchie nella cenere, la fanciulla andò nell'orto dietro casa e gridò: "Dolci colombelle mie, e voi, tortorelle, e voi, uccellini tutti del cielo, venite e aiutatemi a scegliere:

*Quelle buone me le date,*

*Le cattive le mangiate."*

Allora dalla finestra della cucina entrarono due colombe bianche e poi le tortorelle ed infine, frullando e svolazzando, entrarono tutti gli uccellini del cielo e si posarono intorno alla cenere. E le colombelle annuirono con le loro testoline e incominciarono, pic, pic, pic, pic, e allora ci si misero anche gli altri, pic, pic, pic, pic, e raccolsero tutti i grani buoni nei piatti. E non era passata mezz'ora che avevano già finito e volarono tutti via. Allora la fanciulla, tutta contenta, portò i piatti alla matrigna e credeva di potere andare a nozze anche lei. Ma la matrigna disse: "E' inutile: tu non vieni, perché, non hai vestiti e non sai ballare; dovremmo vergognarci di te." Così detto se ne andò con le sue due figlie.

Rimasta sola, Cenerentola andò alla tomba della madre sotto il nocciolo, e gridò:

*"Scrollati pianta, stammi a sentire,*

*d'oro e d'argento mi devi coprire!"*

Allora l'uccello le gettò un abito d'oro e d'argento e scarpette trapunte di seta e d'argento. Cenerentola indossò l'abito e andò a nozze. Ma le sorelle e la matrigna non la riconobbero e pensarono che fosse una principessa sconosciuta, tanto era bella nell'abito così ricco. A Cenerentola non pensarono affatto, e credevano che se ne stesse a casa nel sudiciume. Il principe le venne incontro, la prese per mano e danzò con lei. E non volle ballare con nessun'altra; non le lasciò mai la mano, e se un altro la invitava diceva: "E' la mia ballerina." Cenerentola danzò fino a sera, poi volle andare a casa. Il principe disse: "Vengo ad accompagnarti," perché, voleva vedere da dove veniva la bella fanciulla, ma ella gli scappò e balzò nella colombaia. Il principe allora aspettò che ritornasse il padre e gli disse che la fanciulla sconosciuta era saltata nella colombaia. Questi pensò: Che sia Cenerentola? e si fece portare un'accetta e un piccone per buttar giù la colombaia; ma dentro non c'era nessuno. E quando rientrarono in casa, Cenerentola giaceva sulla cenere nelle sue vesti sporche e un lumino a olio ardeva a stento nel focolare. Ella era saltata velocemente fuori dalla colombaia ed era corsa al nocciolo; là si era tolta le belle vesti, le aveva deposte sulla tomba e l'uccello le aveva riprese; ed ella nella sua palandrana grigia si era distesa sulla cenere in cucina. Il giorno dopo quando la festa ricominciò e i genitori e le sorellastre erano di nuovo usciti, Cenerentola andò sotto al nocciolo e gridò:

*"Scrollati pianta, stammi a sentire,  
d'oro e d'argento mi devi coprire!"*

Allora l'uccello le gettò un abito ancora più superbo del primo. E quando comparve a nozze così abbigliata, tutti si meravigliarono della sua bellezza. Il principe l'aveva aspettata, la prese per mano e ballò soltanto con lei. Quando la invitavano gli altri, diceva: "Questa è la mia ballerina." La sera ella se ne andò e il principe la seguì per sapere dove abitasse; ma ella fuggì d'un balzo nell'orto dietro casa. Là c'era un bell'albero alto da cui pendevano magnifiche pere; svelta, ella vi si arrampicò e il principe non sapeva dove fosse sparita. Ma attese che arrivasse il padre e gli disse: "La fanciulla sconosciuta mi è sfuggita e credo che si sia arrampicata sul pero." Il padre pensò: Che sia Cenerentola? Si fece portare l'ascia e abbatté, l'albero, ma sopra non vi era nessuno. E quando entrarono in cucina, Cenerentola giaceva come al solito sulla cenere: era saltata giù dall'altra parte dell'albero, aveva riportato le belle vesti all'uccello sul nocciolo, e aveva indossato la sua palandrana grigia.

Il terzo giorno, quando i genitori e le sorelle se ne furono andati, Cenerentola tornò alla tomba di sua madre e disse all'alberello:

*"Scrollati pianta, stammi a sentire,  
d'oro e d'argento mi devi coprire!"*

Allora l'uccello le gettò un vestito così lussuoso come non ne aveva ancora veduti, e le scarpette erano tutte d'oro. Quando ella comparve a nozze, la gente non ebbe più parole per la meraviglia. Il principe ballò solo con lei; e se qualcuno la invitava, egli diceva: "E' la mia ballerina."

Quando fu sera Cenerentola se ne andò; il principe voleva accompagnarla ma ella gli sfuggì. Tuttavia perse la sua scarpetta sinistra, poiché, il principe aveva fatto spalmare tutta la scala di pece e la scarpa vi era rimasta appiccicata. Egli la prese e, con essa, si recò il giorno seguente dal padre di Cenerentola e disse: "Coei che potrà calzare questa scarpina d'oro sarà mia sposa." Allora le due sorelle si rallegrarono perché, avevano un bel piedino. La maggiore andò con la scarpa in camera sua e voleva provarla davanti a sua madre. Ma la scarpa era troppo piccola e il dito grosso non le entrava; allora la madre le porse un coltello e disse: "Tagliati il dito: quando sarai regina non avrai più bisogno di andare a piedi." La fanciulla si mozzò il dito, serrò il piede nella scarpa e andò dal principe. Egli la mise sul cavallo come sua sposa e partì con lei. Ma dovettero passare davanti alla tomba; sul nocciolo erano posate due colombelle che gridarono:

*"Voltati e osserva la sposina:  
ha del sangue nella scarpina,  
per il suo piede è troppo stretta.  
Ancor la sposa in casa t'aspetta."*

Allora egli le guardò il piede e ne vide sgorgare il sangue. Voltò il cavallo, riportò a casa la falsa sposa e disse: "Questa non è quella vera; l'altra sorella deve provare la scarpa." Questa andò nella sua camera e riuscì a infilare le dita nella scarpa, ma il calcagno era troppo grosso. Allora la madre le porse un coltello e le disse: "Tagliati un pezzo di calcagno: quando sarai regina non avrai bisogno di andare a piedi." La fanciulla si tagliò un pezzo di calcagno, serrò il piede nella scarpa e andò dal principe. Questi la mise sul cavallo come sposa e andò via con lei. Ma quando passarono davanti al nocciolo, le due colombelle gridarono:

*"Voltati e osserva la sposina:  
ha del sangue nella scarpina,  
per il suo piede è troppo stretta.  
Ancor la sposa in casa t'aspetta."*

Egli le guardò il piede e vide il sangue sgorgare dalla scarpa, sprizzando purpureo sulle calze bianche. Allora voltò il cavallo e riportò a casa la falsa sposa. "Questa non è quella vera," disse. "Non avete un'altra figlia?" - "No," rispose l'uomo, "c'è soltanto una piccola brutta Cenerentola della moglie che mi è morta: ma non può essere la sposa." Il principe gli disse di mandarla a prendere, ma la matrigna rispose: "Ah no, è troppo sporca, non può farsi vedere." Ma egli lo volle assolutamente e dovettero chiamare Cenerentola. Ella prima si lavò ben bene le mani e il viso, poi andò e si inchinò davanti al principe che le porse la scarpina d'oro. Allora ella si tolse dal piede il pesante zoccolo, l'infilò nella scarpetta e spinse un poco: le stava a pennello. E quando si alzò, egli la riconobbe e disse: "Questa è la vera sposa!" La matrigna e le due sorellastre si spaventarono e impallidirono dall'ira, ma egli mise Cenerentola sul cavallo e se ne andò con lei. Quando passarono davanti al nocciolo, le due colombelle bianche gridarono:

*"Volgiti e guarda la sposina,  
non c'è più sangue nella scarpina,  
calza il piedino in modo perfetto.  
Porta la sposa sotto il tuo tetto."*

E, dopo aver detto queste parole, scesero in volo e si posarono sulle spalle di Cenerentola, una a destra e l'altra a sinistra, e lì rimasero.

Quando stavano per essere celebrate le nozze con il principe, arrivarono le false sorellastre: esse volevano ingraziarsi Cenerentola e partecipare alla sua fortuna. All'entrata della chiesa, la maggiore si trovò a destra di Cenerentola, la minore alla sua sinistra. Allora le colombe cavarono un occhio a ciascuna. Poi, all'uscita, la maggiore era a sinistra e la minore a destra; e le colombe cavarono a ciascuna l'altro occhio. Così esse furono punite con la cecità per essere state false e malvagie.

## APPENDICE B

*Confronto tra le tre versioni letterarie di Cenerentola secondo le 31 funzioni di Propp*

	<b>Funzioni di Propp</b>	<b>La Gatta Cenerentola</b>	<b>Cendrillon ou la petite pantoufle de verre</b>	<b>Aschenputtel</b>
1.	<b>Allontanamento:</b> uno dei membri della famiglia si allontana da casa	Morte della Madre	Morte della madre	Morte della madre
2.	<b>Divieto:</b> all'eroe è imposto un divieto	ZeZolla non può uscire di casa	Cendrillon non può andare al ballo	Aschenputtel non può andare al ballo
3.	<b>Infrazione:</b> il divieto è infranto	Esce per andare alle feste	Va al ballo due volte	Va al ballo tre volte
4.	<b>Investigazione:</b> l'antagonista tenta una ricognizione		Le sorellastre chiedono alla ragazza se vorrebbe andare al ballo	
5.	<b>Delazione:</b> l'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima		Lei ammette alle sorellastre di volerci andare, ma che non fa per lei	Aschenputtel chiede alla matrigna il permesso di andare al ballo
6.	<b>Tranello:</b> l'antagonista tenta di ingannare la vittima per impadronirsi di lei o dei suoi averi			Le sorellastre e la matrigna fanno credere ad Aschenputtel di poter andare al ballo a patto che finisca delle faccende
7.	<b>Connivenza:</b> la vittima cade nell'inganno e con ciò favorisce involontariamente il nemico	ZeZolla si lascia ingannare dalle belle parole di Carmosima, che diventerà la seconda matrigna	Cendrillon aiuta, di sua iniziativa, le sorellastre a vestirsi e acconciarsi per andare al ballo	Aschenputtel aiuta le sorellastre a vestirsi e acconciarsi per andare al ballo, ma mentre lo fa, piange
8.	<b>Danneggiamento:</b> l'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia <b>Mancanza:</b> a uno dei membri della famiglia manca qualcosa o viene desiderato di qualcosa	ZeZolla perde il suo status iniziale di principessa fino ad essere trattata da serva  Le viene proibito di uscire	Cendrillon viene trattata come una serva.  Le viene proibito di andare al ballo	Aschenputtel viene trattata come una serva.  Le viene proibito di andare al ballo
9.	<b>Mediazione/momento di connessione:</b> la sciagura o mancanza è resa nota; ci si rivolge all'eroe con una preghiera	Desidera uscire	Desidera andare al ballo	Desidera andare al ballo

	o un ordine, lo si manda o lo si lascia andare			
10.	<b>Inizio della reazione:</b> il cercatore acconsente o si decide a reagire			
11.	<b>Partenza:</b> l'eroe abbandona la casa			
12.	<b>Prima funzione del donatore:</b> l'eroe è messo alla prova, interrogato, aggredito ecc., come preparazione al conseguimento di un mezzo o aiutante magico	La colomba dice a Zezolla di chiedere alla colomba delle fate in Sardegna ciò che desidera	La fata madrina chiede a Cendrillon di procurarle degli oggetti	
13.	<b>Reazione dell'eroe:</b> l'eroe reagisce all'operato del futuro donatore		Cendrillon è sorpresa dell'aiuto della fata	
14.	<b>Fornitura, conseguimento del mezzo magico:</b> il mezzo magico perviene in possesso dell'eroe	La piantina di dattero diventa una fata che le dà i vestiti e le pianelle	La fata madrina le dà dei vestiti e delle scarpette di vetro (di cristallo)	L'uccellino le dà dei vestiti e delle scarpine d'oro
15.	<b>Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino:</b> l'eroe si trasferisce, è portato o condotto sul luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche	Va alla festa	Va al ballo	Va al ballo
16.	<b>Lotta:</b> l'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta	Zezolla uccide la prima matrigna		
17.	<b>Marchiatura:</b> all'eroe è impresso un marchio			
18.	<b>Vittoria:</b> l'antagonista è vinto	Zezolla viene notata e fatta cercare dal re	Cendrillon viene notata dal principe che si innamora di lei	Aschenputtel viene notata dal principe che si innamora di lei
19.	<b>Rimozione della sciagura o mancanza:</b> è rimossa la sciagura o mancanza iniziale	Zezolla non è più una serva.  Riesce a uscire di casa	Cendrillon non è più una serva.  Riesce ad andare al ballo	Aschenputtel non è più una serva.  Riesce ad andare al ballo
20.	<b>Ritorno:</b> l'eroe ritorna	Torna a casa volontariamente per paura di essere scoperta	Scappa dal ballo a mezzanotte su richiesta della fata e torna a casa	Scappa volontariamente dal ballo e torna a casa

21.	<b>Persecuzione/Inseguimento:</b> l'eroe è sottoposto a persecuzione	Il re fa seguire Zezolla da un suo servitore	Il principe fa cercare Cendrillon da un gentiluomo	Il principe cerca Aschenputtel
22.	<b>Salvataggio:</b> l'eroe si salva dalla persecuzione	Riesce a tornare a casa senza che nessuno la scopra	Riesce a tornare a casa senza che nessuno la scopra	Riesce a tornare a casa senza che nessuno la scopra
23.	<b>Arrivo in incognito:</b> l'eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese	Torna a casa e nessuno sa che era uscita	Torna a casa e nessuno sa che è andata al ballo	Torna a casa e nessuno sa che è andata al ballo
24.	<b>Pretese infondate:</b> il falso eroe avanza pretese infondate	Le sorellastre provano a calzare la pianella	Le sorellastre provano a calzare la scarpetta di vetro (di cristallo)	Le sorellastre provano a calzare la scarpina d'oro
25.	<b>Compito difficile:</b> all'eroe è proposto un compito difficile	Zezolla deve provare la pianella	Cendrillon deve provare la scarpetta di vetro (di cristallo)	Aschenputtel deve provare la scarpina d'oro
26.	<b>Adempimento:</b> il compito è eseguito	La pianella le calza alla perfezione	La scarpetta le calza alla perfezione	La scarpina le calza alla perfezione
27.	<b>Identificazione:</b> l'eroe è riconosciuto	Zezolla indossa la pianella e viene riconosciuta dal re	Cendrillon indossa la scarpetta e viene riconosciuta dal principe	Aschenputtel indossa la scarpina e viene riconosciuta dal principe
28.	<b>Smascheramento:</b> il falso eroe o l'antagonista è smascherato	Le sorellastre non riescono a calzare la pianella	Le sorellastre non riescono a calzare la scarpetta	Le sorellastre riescono a calzare la scarpina grazie alla mutilazione di una del dito e dell'altra del calcagno, ma vengono smascherate grazie all'aiuto delle colombe
29.	<b>Trasfigurazione:</b> l'eroe assume nuove sembianze	Zezolla diventa regina	Cendrillon diventa principessa	Aschenputtel diventa principessa
30.	<b>Punizione:</b> l'antagonista è punito	La prima matrigna viene uccisa	Cendrillon perdona le sorellastre che sposano due gentiluomini	Le sorellastre vengono accecate dalle colombe
31.	<b>Nozze:</b> l'eroe si sposa e sale al trono	Zezolla sposa il re	Cendrillon sposa il principe	Aschenputtel sposa il principe

# RODGERS & HAMMERSTEIN'S CINDERELLA

## MUSICAL NUMBERS AT A GLANCE

### *Rodgers & Hammerstein's Cinderella* (ORIGINAL)

#### ACT I

- Overture - ORCHESTRA  
 "The Prince Is Giving A Ball" - HERALD, TOWNSPeOPLE  
 "In My Own Little Corner" - CINDERELLA  
 "Your Majesties" - CHIEF, STEWARD, KING & QUEEN  
**"Boys And Girls Like You And Me"** - KING & QUEEN  
 "In My Own Little Corner" Reprise - CINDERELLA & GODMOTHER  
 "Fol-De-Rol" - CINDERELLA & GODMOTHER  
 "Impossible" - CINDERELLA & GODMOTHER  
 "It's Possible" - CINDERELLA & GODMOTHER

#### ACT II

- Entr'acte - ORCHESTRA  
 Gavotte - ORCHESTRA  
 "Ten Minutes Ago" - PRINCE & CINDERELLA  
 "Stepsisters' Lament" - JOY & PORTIA  
 "Waltz For A Ball" - CHORUS  
 "Do I Love You Because You're Beautiful?" - CINDERELLA & PRINCE

#### ACT III

- Act III Prelude - ORCHESTRA  
 "When You're Driving Through The Moonlight" - CINDERELLA, STEPMOTHER, JOY & PORTIA  
 "A Lovely Night" - CINDERELLA, STEPMOTHER, JOY & PORTIA  
 "A Lovely Night" Coda - CINDERELLA  
 "Do I Love You Because You're Beautiful?" Reprise - QUEEN & PRINCE  
 "Finale: The Wedding" - COMPANY  
 Bows & Exit Music - ORCHESTRA

### *Rodgers & Hammerstein's Cinderella* (ENCHANTED EDITION)

#### ACT I

- "Prologue" - FAIRY GODMOTHER, CINDERELLA & ENSEMBLE  
**"The Sweetest Sounds"** - CINDERELLA & CHRISTOPHER  
 "The Prince Is Giving A Ball" - LIONEL & ENSEMBLE  
 "In My Own Little Corner" - CINDERELLA  
**"Boys And Girls Like You And Me"** - KING & QUEEN  
**"The Sweetest Sounds" Reprise** - CHRISTOPHER & CINDERELLA  
 "In My Own Little Corner" Reprise - CINDERELLA  
 "Fol-De-Rol" - FAIRY GODMOTHER  
 "Impossible" - FAIRY GODMOTHER & CINDERELLA  
 "Finale Act I: It's Possible" - CINDERELLA, FAIRY GODMOTHER & ENSEMBLE

#### ACT II

- Entr'acte - ORCHESTRA  
 Gavotte - ORCHESTRA  
**"Loneliness of Evening"** - CHRISTOPHER  
 "Ten Minutes Ago" - CHRISTOPHER, CINDERELLA & COMPANY  
 "Stepsisters' Lament" - GRACE & JOY  
 "Do I Love You Because You're Beautiful?" - CHRISTOPHER & CINDERELLA  
 "Do I Love You Because You're Beautiful?" Reprise - CHRISTOPHER, KING, QUEEN & CINDERELLA  
 "When You're Driving Through the Moonlight" - CINDERELLA, STEPMOTHER, GRACE & JOY  
 "A Lovely Night" - CINDERELLA, STEPMOTHER, GRACE, JOY, ANIMALS & ENSEMBLE  
 "A Lovely Night" Reprise - CINDERELLA  
**"There's Music In Your"** - FAIRY GODMOTHER & COMPANY  
 Curtain Call & Exit Music - ORCHESTRA

### *Rodgers + Hammerstein's Cinderella* (BROADWAY VERSION)

#### ACT I

- Overture - ORCHESTRA  
**"Prologue"** - ELLA & CHORUS  
**"Me, Who Am I?"** - TOPHER, SEBASTIAN, PINKLETON & MEN  
 "In My Own Little Corner" - ELLA  
 "Your Majesty" - PINKLETON & TOPHER  
 "The Prince Is Giving A Ball"/**"Now Is the Time"** - SEBASTIAN, JEAN-MICHEL, PINKLETON, MADAME & CROWD  
 "Fol-De-Rol" - MARIE  
 "In My Own Little Corner" Reprise/"Fol-De-Rol" - ELLA & MARIE  
 "Impossible" - MARIE & ELLA  
 "It's Possible" - ELLA, MARIE & CHORUS  
 "Ten Minutes Ago" - TOPHER & ELLA  
 "Waltz For A Ball" - ORCHESTRA

#### ACT II

- Entr'acte - ORCHESTRA  
 "Stepsisters' Lament" - CHARLOTTE & LADIES OF THE COURT  
 "Call To Arms" ("Ten Minutes Ago" Reprise) - PINKLETON, TOPHER  
**"He Was Tall"** - ELLA  
 "When You're Driving Through The Moonlight" - ELLA & STEPFAMILY  
 "A Lovely Night" - ELLA, CHARLOTTE, GABRIELLE & MADAM  
**"Loneliness of Evening"** - TOPHER & ELLA  
 "The Prince Is Giving A Ball" Reprise - SEBASTIAN, PINKLETON, MADAME  
**"There's Music In Your"** - MARIE  
 "Now Is the Time" Reprise/"More Fol-De-Rol" - JEAN-MICHEL, GABRIELLE, MARIE  
 "Do I Love You Because You're Beautiful?" - TOPHER & ELLA  
 "The Proposal" ("Ten Minutes Ago" Reprise) - TOPHER, ELLA & COMPANY  
 "Finale: The Wedding" - COMPANY  
 Bows & Exit Music - ORCHESTRA

# APPENDICE C

## Confronto delle tre versioni del musical Cinderella

**GUIDE**  
**Teal** - ENCHANTED ONLY  
**Blue** - BROADWAY ONLY  
**Red** - ORIGINAL & ENCHANTED  
**Rose** - ENCHANTED & BROADWAY

For more information about *Rodgers & Hammerstein's Cinderella*, visit [concordshows.com/RHCinderellaCollection](http://concordshows.com/RHCinderellaCollection).



concordtheatricals.com  
 f @concordshows  
 @concordshows

concord  
 theatricals

RH  
 THEATRICALS

SAMUEL  
 FRENCH

Tams

THE  
 AIW  
 COLLECTION

# APPENDICE D

## Numero di apertura

### Confronto del testo originale con la sua traduzione

INTERPRETER/ INTERPRETE	THE SWEETEST SOUNDS	IL VERO AMORE PER ME
CINDERELLA/ CENERENTOLA	THE SWEETEST SOUNDS I'LL EVER HEAR ARE STILL INSIDE MY HEAD. THE KINDEST WORDS I'LL EVER KNOW ARE WAITING TO BE SAID.  THE MOST ENTRANING SIGHT OF ALL IS YET FOR ME TO SEE, AND THE DEAREST LOVE IN ALL THE WORLD IS WAITING SOMEWHERE FOR ME - IS WAITING SOMEWHERE, SOMEWHERE FOR ME. THE SWEETEST SOUNDS I'LL EVER HEAR ARE STILL INSIDE MY HEAD. THE KINDEST WORDS I'LL EVER KNOW ARE WAITING TO BE SAID.	IL MONDO CHE QUI FUORI C'È NON È LA MIA REALTÀ COLORI INDESCRIVIBILI CON SUONI IN QUANTITÀ.  CON GLI OCCHI CERCO INTORNO A ME QUALCOSA CHE NON SO SON SICURA CHE IO TROVERÒ IL VERO AMORE PER ME IL VERO AMORE ... ANCHE PER ME. IL MONDO CHE QUI FUORI C'È NON È LA MIA REALTÀ COLORI INDESCRIVIBILI CON SUONI IN QUANTITÀ.
CHRISTOPHER	THE MOST ENTRANING SIGHT OF ALL IS YET FOR ME TO SEE, AND THE DEAREST LOVE IN ALL THE WORLD IS WAITING SOMEWHERE FOR ME - IS WAITING SOMEWHERE, SOMEWHERE FOR ME.	CON GLI OCCHI CERCO INTORNO A ME QUALCOSA CHE NON SO SON SICURO CHE IO TROVERÒ IL VERO AMORE PER ME IL VERO AMORE ... ANCHE PER ME.
JOY/ MARIA GIOIA	I saw it first!	L'ho visto io per prima!
GRACE/ MARIA GRAZIA	Did not!	Non è vero!
JOY/ MARIA GIOIA	Did so!	Invece sì!
GRACE/ MARIA GRAZIA	Not!	NO!
JOY/ MARIA GIOIA	So!	Sì!
GRACE/ MARIA GRAZIA	<u>Not!</u>	No!

STEPMOTHER/ MATRIGNA	So much squabbling, girls! Remember: “Restraint above all else.” So, Joy, Master Boxhorn certainly gave you the hairy eyeball.	Che ragazze litigiose! Ricordate: “il controllo prima di tutto”. Dunque, Maria Gioia, Mastro Braciola ti ha lanciato un’occhiata...
JOY/ MARIA GIOIA	He’s too short.	È troppo basso.
STEPMOTHER/ MATRIGNA	What he lacks in height he makes up for in cash.	Quello che manca in altezza lo compensa in denaro.
JOY/ MARIA GIOIA	But you said, “No girl should marry for money.”	Ma tu hai sempre detto: “Nessuna ragazza deve sposarsi per denaro”.
STEPMOTHER/ MATRIGNA	No. I said, “...for money only.” Anyway, that was when you were younger, dear.	No. ho detto: “SOLO per denaro”. In ogni caso, succedeva quando eravate piccole, cara.
BOTH/ ENTRAMBI	THE SWEETEST SOUNDS I'LL EVER HEAR ARE STILL INSIDE MY HEAD. THE KINDEST WORDS I'LL EVER KNOW ARE WAITING TO BE SAID.	IL MONDO CHE QUI FUORI C'È NON È LA MIA REALTÀ COLORI INDESCRIVIBILI CON SUONI IN QUANTITÀ.
	THE MOST ENTRANCING SIGHT OF ALL IS YET FOR ME TO SEE, AND THE DEAREST LOVE IN ALL THE WORLD IS WAITING SOMEWHERE FOR ME - IS WAITING SOMEWHERE...	CON GLI OCCHI CERCO INTORNO A ME QUALCOSA CHE NON SO SON SICURA CHE IO TROVERÒ IL VERO AMORE PER ME IL VERO AMORE...
CHRISTOPHER	...SOMEWHERE FOR ME.	...ANCHE PER ME.
CINDERELLA/ CENERENTOLA	...SOMEWHERE FOR ME.	...ANCHE PER ME.
BOTH/ ENTRAMBI	WAITING SOMEWHERE...	VERO AMORE...

### Analisi verbale – Versione inglese:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Ripetizioni</b>	THE SWEETEST SOUNDS I'LL EVER HEAR ARE STILL INSIDE MY HEAD. THE KINDEST WORDS I'LL EVER KNOW ARE WAITING TO BE SAID. THE MOST ENTRANCING SIGHT OF ALL IS YET FOR ME TO SEE, AND THE DEAREST LOVE IN ALL THE WORLD IS WAITING SOMEWHERE FOR ME - IS WAITING SOMEWHERE, SOMEWHERE FOR ME.	Insicurezza e poi speranza  Positività
<b>Significato evocativo</b>	THE SWEETEST SOUNDS I'LL EVER HEAR THE KINDEST WORDS I'LL EVER KNOW	Soliloquio Registro poetico
<b>Cluster chiave</b>	LOVE  WAITING	Amore  Personaggio passivo
<b>Significato espressivo</b>	THE KINDEST WORDS I'LL EVER KNOW ARE WAITING TO BE SAID.  THE MOST ENTRANCING SIGHT OF ALL IS YET FOR ME TO SEE	Sensazione di un cambiamento  Positività
<b>Contesto culturale</b>	N/A	N/A
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

### Analisi visiva – Versione inglese:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Danzare</b>	N/A	N/A
<b>Embodied behaviour</b>	Il resto del cast si muove in fondo al palco continuando le loro vite, mentre i due protagonisti da che sono separati, pian piano si avvicinano l'uno all'altra	I loro destini non si sono ancora incrociati Attesa
<b>Oggetti di scena</b>	I pacchi che porta Cenerentola  Oggetti del resto del cast	N/A  Identificano i mestieri dei personaggi secondari

### Analisi verbale - Versione tradotta:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Ripetizioni</b>	IL MONDO CHE QUI FUORI C'È NON È LA MIA REALTÀ COLORI INDESCRIVIBILI CON SUONI IN QUANTITÀ.  CON GLI OCCHI CERCO INTORNO A ME QUALCOSA CHE NON SO SON SICURA CHE IO TROVERÒ IL VERO AMORE PER ME IL VERO AMORE	Insicurezza e poi speranza  Positività

	... ANCHE PER ME.	
<b>Significato evocativo</b>	IL MONDO CHE QUI FUORI C'È NON È LA MIA REALTÀ	Soliloquio Registro poetico
<b>Cluster chiave</b>	AMORE  TROVERÒ	Amore  Personaggio attivo
<b>Significato espressivo</b>	CON GLI OCCHI CERCO INTORNO A ME QUALCOSA CHE NON SO  SON SICURA CHE IO TROVERÒ	Sensazione di un cambiamento  Positività
<b>Contesto culturale</b>	N/A	N/A
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

#### Analisi visiva – Versione tradotta:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Danzare</b>	N/A	N/A
<b>Embodied behaviour</b>	Il resto del cast è in freeze, mentre i due protagonisti da che sono separati, pian piano si avvicinano l'uno all'altra	I loro destini non si sono ancora incrociati Attesa
<b>Oggetti di scena</b>	I pacchi che porta Cenerentola  Oggetti del resto del cast	N/A  Identificano i mestieri dei personaggi secondari

#### Analisi sonora – Versione inglese e tradotta:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Musica</b>	Intensità che aumenta e ritmo incalzante sul finale, mantenendo una dolcezza di base	Mostra l'urgenza dei personaggi a voler trovare l'amore.
<b>Intermezzi</b>	Tra le prime due parti vi è un dialogo di altri personaggi che si collega alla parte finale in cui Cenerentola e Christopher cantano a canone	N/A
<b>Pause</b>	N/A	N/A
<b>Effetti sonori</b>	N/A	N/A
<b>Caratteristiche paralinguistiche</b>	N/A	N/A

## Numero corale

### Confronto del testo originale con la sua traduzione

<b>INTERPRETERS</b>	<b>THE PRINCE IS GIVING A BALL</b>	<b>INTERPRETI</b>	<b>“SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ”</b>
LIONEL	THE PRINCE IS GIVING A BALL!	LIONEL	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ
CHRISTOPHER	What...?!	CHRISTOPHER	Cosa....?!
LIONEL	THE PRINCE IS GIVING A BALL!	LIONEL	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ
VILLAGERS	THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL!	ENSEMBLE	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ.
LIONEL	HIS ROYAL HIGHNESS, CHRISTOPHER RUPERT WINDEMERE VLADIMERE KARL ALEXANDER FRANÇOIS REGINALD LANCELOT HERMAN...	LIONEL	SUA ALTEZZA REALE CHRISTOPHER RUPERT VITTORIO EMANUELE, JUAN CARLOS DE SANTI, ERNESTO AUGUSTO, ALBERTO DA LODI...
KIDS	Herman?	PAESANI	Lodi?
LIONEL	... HERMAN GREGORY JAMES, IS GIVING A BALL!	ERALDI	LODI! ... IL PRINCIPE CHRIS, UN BALLO DARÀ
VILLAGERS	THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL!	VILLAGERS	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ.
CHRISTOPHER	Let me see one of those.	CHRISTOPHER	Fammi vedere uno di questi
LIONEL	Well, imagine running into you here.	LIONEL	Bene, non avrei mai immaginato di trovarti qui
CHRISTOPHER	You're not gonna tell my mom, are you?	CHRISTOPHER	Non andrai a dirlo a mia madre, vero?

LIONEL	You know I got your back, Your Highness. Read it and weep.	LIONEL	Lo sai che ti reggo il gioco, Vostra Maestà. Leggi e piangi!
CHRISTOPHER	"Every eligible young maiden in the kingdom is hereby commanded to attend for introduction to the prince?" Lionel, what's this all about?	CHRISTOPHER	"Ogni fanciulla del Regno in età da marito è qui invitata a presentarsi al cospetto del Principe?" Lionel, di che si tratta?
LIONEL	Do I look like the social director?	LIONEL	Ti sembro il direttore dell'organizzazione eventi?
CHRISTOPHER	Of course - I should have known. This has my mother written all over it!	CHRISTOPHER	Certo. Avrei dovuto saperlo. C'è mia madre dietro tutto questo!
VILLAGERS	THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GIVING A BALL!	PAESANI	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ, SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ.
LIONEL	HIS ROYAL HIGHNESS, CHRISTOPHER RUPERT, SON OF HER MAJESTY, QUEEN CONSTANTINA CHARLOTTE ERMINTRUDE GWINYVERE MAISIE ...	LIONEL	SUA ALTEZZA REALE, CHRISTOPHER RUPERT, NIPOTE DI UMBERTO, REGGENTE DI SOPERGA CHE VIVE A CASERTA, AMICO DEGLI SFORZA
KIDS	Maisie?	RAGAZZI	Sforza?
LIONEL	... MAISIE MARGUERJTE ANNE, IS GIVING A BALL!	ERALDI	Sforza! ... IL PRINCIPE CHRIS, UN BALLO DARÀ.
STEPMOTHER	Aaahhh! The royal steward! What news does he bring?	MATRIGNA	Aaahhh! Il consigliere Reale! Quali novità porta?
FOUR VILLAGE WOMEN	THEY'VE SPREAD THE NEWS FROM FAR AND WIDE.	QUATTRO DONNE DEL PAESE	È VERO È PROPRIO SCRITTO QUI.
STEPMOTHER	The prince is giving a ball!	MATRIGNA	Il Principe un ballo darà!
FOUR VILLAGE WOMEN	THEY SAY HEW ANTS TO FIND A BRIDE.	QUATTRO DONNE DEL PAESE	LUI MOGLIE AL BALLO TROVERÀ.
STEPMOTHER	He may find one at the ball!	MATRIGNA	Sceglierà moglie al ballo!
GRACE	IF ONLY HE'D PROPOSE TO ME!	MARIA GRAZIA	IO PREGO PERCHÉ SCELGA ME

JOY	WHY SHOULDN'T HE PROPOSE TO ME?	MARIA GIOIA	É OVVIO NON MI SCEGLIERÀ.
STEPMOTHER	Just leave the hair and clothes to me!	MATRIGNA	Trucco e parrucco lasciate a me!
ALL	THE PRINCE IS GIVING A BALL!	ENSEMBLE	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ!
STEPMOTHER	Cinderella, hurry home with those packages. I want that salmon on ice before it stinks.	MATRIGNA	Cenerentola.
CINDERELLA	Yes, Stepmother.	CENERENTOLA	Sì, signora
		ENSEMBLE	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ
LIONEL	NOW IF YOU PLEASE, THEIR MAJESTIES REQUEST YOUR FINEST SILK.		
CLOTH MERCHANT	MY BEST BROCADE IN EVERY SHADE!		
LIONEL	AND LACE AS WHITE AS MILK		
OLDER SISTER	I'LL WEAR A GO'WN OF SATIN JADE		
YOUNGER SISTER	AND ME I'M IN A PINK BROCADE		
YOUNG GIRL	AND ME, I'M IN THE SEVENTH GRADE		<b>DANCE BREAK</b>
LIONEL	SURELY, I'LL NEED A SIDE OF HAM AND LOTS OF BEEF FILETS.		
BUTCHER	MARBLEIZED STEAKS, A RACK OF LAMB!		
LIONEL	AND VEAL YOU RAISE TO BRAISE.		
A GIRL	I WISH I DIDN'T LIKE TO EAT		
ANOTHER GIRL	I WISH I WERE DEMURE AND SWEET		
LIONEL	LIMBURGER CHEESE AND GOURMANDISE.		
CHEESE MERCHANT	CHEDDAR, GRUYERE AND BLEU!		

LIONEL	CHUNKS OF SWISS IN BARRELS, PLEASE. MAKE SURE THAT IT'S HOLEY, TOO!		
	PUDDING AND PIES AND RUM SOUFFLE, SUCCULENT CHOCOLATE ROUNDS.		
BAKER	CREME PUFFS YOU CAN CHEW AWAY!		
LIONEL	TO GAIN" SOME ROYAL POUNDS.		
ALL	THE PRINCE IS GIVING A BALL! THE PRINCE IS GNING A BALL!		
VILLAGERS	HIS ROYAL HIGHNESS...	PAESANI	SUA ALTEZZA REALE
LIONEL	TWO HUNDRED ORCHIDS, FOUR HUNDRED POPPIES, SIX HUNDRED ROSES, EIGHT HUNDRED LILLIES ...	LIONEL	DUECENTO ORCHIDEE, MILLE GLADIOLI, CENTO VIOLETTE E FIOR DI LILLÀ
VILLAGERS	CHRISTOPHER RUPERT...	PAESANI	CHRISTOFER RUPERT
LIONEL	ONE THOUSAND ORANGES, TWO THOUSAND PLUMS...	LIONEL	UN CARRO DI ARANCE E CESTE DI FICHI
VILLAGERS	WINDEMERE VLADIMIR KARL ALEXANDER...	PAESANI	VITTORIO PRIMO, JUAN CARLOS DE SANTI
LIONEL	RASPBERRY, BLUEBERRY, STRAWBERRY, GOOSEBERRY...	LIONEL	MIRTILLI, LAMPONI, FRUTTI DI BOSCO
VILLAGERS	FRANÇOIS REGINALD LANCELOT HERMAN...	PAESANI	ERNESTO AUGUSTO, ALBERTO DA LODI
LIONEL	SON OF HER MAJESTY, QUEEN UPSIDE DOWN CAKE. CHOCOLATE AND CHEDDER AND CHARLOTTE AND MAIZIE. SON OF HIS CAVIAR, KING MAXIMILLIAN GODFREY LADISLAUS LEOPOLD SIDNEY...	LIONEL	BANCHETTO REALE, CON TORTA NUZIALE TUTTA LA CORTE SARÀ BENVENUTA PER FESTEGGIARE IL GIOVANE EREDE DEL GRASSO RE COL PROSCIUTTO DI PARMA
KIDS	Sidney?	RAGAZZI	Parma?
ALL	Sidney!	ENSEMBLE	PARMA!
LIONEL	... FREDERICK JOHN, IS GIVING A BALL!	LIONEL	... ALBERTO SECONDO, UN BALLO DARÀ!
VILLAGERS	INSIDE THE ROYAL HALL!	PAESANI	NEL GRAN PALAZZO

	THE PRINCE IS GIVING A BALL!		SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ
LIONEL	COME ONE, COME ALL!	LIONEL	E FESTA SARÀ
VILLAGERS	HE'S GIVING A BALL! HE'S GIVING A BALL! THE PRINCE, THE PRINCE HIS GIVING A BALL!	PAESANI	UN BALLO DARÀ, UN BALLO DARÀ, (E) SUA MAESTÀ, UN BALLO DARÀ!

#### Analisi verbale - Versione inglese:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Ripetizioni</b>	THE PRINCE IS GIVING A BALL! HIS ROYAL HIGHNESS, CHRISTOPHER RUPERT	N/A
<b>Significato evocativo</b>	HIS ROYAL HIGHNESS, CHRISTOPHER RUPERT...	Registro formale
<b>Cluster chiave</b>	THE PRINCE IS GIVING A BALL	Invito ufficiale
<b>Significato espressivo</b>	N/A	N/A
<b>Contesto culturale</b>	WINDEMERE VLADIMERE KARL ALEXANDER FRANÇOIS REGINALD LANCELOT SON OF HER MAJESTY, QUEEN CONSTANTINA CHARLOTTE ERMINTRUDE GWINYVERE MAISIE	Famiglia reale
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

#### Analisi visiva – Versione inglese:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Danzare</b>	Coreografia solo in parte corale. Ci sono più movimenti coreografati.	Giubilo
<b>Embodied behaviour</b>	N/A	N/A
<b>Oggetti di scena</b>	Volantini  Cibo	Invito  Preparazione festa

#### Analisi verbale - Versione tradotta:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Ripetizioni</b>	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ. SUA ALTEZZA REALE, CHRISTOPHER RUPERT	N/A
<b>Significato evocativo</b>	SUA ALTEZZA REALE, CHRISTOPHER RUPERT	Registro formale
<b>Cluster chiave</b>	SUA ALTEZZA UN BALLO DARÀ.	Invito ufficiale
<b>Significato espressivo</b>	N/A	N/A

<b>Contesto culturale</b>	VITTORIO EMANUELE, JUAN CARLOS DE SANTI, ERNESTO AUGUSTO, ALBERTO DA LODI...NIPOTE DI UMBERTO, REGGENTE DI SOPERGA CHE VIVE A CASERTA, AMICO DEGLI SFORZA	Famiglia reale
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

**Analisi visiva – Versione tradotta:**

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Danzare</b>	Coreografia corale	Giubilo
<b>Embodied behaviour</b>	N/A	N/A
<b>Oggetti di scena</b>	Volantini  Cibo	Invito  Preparazione festa

**Analisi sonora – Versione inglese e tradotta:**

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Musica</b>	Musica trionfale con un ritmo simile alla marcia	Annuncio regale
<b>Intermezzi</b>	Dialoghi tra Christopher e Lionel  Battute della Matrigna.	Sorpresa, indignazione  Curiosità
<b>Pause</b>	N/A	N/A
<b>Effetti sonori</b>	N/A	N/A
<b>Caratteristiche paralinguistiche</b>	N/A	N/A

## Duetto

### Confronto della versione originale con la sua traduzione

INTERPRETERS	IMPOSSIBLE	INTERPRETI	QUI NON SI PUÒ
CINDERELLA	So my wish to go to the ball?	CENERENTOLA	E lei... era bella?
FAIRY GODMOTHER	Fol-de-rol and fiddledy dee. How would you get there? I suppose one of those pumpkins is going to magically transform into a golden carriage.	FATA MADRINA	Beh, la gente lo pensava eccome. Ma tua madre non ha mai puntato molto sulla sua bellezza ... era una donna molto dolce e intelligente e tuo padre era tanto innamorato di lei ...
CINDERELLA	Well, no...	CENERENTOLA	Quanto avrei voluto conoscerla ...
FAIRY GODMOTHER	And that those mice will somehow become horses to pull your magic carriage.	FATA MADRINA	Anche a lei, tesoro...
CINDERELLA	Of course not. That's impossible.	CENERENTOLA	L'avrei voluto così tanto...
FAIRY GODMOTHER	If you say so.	FATA MADRINA	Adesso basta, ho appena messo mascara e brillantini ... non vorrai vedere la mia faccia trasformarsi in uno sformato di ratatouille? Vedi: tutto comincia con un desiderio. Ora il punto è che devi ripetere il tuo desiderio in mia presenza ... ma ci devi credere fino in fondo!
		CENERENTOLA	Sarebbe bello crederci ... ma qui ... non si può!
		FATA MADRINA	...ahhh, cominciamo male e se andiamo avanti così...

FAIRY  
GODMOTHER

IMPOSSIBLE  
FOR A PLAIN  
YELLOW PUMPKIN  
TO BECOME A  
GOLDEN  
CARRIAGE.

CENERENTOLA

QUI NON SI PUÒ,  
IL DESTINO MI  
VUOLE IN QUESTA  
CASA PER LA VITA.

IMPOSSIBLE  
FOR A PLAIN  
COUNTRY BUMPKIN  
AND A PRINCE TO  
JOIN IN MARRIAGE.

QUI NON SI PUÒ,  
I MIEI SOGNI  
SARANNO E  
RIMARRANNO  
SEMPRE SOGNI

AND FOUR WHITE  
MICE WILL NEVER  
BE FOUR WHITE  
HORSES.  
SUCH FOL-DE-  
ROLAND FIDDLEY  
DEE OF COURSE IS  
IMPOSSIBLE!

SAREBBE STATO  
BELLO ANDARE AL  
BALLO

MA FORSE STO  
FACENDO UN  
GROSSO SBAGLIO  
QUI NON SI PUÒ!

FATA MADRINA

Se mi stessi ad  
ascoltare.

FAIRY  
GODMOTHER

BUT THE WORLD IS  
FULL OF ZANIES  
AND FOOLS  
WHO DON'T  
BELIEVE IN  
SENSIBLE RULES  
AND WON'T  
BELIEVE WHAT  
SENSIBLE PEOPLE  
SAY,  
AND BECAUSE  
THESE DAFT AND  
DEWY-EYED DOPES

FATA MADRINA

MA NEL MONDO  
REGNA TANTA  
BONTÀ  
MIO PADRE LO  
DICEVA DI GIÀ

KEEP BUILDING UP  
IMPOSSIBLE HOPES,  
IMPOSSIBLE  
THINGS ARE  
HAPPENING EVERY  
DAY!  
IMPOSSIBLE.

I SOGNI SONO UTILI  
PIÙ CHE MAI

MA TALVOLTA AD  
INSEGUIRLI SI  
COMBINANO SOLO  
GUAI  
QUI NON SI PUÒ!

LA MIA VITA È  
STARE QUI ...

Uffa come sei noiosa!

CINDERELLA

IMPOSSIBLE?

FATA MADRINA

SÌ QUI SI PUÒ

FAIRY GODMOTHER	IMPOSSIBLE.	CENERENTOLA	QUI NON SI PUÒ
CINDERELLA FAIRY GODMOTHER	IMPOSSIBLE? IMPOSSIBLE!	FATA MADRINA CENERENTOLA	SÌ QUI SI PUÒ QUI NON SI PUÒ
CINDERELLA	IMPOSSIBLE!	FATA MADRINA	SÌ QUI SI PUÒ
BOTH	IMPOSSIBLE!	CENERENTOLA (insieme) FATA MADRINA	QUI NON SI PUÒ SÌ QUI SI PUÒ
		CENERENTOLA	QUI NON SI PUÒ
		FATA MADRINA	Ora ascoltami bene, piccola mia! Nella vita non c'è niente di impossibile ... Ogni giorno tante cose che pensavamo impossibili diventano possibili ... E se ti fidi di me qualcosa di veramente STRAORDINARIO potrebbe accadere! Dipende solo da te...
CINDERELLA	But wait! If impossible things are happening every day, then why not my impossible wish? I wish I could go to that ball tonight more than anything in the world! I wish it for every girl who ever wanted to go to a dance and was told she couldn't. And I wish that all the kind hearts in the universe would put their heads together and...	CENERENTOLA	Se cose impossibili succedono ogni giorno ... allora “Desidero andare al ballo stasera più di qualsiasi altra cosa al mondo!
FAIRY GODMOTHER	The kind hearts would put their heads together?		

CINDERELLA      You know what I mean.  
I just want every good  
soul to hear my wish  
and know that I'm  
ready to do everything I  
can to make it come  
true.

FAIRY  
GODMOTHER      IMPOSSIBLE  
FOR A PLAIN  
YELLOW PUMPKIN  
TO BECOME A  
GOLDEN  
CARRIAGE.  
IMPOSSIBLE

CINDERELLA      But wait...

FAIRY  
GODMOTHER      FOR A PLAIN  
COUNTRY BUMPKIN  
AND A PRINCE TO  
JOIN IN MARRIAGE.  
AND FOUR WHITE  
MICE WILL NEVER  
BE TURNED TO  
HORSES.

CINDERELLA      Why not!

FAIRY  
GODMOTHER      SUCH FOL-DE-ROL  
AND FIDDLEDY DEE  
OF COURSE IS  
IMPOSSIBLE!

CINDERELLA      BUT THE WORLD IS  
FULL OF ZANIES  
AND FOOLS.

FAIRY  
GODMOTHER      IMPOSSIBLE.

CINDERELLA      WHO DON'T  
BELIEVE IN  
SENSIBLE RULES.

FAIRY  
GODMOTHER      IMPOSSIBLE!

CINDERELLA      AND WON'T  
BELIEVE WHAT  
SENSIBLE PEOPLE  
SAY.

FAIRY  
GODMOTHER

FOL-DE-ROL AND  
FIDDLEDY DEE!

CINDERELLA

AND BECAUSE  
THESE DAFT AND  
DEWY-EYED DOPE  
KEEP BUILDING UP  
IMPOSSIBLE HOPES,  
IMPOSSIBLE  
THINGS ARE  
HAPPENING  
EVERY...

You know what? If I  
really wanted to go to  
that ball badly enough,  
nothing could stop me.

FAIRY  
GODMOTHER

You know what? You're  
right.

CINDERELLA

There are bound to be  
carriages going by. I  
can catch a ride with  
one of them!

FAIRY  
GODMOTHER

Of course you can.

CINDERELLA

And I can fix that dress  
in nothing flat! Thanks!

FAIRY  
GODMOTHER

Cinderella, wait!

CINDERELLA

Yes?

FAIRY  
GODMOTHER

Now that you're ready  
to take responsibility  
for your own destiny...

GUS

Miao!

CENERENTOLA

Lo voglio in nome di  
tutte quelle ragazze che  
hanno sempre sognato  
di andare a un ballo ed è  
sempre stato loro  
negato.

JACQUES

Miao!

## THE TRANSFORMATION

		CENERENTOLA	Vorrei che tutti i cuori gentili dell'universo congiungessero le mani pregando con me!
		CANNAVACCIUOLO	San Gennaro facci la grazia!
		FATA MADRINA	Che i cuori gentili congiungessero le mani?
		CENERENTOLA	Sai cosa intendo: voglio che ogni anima buona ascolti il mio desiderio e sappia che sono pronta a tutto perché il mio desiderio diventi realtà.
		FATA MADRINA	... così ci siamo!
FAIRY GODMOTHER	Now, about that dress...		
<b>INTERPRETERS</b>	<b>IT'S POSSIBLE FINALE ACT I</b>	<b>INTERPRETI</b>	<b>SÌ QUI SI PUÒ – FINALE ATTO I</b>
CINDERELLA	It's possible!	FATA MADRINA	SÌ QUI SI PUÒ,
CINDERELLA	HORSES, COACHMAN & FOOTMAN	FATA MADRINA	
FOR A PLAIN YELLOW PUMPKIN TO BECOME A GOLDEN CARRIAGE	OO...OH... AH...CARRIAGE.		TRASFORMARE IL TUO SOGNO IN UNA FAVOLA REALE
IT'S POSSIBLE FOR A PLAIN COUNTRY BUMPINK AND A PRINCE TO JOIN IN MARRIAGE	IT'S POSSIBLE OO...OH... AH...MARRIAGE		SÌ QUI SI PUÒ NON OCCORRE PREGARE, BASTA SOLO UN PO' SPERARE
AND FOUR WHILE MICE ARE EASILY TURNED TO HORSES!	OH... HORSES!		SE QUI SERVE UN VESTITO SFAVILLANTE

CINDERELLA & FAIRY GODMOTHER	HORSES, COACHMAN & FOOTMAN	FATA MADRINA	
SUCH FOL-DE- ROL AND FIDDLEDY DEE OF COURSE IS...	AH... OF COURSE IS		CI METTO UN PUNTO LUCE COL DIAMANTE
CINDERELLA FAIRY GODMOTHER	... QUITE POSSIBLE! To the palace, Charles!	FATA MADRINA	SÌ QUI SI PUÒ
CINDERELLA AND FAIRY GODMOTHER HORSES, COACHMAN & FOOTMAN	FOR THE WORLD IS FULL OF ZANIES AND FOOLS IT'S POSSIBLE!	CENERENTOLA	MA NEL MONDO REGNA TANTA BONTÀ
CINDERELLA AND FAIRY GODMOTHER HORSES, COACHMAN & FOOTMAN	WHO DON'T BELIEVE IN SENSIBLE RULES QUITE POSSIBLE!	FATA MADRINA	TUO PADRE LO DICEVA DI GIÀ
CINDERELLA AND FAIRY GODMOTHER	AND WON'T BELIEVE WHAT SENSIBLE PEOPLE SAY.	CENERENTOLA	I SOGNI SONO UTILI PIÙ CHE MAI
ALL	AND BECAUSE...	ENTRAMBE	FANNO VIVER LE PERSONE EVITANDO UN PO' DI GUAI
CINDERELLA AND FAIRY GODMOTHER	... THESE DAFT AND DEWY-EYED DOPES...		SÌ QUI SI PUÒ, I SOGNI SONO UNA REALTÀ!
ALL	... KEEP BUILDING ...		
CINDERELLA AND FAIRY GODMOTHER	... UP IMPOSSIBLE HOPES...		
ALL	... IMPOSSIBLE THINGS ARE HAPPENING EVERY...		

CINDERELLA ... DAY!  
AND FAIRY  
GODMOTHER

HORSES, THEY'RE  
COACHMAN & HAPPENING  
FOOTMAN EVERYDAY,  
IMPOSSIBLE  
THINGS ARE  
HAPPENING EVERY  
DAY!

**Scene 6: Outside The Royal Palace  
immediately following**

FATA MADRINA Perfetto! Ora lasciami  
lavorare...

### THE TRASFORMATION

FATA MADRINA Se il tuo desiderio è al  
ballo andare su una  
carrozza dovrai saltare

Una zucca che ho visto  
nel campo sarà per te un  
motivo di vanto

Correrà trainata da tre  
cavalli che passeranno  
ruscelli e valli

Voi gatti sarete perfetti  
per un giorno mai più  
sui tetti

E infine il tocco di  
eleganza farà di TE  
fortunata nella danza

CENERENTOLA Ma è il vestito più bello  
del regno.

FATA MADRINA Ed ora, come promesso  
... il punto luce,  
scarpette di vero di  
cristallo!!!

CENERENTOLA Oh! Ma sono  
bellissime...

FATA MADRINA Ascoltami bene,  
Cenerentola: Tutta  
questa magia è diventata

realtà perché il tuo desiderio era molto grande, ma finirà allo scoccare della mezzanotte. Ora va' ... va' al ballo ...

in nome di tutte le ragazze che desiderano andare a un ballo in un bel vestito. In nome di tutte le ragazze che vogliono cambiare il mondo in cui vivono!  
Vai al ballo e DIVERTITI!

FAIRY  
GODMOTHER

IT'S POSSIBILE.

ENTRAMBE

SÌ QUI SI PUÒ,  
TRASFORMARE IL  
TUO SOGNO IN UNA  
FAVOLA REALE

SÌ QUI SI PUÒ  
NON OCCORRE  
PREGARE, BASTA  
SOLO UN PO'  
SPERARE

CINDERELLA

IT'S POSSIBILE.

FATA MADRINA

SE QUI SERVE UN  
VESTITO  
SFAVILLANTE

HORSES,  
COACHMAN &  
FOOTMAN

IT'S POSSIBILE.

CENERENTOLA

CI METTO UN  
PUNTO LUCE COL  
DIAMANTE

CINDERELLA

IT'S POSSIBILE.

ENTRAMBE

SÌ QUI SI PUÒ

FAIRY  
GODMOTHER,  
HORSES,  
COACHMAN &  
FOOTMAN

IT'S POSSIBILE.

CENERENTOLA

MA NEL MONDO  
REGNA TANTA  
BONTÀ

CINDERELLA

IT'S POSSIBILE.

FATA MADRINA

TUO PADRE LO  
DICEVA DI GIÀ

ALL

IT'S POSSIBILE.

ENTRAMBE

I SOGNI SONO UTILI  
PIÙ CHE MAI  
FANNO VIVERE LE  
PERSONE EVITANDO  
UN PO' DI GUAI

SÌ QUI SI PUÒ! SÌ QUI  
SI PUO'!

**FINE ATTO I**

FAIRY  
GODMOTHER

Well, have a lovely  
night.

CINDERELLA

But aren't you coming  
in?

FAIRY  
GODMOTHER

Honey, I've done so  
many of these do's, I  
couldn't do another do.

CINDERELLA

But I'm afraid.

FAIRY  
GODMOTHER

Of what?

CINDERELLA

That I won't fit in. You  
know - with the other  
girls.

FAIRY  
GODMOTHER

I was never big on  
fitting in. I always  
preferred to stand out.

CINDERELLA

But nothing in my life  
has prepared me for a  
night like this.

FAIRY  
GODMOTHER

And yet everything  
in your life has led  
you to this  
moment. Look  
around, Cinderella  
-your wish has  
been granted.  
Now get in there  
and do something  
with it.

CINDERELLA

Thank you - for  
everything.

FAIRY  
GODMOTHER Oh, Cinderella - just one thing more. Extremely important. You must leave the palace before the clock strikes twelve.

CINDERELLA Before midnight? But all the girls get to stay out late tonight.

FAIRY  
GODMOTHER Not you.

CINDERELLA But...  
FAIRY  
GODMOTHER No more buts. Just make certain you leave before midnight.

CINDERELLA Okay - I will.

FAIRY  
GODMOTHER,  
HORSES,  
COACHMAN &  
FOOTMAN IMPOSSIBLE THINGS ARE HAPPENING EVERYDAY!

### END ACT I

#### Analisi verbale - Versione inglese:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Ripetizioni</b>	<p>IMPOSSIBLE / IT'S POSSIBLE FOR A PLAIN YELLOW PUMPKIN TO BECOME A GOLDEN CARRIAGE.</p> <p>IMPOSSIBLE FOR A PLAIN COUNTRY BUMPKIN AND A PRINCE TO JOIN IN MARRIAGE. AND FOUR WHITE MICE WILL NEVER BE FOUR WHITE HORSES. SUCH FOL-DE-ROLAND FIDDLEDY DEE OF COURSE IS IMPOSSIBLE! BUT THE WORLD IS FULL OF ZANIES AND FOOLS WHO DON'T BELIEVE IN SENSIBLE RULES AND WON'T BELIEVE WHAT SENSIBLE PEOPLE SAY, AND BECAUSE THESE DAFT AND DEWY-EYED DOPES KEEP BUILDING UP IMPOSSIBLE HOPES,</p>	N/A

<b>Significato evocativo</b>	N/A	N/A
<b>Cluster chiave</b>	IMPOSSIBLE / IT'S POSSIBLE	Impossibilità/Possibilità
<b>Significato espressivo</b>	N/A	N/A
<b>Contesto culturale</b>	N/A	N/A
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

#### Analisi visiva – Versione inglese:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Danzare</b>	Movimenti coreografati dei 4 spiriti fatati	Supporto alla Fata Madrina
<b>Embodied behaviour</b>	Spesso la Fata Madrina e Cinderella sono una verso l'altra, molto vicine e sorridenti	Felicità Determinazione Sogno
<b>Oggetti di scena</b>	Bacchetta Magica	Magia

#### Analisi verbale - Versione tradotta:

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Ripetizioni</b>	SÌ QUI SI PUÒ / QUI NON SI PUÒ TRASFORMARE IL TUO SOGNO IN UNA FAVOLA REALE NON OCCORRE PREGARE, BASTA SOLO UN PO' SPERARE SE QUI SERVE UN VESTITO SFAVILLANTE CI METTO UN PUNTO LUCE COL DIAMANTE MA NEL MONDO REGNA TANTA BONTÀ TUO PADRE LO DICEVA DI GIÀ I SOGNI SONO UTILI PIÙ CHE MAI FANNO VIVERE LE PERSONE EVITANDO UN PO' DI GUAI	N/A
<b>Significato evocativo</b>	N/A	N/A
<b>Cluster chiave</b>	SÌ QUI SI PUÒ / QUI NON SI PUÒ  SOGNO  SPERARE	Impossibilità/Possibilità  Sogno  Speranza
<b>Significato espressivo</b>	N/A	N/A
<b>Contesto culturale</b>	N/A	N/A
<b>Intratestualità</b>	TUO PADRE LO DICEVA DI GIÀ	Conoscenza pregressa

**Analisi visiva – Versione tradotta:**

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Danzare</b>	Movimenti coreografati dei 3 gatti	Supporto a Cenerentola
<b>Embodied behaviour</b>	Spesso la Fata Madrina e Cinderella sono una verso l'altra, molto vicine e sorridenti	Felicità Determinazione Sogno
<b>Oggetti di scena</b>	Bacchetta Magica	Magia

**Analisi sonora – Versione inglese e tradotta:**

<b>Categorie</b>	<b>Esempi</b>	<b>Commenti</b>
<b>Musica</b>	Sostenuta con dei crescendo	Magia
<b>Intermezzi</b>	Dialoghi tra la Fata Madrina e Cinderella	Speranza Curiosità Positività
<b>Pause</b>	N/A	N/A
<b>Effetti sonori</b>	N/A	N/A
<b>Caratteristiche paralinguistiche</b>	N/A	N/A

## Numero di chiusura

### Confronto della versione originale con la sua traduzione

<b>INTERPRETERS/ INTERPRETI</b> FAIRY GODMOTHER	<b>THERE'S MUSIC IN YOU</b>  SOMEONE WANTS YOU, YOU KNOW WHO. NOW YOU'RE LIVING, THERE'S MUSIC IN YOU. NOW YOU'RE HEARING SOMETHING NEW, SOMEONE'S PLAYING THE MUSIC IN YOU.	<b>LA GIOIA CHE È IN TE</b>
FAIRY GODMOTHER/ FATA MADRINA	NOW YOU'RE LIVING, YOU KNOW WHY. NOW THERE'S NOTHING YOU WON'T TRY. MOVE A MOUNTAIN, LIGHT THE SKY, MAKE A WISH COME TRUE. THERE IS MUSIC IN YOU!	NUOVA VITA NASCERÀ  DA UN AMORE IN LIBERTÀ UNA DOLCE NOVITÀ CHE FARÀ BRILLAR  È LA GIOIA CHE È IN TE!
COMPANY/ COMPAGNIA	OOOO... THERE IS MUSIC... NOW...	UUH
FAIRY GODMOTHER/ FATA MADRINA	NOW YOU CAN GO WHEREVER YOU WANT TO GO!	QUELLO CHE VUOI, DOMANI SI AVVERERÀ
COMPANY/ COMPAGNIA	YOU CAN GO WHEREVER YOU WANT TO GO!	QUEL CHE VUOI, DOMANI SI AVVERERÀ
FAIRY GODMOTHER/ FATA MADRINA	NOW YOU CAN DO WHATEVER YOU WANT TO DO!	QUEL CHE FARAI, UN GRANDE POTERE AVRÀ
COMPANY/ COMPAGNIA	YOU CAN DO WHATEVER YOU WANT TO DO	QUEL CHE FAI, UN GRANDE POTERE AVRÀ
FAIRY GODMOTHER/ FATA MADRINA	NOW YOU CAN BE WHATEVER YOU WANT TO BE!	QUELLO CHE SEI, L'AMORE TI PORTERÀ
COMPANY/ COMPAGNIA	BELIEVE IN MUSIC AND LOVE.	L'AMORE TI PORTERÀ

FAIRY GODMOTHER/ FATA MADRINA	AND LOVE IS THE SONG YOU WILL SING YOUR WHOLE LIFE THROUGH!	E QUESTO AMOR DARÀ FELICITÀ
BARITONES/ BARITONI	THERE IS MUSIC IN YOU.	E COSÌ SARÀ
TENORS/ TENORI CONTRALTI - MEZZI	THERE IS MUSIC IN YOU.	E COSÌ SARÀ E COSÌ SARÀ
ALTOS/ SOPRANI	THERE IS MUSIC IN YOU.	Aaaaah
COMPANY/ COMPAGNIA	THERE IS MUSIC.	PER L'ETERNITA'
FAIRY GODMOTHER & COMPANY/	MOVE A MOUNTAIN, LIGHT THE SKY,	UNA DOLCE NOVITÀ
FATA MADRINA & COMPAGNIA	MAKE A WISH COME TRUE. THERE IS MUSIC IN YOU!	CHE FARÀ BRILLAR È LA GIOIA CHE È IN TE!
	<b>THE CURTAIN FALLS</b>	<b>SALUTI – TUTTA LA COMPAGNIA</b>

#### Analisi verbale - Versione inglese:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Ripetizioni</b>	NOW YOU CAN GO WHEREVER YOU WANT TO GO! MOVE A MOUNTAIN, LIGHT THE SKY, MAKE A WISH COME TRUE. THERE IS MUSIC IN YOU!	Libertà  Credere
<b>Significato evocativo</b>	N/A	N/A
<b>Cluster chiave</b>	THERE IS MUSIC IN YOU!	Gioia Lieto fine
<b>Significato espressivo</b>	N/A	N/A
<b>Contesto culturale</b>	N/A	N/A
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

#### Analisi visiva – Versione inglese:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Danzare</b>	Piccola coreografia dei 4 spiriti	N/A
<b>Embodied behaviour</b>	Tutti verso il pubblico sorridenti sparsi sul palco. La Fata è davanti centrale. Chris e Cinderella rientrano per andare sulla carrozza per poi sposarsi	Gioia Lieto fine
<b>Oggetti di scena</b>	Bacchetta	Magia

	Carrozza	
--	----------	--

#### Analisi verbale - Versione tradotta:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Ripetizioni</b>	E COSÌ SARÀ... UNA DOLCE NOVITÀ CHE FARÀ BRILLAR È LA GIOIA CHE È IN TE!	Dolcezza Gioia
<b>Significato evocativo</b>	N/A	N/A
<b>Cluster chiave</b>	GIOIA  ETERNITÀ	Gioia  Lieto fine
<b>Significato espressivo</b>	N/A	N/A
<b>Contesto culturale</b>	N/A	N/A
<b>Intratestualità</b>	N/A	N/A

#### Analisi visiva – Versione tradotta:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Danzare</b>	N/A	N/A
<b>Embodied behaviour</b>	Tutti verso il pubblico sorridenti a fondo palco in posa. Chris è con il cast sulle scale del palazzo reale. La Fata è davanti, centrale. Cinderella rientra vestita da sposa per andare da Chris e baciarlo	Gioia Lieto fine
<b>Oggetti di scena</b>	Bacchetta	Magia

#### Analisi sonora – Versione inglese e tradotta:

Categorie	Esempi	Commenti
<b>Musica</b>	Dolce, con qualche piccola dissonanza per sottolineare di più le aperture	Dolcezza Gioia Lieto fine
<b>Intermezzi</b>	N/A	N/A
<b>Pause</b>	N/A	N/A
<b>Effetti sonori</b>	N/A	N/A
<b>Caratteristiche paralinguistiche</b>	N/A	N/A

# BIBLIOGRAFIA

- AARNE Antti, THOMPSON Stith. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki 1961.
- BALDI, Guido; GIUSSO, Silvia; RAZETTI, Mario; ZACCARIA, Giuseppe. *Le occasioni della letteratura. Dal Barocco al Romanticismo*. Vol. 2, Paravia, Pearson Italia S.p.A, 2019
- BASILE, Giambattista *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, trad. di B. Croce, Laterza, Roma-Bari, 1982.
- BASILE, Giambattista. *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone.: Testo conforme alla prima stampa del MDCXXXIV-VI*. Trani, Pei tipi de V. Vecchi, 1891.
- BETTELHEIM, Bruno. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli Editore, 2000.
- BONSIGNORI, Gabriele. *Nuovo dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal '900 a oggi*, Dino Audino Editore, 2021.
- BOTELLA NICOLAS, Ana María; FERNANDEZ MAXIMIANO, Rafael; MINGUEZ LOPEZ, Xavier (2016). *Alla ricerca del pubblico: dalla Cenerentola di Rossini alla Cinderella di Disney*, in Woźniac M., Rossito M. (a cura di), *Cenerentola come testo culturale*. Roma: Lithos Editore.
- BURKERT, Walter. *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Univ of California Press, 1982.
- CARE, Ross. *Make Walt's Music. Music for Disney animation, 1928-1967*.
- COCCHIARA Giuseppe, *Storia del folklore in Europa*, Boringhieri, Torino, 1952.
- CRANE, Thomas F., *Giuseppe Pitre and Sicilian Folk-Lore*, in "Nation", CIII, 1916, 2671, p. 234.
- DAWKINS, Richard; CORTE, Giorgio; SERRA, Adriana. *Il gene egoista: la parte immortale di ogni essere vivente*. Mondadori, 1992.
- DORSON, Richard M., *The British Folklorists. A History*, University of Chicago Press, Chicago, 1968.
- DUNDES, Alan (1982). *Cinderella, A casebook*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- FRANK, Arthur W., *Letting Stories Breathe. A Socio-Narratology*, University press of Chicago, Chicago 2010.
- FRANZON, Johan. *Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance*. The Translator, 2008, p. 373-399.
- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm, *Fiabe*, Einaudi, 1970.
- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, Volume 1, 5° ed. 1843.

- HAASE, Donald, (a cura di), *Fairy Tale*, in Id., *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Greenwood Press, Westport 2008, I, p.322.
- HANNON, Paul. *Fabulous Identities. Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, Rodopi, Amsterdam, 1998, p.171.
- JOLLES, André; DOLFINI, Giorgio. *Forme Semplici: leggenda sacra e profana: mito, Enigma. Sentenza. Caso. Memorabile. Fiaba. Scherzo*. Mursia, 1980.
- LOW, Peter. *Singable Translations of Songs, Perspectives: Studies in Translatology*, 2003, p. 87-103.
- MAGAZZÙ, Giulia. *Tradurre le canzoni dei musical teatrali. Un'analisi multimodale*. Biblion Edizioni, 2021.
- NAITHANI, Sadhana. UTHER, Hans-Jorg. The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. *Asian Folklore Studies*, 2006, 65.1: 97-99.
- PERRAULT Charles, *I racconti delle fate*, trad. it. Verdinois F., Società Editrice Partenopea, Napoli, 1910.
- PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, édition Féron, Casterman, Tournai, 1902.
- POE, Marshall. *A History of Communications. Media and Society from the Evolution of Speech to the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 35.
- PRETINI, Giancarlo. Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical. Trapezio, 1997.
- PROPP, Vladimir J.; BRAVO, Gian Luigi. *Morfologia della fiaba*. G. Einaudi, 1988.
- SEIFERT, Lewis; STANTON, Domna, (a cura di), *Enchanted Eloquence: Fairy Tales by Seventeenth-Century Women Writers*, Iter, Toronto, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Média Diffusion, 2013.
- VENTURINO, Sara. *Musical: istruzioni per l'uso: guida pratica per lo spettatore*. BMG Ricordi, 2000.
- WOZNIAK, Monika (2016). *Never ending Cenerentola: una fiaba, un meme, un'icona pop*, in Woźniac M., Rossito M. (a cura di), *Cenerentola come testo culturale*. Roma: Lithos Editore, p. 15.
- ZIPES, Jack. *The enchanted screen. The unknown history of fairy-tale films*, London – New York, Routledge, 2011.
- ZIPES, Jack. *La fiaba irresistibile: storia culturale e sociale di un genere*. Donzelli, 2012.

# SITOGRAFIA

1. <https://www.etimo.it/>, consultato il 14/05/2024
2. <https://www.treccani.it/>, consultato il 14/05/2024
3. <https://www.linkedin.com/in/marshallpoe>, consultato il 14/05/2024
4. <https://www.ibs.it/libri/autori/richard-dawkins>, consultato il 14/05/2024
5. <https://lartedeipazzi.blog/2019/05/18/basile-la-gatta-cenerentola/>, consultato il 21/05/2024
6. <https://www.napoliateatro.it/2017/10/30/gatta-cenerentola/>, consultato il 21/05/2024
7. <https://www.einaudi.it/autori/roberto-de-simone/>, consultato il 21/05/2024
8. <https://www.conservatoriolecce.it/cvvirgilidomenico2020.pdf>, consultato il 21/05/2024
9. <https://www.unescoamalficoast.it/la-tammurriata/>, consultato il 22/05/2024
10. <https://www.madentertainment.it/produzione/gatta-cenerentola/>, consultato il 22/05/2024
11. <https://www.meisterdrucke.uk/Gustave-Dore/Cinderella-and-the-glass-slipper.html>, consultato il 22/05/2024
12. <https://www.guasconeteatro.it/La-Cenerentola-ossia-la-bonta-in-trionfo.htm>, consultato il 22/05/2024
13. <https://www.rossinioperafestival.it/soggetti/la-cenerentola-ossia-la-bont-in-trionfo/>, consultato il 22/05/2024
14. <https://www.ebay.it/Original-Poster-cinema-Cinderella>, consultato il 23/05/2024
15. <https://www.lanazione.it/cronaca/cenerentola>, consultato il 23/05/2024
16. <https://www.childstories.org/it/cenerentola-1841.html>, consultato il 28/05/2024
17. <https://www.disneyplus.com/>, consultato il 28/05/2024
18. <https://www.cinematografo.it/film/into-the-woods>, consultato il 28/05/2024
19. <https://showtime-grimm-stagione-1/>, consultato il 02/06/2024
20. <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/the-beggars-opera-lopera-del-mendicante/>, consultato il 02/06/2024
21. <https://www.storiadelladanza.it/le-origini-del-musical/>, consultato il 03/06/2024
22. <https://www.broadwayworld.com/>, consultato il 03/06/2024
23. <https://ilsistina.it/il-teatro/la-storia/>, consultato il 04/06/2024
24. <https://www.compagniadellarancia.it/>, consultato il 10/06/2024
25. <https://www.lacompagniadellestelle.it/>, consultato il 10/06/2024
26. <https://www.compagniadellemore.it/>, consultato il 10/06/2024

27. <https://www.compagniadellora.it/>, consultato il 10/06/2024
28. <https://www.uvmusical.it/>, consultato il 10/06/2024
29. <https://peeparrow.com/>, consultato il 10/06/2024
30. <https://www.imdb.com/title/tt0129672/>, consultato il 14/06/2024
31. <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-enchanted-edition>, consultato il 14/06/2024
32. <https://www.imdb.com/title/tt0057950/>, consultato il 14/06/2024
33. <https://www.imdb.com/title/tt0128996/>, consultato il 14/06/2024
34. <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-original>, consultato il 16/06/2024
35. <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-broadway-version>, consultato il 16/06/2024
36. <https://www.concordtheatricals.com/cinderella-youth-edition>, consultato il 16/06/2024
37. <https://www.instagram.com/cinderella.musical.italia>, consultato il 20/06/2024
38. <https://www.justly.it/>, consultato il 20/06/2024
39. <https://ilramo.org/giuseppe-galizia/>, consultato il 20/06/2024
40. <https://teatronazionale.it/produzione/cinderella>, consultato il 20/06/2024
41. <https://www.treccani.it/henry-wadsworth-longfellow/>, consultato il 20/06/2024

