A. M. CIRESE
FIABE, ORALITÀ, FORME*

1991d

Menù

Testo ricercabile

Testo anastatico

CLICCARE SULLE RIGHE
PER VISUALIZZARE LE SEZIONI DESIDERATE

PER TORNARE AL MENU ATTUALE	PER TORNARE AL MENU GENERALE
PREMERE Ctrl +	USARE L'ICONA '*FRONTESPIZIO*'
OPPURE USARE IL PULSANTE	IN ALTO A SINISTRA

* *Introduzione* al volume *Da spazi e tempi lontani: la fiaba nelle tradizioni etniche*. Napoli, Guida, 1991 : 7-16

A. M. CIRESE
FIABE, ORALITÀ, FORME*
1991d

Nella sterminata e fascinosa selva di suggestioni e problemi che nascono dalle fiabe raccontate, e dal raccontare fiabe, ritaglio un angusto settore di aride questioni su cui tuttavia penso che, negli studi, occorra riflettere.

Le fiabe di cui ci si occupa in campo demologico o folklorico sono quelle attinte da fonti orali: sono cioè *scritte* solo perché sono state *tra-scritte* (1).

Il fatto che le fonti siano orali non significa di per sé che i testi raccolti siano di esclusiva *tradizione orale*, ossia che sia stato esclusivamente orale il processo della loro trasmissione nel tempo e propagazione nello spazio (2): in aree culturali in cui oralità e scrittura convivono da secoli (ed è, tra le altre, la situazione italiana), sono teoricamente possibili e risultano effettivamente attestati i casi in cui la trasmissione nel tempo e la propagazione nello spazio dei testi (fiabistici e non) s'è effettuata anche per via di scritture: *tradizione mista*, come si dice in materia di edizione critica dei testi (3). Va aggiunto che, di per sé, la oralità della fonte non ne assicura neppure l'appartenenza a quel mondo che genericamente diciamo *popolare*: i casi di fonti orali semi-culte o addirittura culte cominciano, in fiabistica, addirittura dalla raccolta pur fondante dei Fratelli Grimm (4). Va infine notato che, anche in caso di tradizione esclusivamente orale e di fonte assolutamente popolana o popolare, l'oralità della fonte non esclude che i testi abbiano antecedenti extra-folklorici (5).

Tuttavia la oralità della fonte - anche quando non sia strettamente "popolare", ed anche quando fornisca testi di tradizione mista o con antecedenti extra-folklorici - pone problemi d'indagine che sono diversi (e in certa misura radicalmente diversi) da quelli che insorgono per i testi di esclusiva tradizione scritta.

Una fonte orale, infatti, fornisce testi costituiti da parole che, per il fatto di essere *dette* e non invece *scritte*, cesserebbero di esistere non appena dette ove non fossero simultaneamente memorizzate da un qualche testimone auricolare, umano o meccanico che sia (6). In altre parole una fonte orale si costituisce come fonte solo quando una operazione di rilevamento trasferisce su una qualche durevole memoria grafica o magnetica l'evanescente evento fonico (7).

Le operazioni di studio comportano dunque il passaggio o trasferimento da una ad altra materia del significante: da quella fonico-uditiva delle parole dette a quella grafico-visiva delle parole scritte. Né la disponibilità di nuovi

---

* *Introduzione* al volume *Da spazi e tempi lontani: la fiaba nelle tradizioni etniche*. Napoli, Guida, 1991 : 7-16

strumenti tecnici di rilevazione cambia il problema: la memorizzazione magnetica su nastri o videocassette consente di replicare l'evento, ma richiede anch'essa un qualche passaggio dal fonico-uditivo al grafico-scrittuale (8).

Il trasferimento da *detto* a *scritto*, ossia la tra-scrizione, pone anzitutto il problema della *fedeltà*: una questione che - tra la rigorosa aderenza stenografica voluta da Vittorio Imbriani o Max Müller e la libertà di interventi sostenuta da Alessandro D'Ancona, Gherardo Nerucci o Felix Liebrecht (9) - traversa tutta la nostra fiabistica pre-magnetofonica, fino a Italo Calvino (10), ma che si presenta in modi meno drammatici ora che i nastri (posto che se ne sia pubblico l'accesso) permettono il riascolto dell'evento verbale e la controllabilità della sua trascrizione. Sul punto va comunque detto che solo una profonda disonestà intellettuale potrà ammettere che si gabelli per *testo* la propria *interpretazione* del testo proditoriamente operante con *interventi* sul testo.

Un secondo problema, di più recente emergenza, è poi costituito dalla *adeguatezza* della trascrizione. In verità, già nel puro e semplice rapporto tra *detto* e *scritto*, si dovrebbe parlare di costante inadeguatezza del secondo rispetto al primo: difficoltà, se non addirittura impossibilità di riprodurre scrittualmente sia certi elementi segmentali quali ad esempio le pause che oralmente possono anche essere sonorizzate, sia l'insieme dei tratti soprasegmentali quali l'intonazione, l'accentazione intensiva e/o musicale, il ritmo, la durata ecc. (11). La trascrizione dunque impoverisce; ma va aggiunto che da certi punti di vista essa necessariamente mùtila, per così dire. In materia fiabistica infatti (e non solo in quella) la produzione orale di un testo verbale associa ai codici fonico-uditivi anche codici visivo-gestuali (mimica, cinesica, e simili): l'informazione globalmente emessa è dunque sfaccettata o multidimensionale, ed è ovvio che anche la più fedele e adeguata trascrizione della sua componente verbale opera necessariamente una amputazione, dato che non può non escludere dal documento prodotto i codici co-occorrenti.

C'è da osservare inoltre che, quando le fonti siano orali, è quasi impossibile che si abbiano due testi verbali perfettamente identici, anche se relativi ad uno stesso intreccio, ed anche se la persona che narra sia la stessa. Tanto più cambiano, ovviamente, le versioni quando cambi il narratore (o narratrice) o quando si passi da un'area storico-culturale ad un'altra. E' il vasto mare delle varianti che - pur con limiti su cui è ormai ingeneroso insistere - la lunga fatica di di Antti Aarne e Stith Thompson ha il merito di aver classificato per *tipi*, ossia per gruppi più o meno omogenei di versioni relative ad uno stesso intreccio, e per *motivi*, ossia per unità narrative minime che possono ritrovarsi in più intrecci o tipi (12). La oralità della tradizione (o comunque il suo carattere al massimo "misto") produce anche per le fiabe quel processo di modificazioni testuali (talora accidentali o meccaniche, e talora intenzionali e motivate) che negli studi di poesia popolare è stato chiamato

"elaborazione popolare o comune" (13). E' dunque ovvio che, pur con tutte le modificazioni richieste dal fatto che si tratta di prosa e non di versi, anche per le fiabe di fonte orale debbano valere, come per la poesia di analoga fonte, criteri di edizione critica diversi da quelli validi per i testi di tradizione scritta, e tra l'altro il concetto che un testo sia il complesso delle sue varianti (14).

Il carattere orale della fonte fiabistica comporta un ulteriore tratto caratterizzante. Già di per sé ogni atto comunicativo orale (pre- o a-telefonico, e cioè effettuato con soli mezzi somatici: bocca/orecchio) richiede il soddisfacimento di precise condizioni spazio-temporali, o prossemiche. Perché la comunicazione si compia (e cioé si abbia non solo emissione ma anche ricezione) occorre che l'emittente e il ricevente siano a portata somatica di voce e d'orecchio (15): *vicini* dunque, e perciò anche a portata d'occhio, se c'è luce, e comunque a portata di olfatto e talora persino di tatto (il gusto richiede prossimità più intime, qui fuori di conto). Con quanto ne segue di possibili interazioni sensoriali immediate (visive oltre che uditive) tra chi dice e chi ode, e la possibile rovesciabilità dei ruoli (chi ode può anche parlare, e chi parla deve anche udire): interazioni che in materia di comunicazione fiabistica si fanno anche più determinanti per la possibile pluralità degli ascoltatori - "una udienza che non è solo destinatario o ricevente remoto, in sola ideale presenza, ma è lì presente, partecipe da soddisfare o indifferente da coinvolgere" (1980 p. XIV) - e per il conseguente moltiplicarsi dei circuiti interattivi (16). Si creano insomma quelle *situazioni narrative* (o del raccontare orale) cui di recente si è venuta volgendo l' attenzione (17) e che sono ovviamente impensabili al di fuori dei processi di comunicazione orale.

Pur se in aree storico-culturali di compresenza o commistione con la scrittura, l'oralità delle fonti appare dunque per molti versi determinante nello studio demologico delle fiabe. Ma fino a che punto?

Consideriamo le situazioni narrative cui si è accennato: i testi che vi circolano sono soltanto fiabe? Fattualmente, la risposta va data caso per caso; ma dal punto di vista del metodo basta la semplice possibilità teorica di una risposta negativa per aprire un problema. Per giunta, le indagini empiriche ci dicono che quella possibilità non è solo teorica: i generi dei testi che circolano in quelle situazioni sono molteplici, e vanno dalla fiaba all'indovinello, dalla leggenda al proverbio, dall'aneddoto al racconto di fatti accaduti (18). Nasce allora una non eludibile tensione tra lo studio della situazione comunicativa nel suo complesso, e lo studio di ciascuno dei generi coinvolti. Ed il peso della natura orale di quella situazione comunicativa decresce o cresce a seconda che ci si volga all'uno o all'altro dei due poli della tensione.

La oralità è senza dubbio centrale, e imprescindibile, quando l'oggetto dell'attenzione sia la situazione o pratica narrativa in quanto tale. Quella situazione infatti non esisterebbe se la comunicazione non fosse orale, con

tutte le dinamiche interattive che le condizioni spazio-temporali o prossemiche dell'oralità mettono in moto e che lo studio della situazione cerca appunto di individuare. Ma una fiaba in quanto fiaba (e il discorso vale anche per indovinelli o proverbi o leggende ecc.), una fiaba in quanto tale continua ad esistere anche quando la fonte di erogazione orale ha cessato di agire: posto beninteso che dell'evento fonico-uditivo si sia conservata traccia in una qualche memoria, uscendo necessariamente dalla oralità (né le tracce mentali, né quelle scritte, né quelle magnetiche sono *orali*). O si dirà invece che una fiaba resta tale solo fino a che è raccontata oralmente, cessa di essere fiaba quando è trascritta, e torna ad essere fiaba solo quando qualcuno la racconta di nuovo oralmente?

Serietà vuole, però, che non si sia troppo sbrigativi. C'è almeno un'altra prospettiva di studio in cui la natura orale della erogazione del testo fiabistico non è sottraibile: ed è quella dell'*arte* del narratore o della narratrice cui non da oggi s'è prestata attenzione (19). Ora è chiaro che l'arte di chi le fiabe le *dice* non sta soltanto in quella parte del testo verbale che è suscettibile di trascrizione; sta anche nelle intonazioni, nei ritmi, negli accenti, nelle pause e insomma in tutto quel complesso di tratti segmentali e soprasegmentali rispetto ai quali, come già s'è detto, la scrittura resta inadeguata; e sta pure nei già ricordati codici non verbali che in una situazione di comunicazione orale vengono attivati, e per la memorizzazione dei quali non basta più neppure il magnetofono e occorre il film o la videocassetta. Sottrarre al testo la sua esecuzione orale e mimico-gestuale può equivalere a privarlo del suo valore estetico. Niccolò Tommaseo vide di persona il "volger d'occhi ispirato, quale non l'aveva di certo Madama de Sade" con cui nel 1832 Beatrice di Pian degli Ontani accompagnò la sua improvvisazione di ottave sulla montagna pistoiese (20); ed è forse per la magia di quegli occhi che a Tommaseo parvero disvelamento di nuova poesia dei versi che, solo leggendoli, a noi sembrano assai povera cosa.

Per la molteplicità dei codici comunicativi impiegati, e per la condizione di compresenza spazio-temporale con gli uditori, l'arte di chi narra fiabe oralmente è più simile a quella dell' attore che a quella dello scrittore. Ma a differenza dell'attore che di solito non è l'autore dei testi che interpreta (e che non modifica), chi narra oralmente è egli stesso autore o almeno coautore, nella misura in cui elabora o rielabora in nuova variante (e oltre) il testo tràdito, operando innovativamente come anello orale di una trasmissione e propagazione che può aver avuto anche anelli scritti. La personalità del narratore si coglie anche nelle peculiarità di immagini e di intrecci che il suo testo presenta o non presenta rispetto ad altre redazioni proprie ed altrui; e la identificazione dei repertori di ciascuno si fa sulla base dei generi e dei contenuti narrativi. Ora resta fermo che elaborazione e rielaborazione sono caratteristiche dell'oralità (non solo socio-culturalmente popolana o popolare: le barzellette!); e quanto alle immagini esiste anche la possibilità che una immagine *detta* risulti felice e perda invece forza se trascritta. Ma, quanto

all'arte, ci sono immagini che non infiacchiscono nel passaggio alla scrittura; ed in ogni caso le attestazioni delle elaborazioni si colgono senza perdite sostanziali dalle trascrizioni (purché fedeli), così come bastano le trascrizioni per riconoscere i repertori individuali, di cui oggi si sottolinea l'importanza.

Ma se è considerata significativa la conoscenza dei saperi narrativi dei singoli individui, non si vede perché non dovrebbe esserlo anche quella dei patrimoni narrativi presenti in questa o quella area storico-geografica o socio-culturale: attestazione di correnti di cultura. E, nell'un caso e nell'altro, come individuare le fisionomie specifiche di repertori e patrimoni se non per via di confronti o comparazioni che consentano di cogliere conformità e scarti? Ma come operare confronti se non avvalendosi delle tracce mnemoniche scritte di tutte le situazioni narrative orali pregresse, ormai perdute per sempre? E come orientarsi nel mare delle redazioni e delle varianti senza quei repertori di *tipi* e *motivi* che talora, pur facendone uso, vengono menzionati con sprezzante sufficienza?

Parrebbe dunque che in materia di fiabe l'oralità ora si presenti come oggetto in sé (studio delle sue dinamiche situazionali) ed ora invece come fenomeno che viene còlto solo a partire dai suoi prodotti (confronto fra le tracce mnemoniche che delle situazioni ci restano).

Ma ci sono casi in cui sembra che la natura orale della fonte veda ulteriormente ridotta la sua rilevanza. Se ad esempio si conduce una indagine fiabistica di tipo psicoanalitico, può davvero dirsi che insorgano differenze effettive, e cioè metodologiche, quando la fonte sia orale invece che scritta, o viceversa? E la considerazione è analoga, o mi pare, quando si tratti di indagini sulle forme, intese nel senso morfologico e strutturale che ci è ormai familiare da Propp in poi: il riconoscimento delle funzioni (proppiane e post) avviene con procedimento che è sostanzialmente indifferente alla natura fonico-uditiva o invece grafico-visiva del veicolo di comunicazione o trasmissione del testo. Non è un caso quindi che dalla analisi di Propp, circoscritta alle fiabe di fonte orale, si sia passati a studi semiotici che investono anche testi che con l'oralità non hanno a che fare.

In questi casi, che dirò estremi, l'oralità delle fonti ha peso solo in quanto criterio di delimitazione dell'oggetto di indagine, e cioè in quanto caratteristica che, come s'è detto all'inizio, separa le fiabe di pertinenza demologica o folklorica dalle altre. E sarà senza dubbio importante l'eventuale riconoscimento fattuale che tratti psicoanalitici o caratteristiche strutturali cambiano col cambiare del tipo di fonte, orale o scritta: ma il metodo, psicoanalitico o semiotico, resterà in sè invariato.

Una molteplicità di nessi, dunque, tra fiaba e oralità che induce non ad azzerare il peso della oralità delle fonti ma, ove occorress*e, a smitizzarlo, e

comunque a sollecitarne una sempre più attenta considerazione analitica. Che è il compito degli studi, appunto.

NOTE

(1) Anche se il concetto andrebbe meglio precisato, qui uso *fiaba* nel modo corrente e cioè come denominazione di quella categoria di narrazioni che è inventariata nella sezione *Fiabe di magia* di THOMPSON 1961, e che è caratterizzata dal fatto che si raccontano come "vere" delle vicende che anche l'ascoltatore sa essere "non vere" (CIRESE 1980 p. XVIII%). Pur se talora contengono versi o strofe (ad es. le formule finali: SANGA 1986), tali fiabe non sono metricamente organizzate e cioè mancano di quella oralità che altrove ho detto *interna* (la oralità come *contenuto* dei messaggi): pertanto la oralità di cui qui parlo è la oralità come *veicolo* dei messaggi, ossia la oralità che ho chiamato *esterna* (1988 pp. 19 sgg.%).

(2) A differenza della scrittura (che è automemorizzante: *scripta manent*), la oralità è un sistema comunicativo incapace di automemorizzazione (*verba volant*), per cui - come si accenna anche più oltre: v. nota 6 - gli atti di comunicazione orale o sono osservati e rilevati mentre si svolgono, o sono perduti per sempre. Ne consegue una netta differenza di statuto conoscitivo tra gli enunciati relativi alle singole situazioni comunicative orali (la oralità viene *constatata*), e quelli che invece riguardano il processo orale di trasmissione e propagazione spazio-temporale in situazioni di compresenza con la scrittura (la oralità viene più o meno fondatamente *attribuita* o, se si vuole, *supposta*).

(3) Se ne accettino o meno tutte le conclusioni, il saggio del 1986 di Rudolf Schenda giustamente richiama l'attenzione sul ruolo della circolazione dei testi a stampa nella formazione del patrimonio fiabistico europeo che negli ultimi due secoli è stato attinto o riattinto da fonti orali. Per un avvio di discussione delle tesi di Schenda v. CLEMENTE 1988 pp. 112-14.

(4) Sulle fonti dei Grimm (e altro) v. RÖLLEKE 1988; CUSATELLI 1980a (e cfr. COCCHIARA 1952 pp. 245-64 e 597-98; ID. 1954).

(5) CIRESE 1973 pp. 19-21.

(6) Per le parole *dette*, incapaci di automemorizzazione, e le parole *scritte*, automemorizzanti, v. CIRESE 1988 pp. 24-25%, e cfr. nota 1.

(7) Di solito quando diciamo "*memoria*" intendiamo dire "memoria *mentale*" e pensiamo piuttosto alla facoltà o capacità psichica del memorizzare che al supporto (mentale) su cui avviene la memorizzazione. Qui - accogliendo una importante indicazione di LEROI-GOURHAN 1977 p. 260 n. 1 - per "memoria" s'intende "la base, qualunque essa sia, su cui si registrano le concatenazioni di atti": questo valo-

re del termine si va ormai facendo sempre più diffuso in ragione del crescente moltiplicarsi delle "basi" o "supporti" della memorizzazione: al tessuto cerebrale della memoria mentale ed alla carta (o simili) della memoria scrittuale si sono aggiunte le pellicole fotografiche e cinematografiche, i nastri magnetici, i dischi normali e quelli elettronici, le RAM e le ROM dei calcolatori ecc.

(8) Sul punto vedi le considerazioni analoghe e/o diverse di CLEMENTE 1988 p. 110.

(9) Sulla questione (e più specialmente su Imbriani) v. CIRESE 1990%.

(10) Per le *Fiabe italiane* di Italo Calvino (1956) e per i suoi interessi fiabistici (di cui sostengo la fondatezza scientifica: 1988f) v. CALVINO 1988%, e tutti gli scritti contenuti in ATTI 1988.

(11) Con riferimento alla linearità grafica della scrittura (considerata come un "segmento") sono stati detti *soprasegmentali* quei tratti che le nostre abitudini grafiche ci inducono ad immaginare come "sovrapposti" al segmento grafico, e *segmentali* gli altri. La terminologia è scriptocentrica, se si vuole, ma non perciò destituita di fondamento.

(12) THOMPSON 1961; ID. 1955. Per le nozioni di *tipo* e di *motivo* v. BØDKER 1965 pp. 304, 201 (con vasta letteratura). Per una identificazione del meccanismo con cui Aarne e poi Thompson hanno costruito i singoli tipi v. CIRESE-SERAFINI 1975 p. XXII% ?. Un indice italiano è fornito da DISCOTECA DI STATO 1975 (e cfr. SERAFINI 1983) che non si limita ai dati registrati nelle campagne di rilevazione 1968-72, standardizza i nomi italiani dei tipi, mette a frutto ROTUNDA 1942, include e raccorda con le identificazioni di Thompson quelle operate dagli indici regionali di D'ARONCO 1953 e LO NIGRO 1957.

(13) Per la elaborazione, le varianti e la formazione orale dei testi v. notizie e rinvii in CIRESE 1973 pp. 96-102; ID. 1988 pp. 415-427.

(14) Si vedano i criteri della filologia demologica fissati per i canti da Vittorio Santoli, *La critica dei testi popolari* in SANTOLI 1968 pp. 159-168

(15) Né vale come controesempio il magnetofono: per consentire il riascolto a distanza spazio-temporale, anch'esso deve essere stato compresente all'evento fonico, ed a distanze compatibili con le sue capacità di ricezione.

(16) E' abbastanza naturale perciò che attorno al concetto di oralità come veicolo comunicativo (pre- o a-telefonico e simili) si disponga in alone o effetto di senso, più o meno fascinoso, il riferimento alle condizioni di vicinanza che quel veicolo richiede, ed ai valori di immediatezza e calore e autenticità che la vicinanza può comportare, in opposizione, più o meno esplicita ed estremizzata, alla scrittura che di quei valori sarebbe priva: una opposizione in qualche modo analoga a quella tra comunitario e societario, ma accettabile solo se usata con misura, e non ideologizzata (che l'oralità sia l'autentico e la scrittura l'inautentico è idea del popolarismo romantico del primo Ottocento).

(17) Ne indica le linee generali e ne fornisce i rinvii essenziali CLEMENTE 1988. Tra i problemi che la prospettiva pone (e si pone) centrale mi sembra quello della messa a punto di categorie concettuali, e di modelli, che consentano di scavalcare la descrizione sia pur analitica dei casi singoli ("Ogni operazione di narrazione vocale in situazione è un unicum irripetibile ... Che faremo di fronte alla sterminata serie delle unicità irripetibili?": 1980 p. XV).

(18) Come già altrove (1980 pp. XVI-XVIII) segnalo la forte rappresentatività della situazione conversativo-narrativa posta in essere da Verga nel cap. XI dei *Malavoglia*.

(19) Come si sa, ma come forse varrebbe la pena di riconsiderare, la questione della fiaba come "organismo poetico" si fa centrale nel pensiero di Benedetto Croce, ma era in certa misura presente già dai tempi di Imbriani e di Pitrè: v. SANTOLI 1968 p. 209; CIRESE 1973 pp. 200-203; ID. 1980 pp. XI-XIV.

(20) CIRESE 1984 p. 14.

Da spazi e tempi lontani
La fiaba
nelle tradizioni
etniche

Introduzione di
Alberto M. Cirese

Corso di perfezionamento
«Da spazi e tempi lontani.
La fiaba nelle tradizioni etniche»

novembre 1988 - maggio 1989

Guida editori

Fiabe, oralità, forme

Introduzione a
Da spazi e tempi lontani:
la fiaba nelle tradizioni etniche.
Napoli, Guida, 1991 : 7-16

Nella sterminata e fascinosa selva di suggestioni e problemi che nascono dalle fiabe raccontate, e dal raccontare fiabe, ritaglio un angusto settore di aride questioni su cui tuttavia penso che, negli studi, occorra riflettere.

Le fiabe di cui ci si occupa in campo demologico o folklorico sono quelle attinte da fonti orali: sono cioè *scritte* solo perché sono state *tra-scritte*[1].

Il fatto che le fonti siano orali non significa di per sé che i testi raccolti siano di esclusiva *tradizione orale*, ossia che sia stato esclusivamente orale il processo della loro trasmissione nel tempo e propagazione nello spazio[2]: in

[1] Anche se il concetto andrebbe meglio precisato, qui uso *fiaba* nel modo corrente e cioè come denominazione di quella categoria di narrazioni che è inventariata nella sezione *Fiabe di magia* di Thompson 1961, e che è caratterizzata dal fatto che si raccontano come «vere» delle vicende che anche l'ascoltatore sa essere «non vere» (Cirese 1980, p. XVIII). Pur se talora contengono versi o strofe (ad es. le formule finali: Sanga 1986), tali fiabe non sono metricamente organizzate e cioè mancano di quella oralità che altrove ho detto *interna* (la oralità come *contenuto* dei messaggi): pertanto la oralità di cui qui parlo è la oralità come *veicolo* dei messaggi, ossia la oralità che ho chiamato *esterna* (1988, pp. 19 ss.).

[2] A differenza della scrittura (che è automemorizzante: *scripta manent*), la oralità è un sistema comunicativo incapace di automemorizzazione (*verba volant*), per cui — come si accenna anche più oltre: v. nota 6

aree culturali in cui oralità e scrittura convivono da secoli (ed è, tra le altre, la situazione italiana), sono teoricamente possibili e risultano effettivamente attestati i casi in cui la trasmissione nel tempo e la propagazione nello spazio dei testi (fiabistici e non) s'è effettuata anche per via di scritture: *tradizione mista*, come si dice in materia di edizione critica dei testi[3]. Va aggiunto che, di per sé, la oralità della fonte non ne assicura neppure l'appartenenza a quel mondo che genericamente diciamo *popolare*: i casi di fonti orali semi-culte o addirittura culte cominciano, in fiabistica, addirittura dalla raccolta pur fondante dei Fratelli Grimm[4]. Va infine notato che, anche in caso di tradizione esclusivamente orale e di fonte assolutamente popolana o popolare, l'oralità della fonte non esclude che i testi abbiano antecedenti extra-folklorici[5].

Tuttavia la oralità della fonte — anche quando non sia strettamente «popolare», ed anche quando fornisca testi di tradizione mista o con antecedenti extra-folklorici — pone problemi d'indagine che sono diversi (e in certa misura radicalmente diversi) da quelli che insorgono per i testi di esclusiva tradizione scritta.

Una fonte orale, infatti, fornisce testi costituiti da parole che, per il fatto di essere *dette* e non invece *scritte*, cesserebbero di esistere non appena dette ove non fos-

— gli atti di comunicazione orale o sono osservati e rilevati mentre si svolgono, o sono perduti per sempre. Ne consegue una netta differenza di statuto conoscitivo tra gli enunciati relativi alle singole situazioni comunicative orali effettivamente osservate (la oralità viene *constatata*), e quelli che invece riguardano il processo orale di trasmissione e propagazione spazio-temporale in situazioni di compresenza con la scrittura (la oralità viene più o meno fondatamente *attribuita* o, se si vuole, *supposta*).

[3] Se ne accettino o meno tutte le conclusioni, il saggio del 1986 di Rudolf Schenda giustamente richiama l'attenzione sul ruolo della circolazione dei testi a stampa nella formazione del patrimonio fiabistico europeo che negli ultimi due secoli è stato attinto o riattinto da fonti orali. Per un avvio di discussione delle tesi di Schenda v. Clemente 1988, pp. 112-114.

[4] Sulle fonti dei Grimm (e altro) v. Röllleke 1988; Cusatelli 1980a (e cfr. Cocchiara 1952, pp. 245-264 e 597-598; Id. 1954).

[5] Cirese 1973, pp. 19-21.

sero simultaneamente memorizzate da un qualche testimone auricolare, umano o meccanico che sia[6]. In altre parole una fonte orale si costituisce come fonte solo quando una operazione di rilevamento trasferisce su una qualche durevole memoria grafica o magnetica l'evanescente evento fonico[7].

Le operazioni di studio comportano dunque il passaggio o trasferimento da una ad altra materia del significante: da quella *fonico-uditiva* delle parole *dette* a quella *grafico-visiva* delle parole *scritte*: Né la disponibilità di nuovi strumenti tecnici di rilevazione cambia il problema: la memorizzazione magnetica su nastri o videocassette consente di replicare l'evento, ma richiede anch'essa un qualche passaggio dal fonico-uditivo al grafico-scrittuale[8].

Il trasferimento da *detto* a *scritto*, ossia la tra-scrizione, pone anzitutto il problema della *fedeltà*: una questione che — tra la rigorosa aderenza stenografica voluta da Vittorio Imbriani o Max Müller e la libertà di interventi sostenuta da Alessandro D'Ancona, Gherardo Nerucci o Felix Liebrecht[9] — traversa tutta la nostra fiabi-

[6] Per le parole *dette*, incapaci di automemorizzazione, e le parole *scritte*, automemorizzanti, v. Cirese 1988, pp. 24-25, e cfr. nota 1.

[7] Di solito quando diciamo «*memoria*» intendiamo dire «memoria *mentale*» e pensiamo piuttosto alla facoltà o capacità psichica del memorizzare che al supporto (mentale) su cui avviene la memorizzazione. Qui — accogliendo una importante indicazione di Leroi-Gourhan 1977, p. 260 n. 1 — per «memoria» s'intende «la base, qualunque essa sia, su cui si registrano le concatenazioni di atti»: questo valore del termine si va ormai facendo sempre più diffuso in ragione del crescente moltiplicarsi delle «basi» o «supporti» della memorizzazione: al tessuto cerebrale della memoria mentale ed alla carta (o simili) della memoria scrittuale si sono aggiunte le pellicole fotografiche e cinematografiche, i nastri magnetici, i dischi normali e quelli elettronici, le Ram e le Rom dei calcolatori ecc.

[8] Sul punto vedi le considerazioni analoghe e/o diverse di Clemente 1988, p. 110.

[9] Sulla questione (e più specialmente su Imbriani) v. Cirese 1988a (colgo l'occasione per colmare una deplorevole lacuna del mio scritto citato segnalando qui che la bibliografia su Vittorio Imbriani studioso di fiabe e sui problemi della «fedeltà» nel nostro Ottocento deve registrare anche i

stica pre-magnetofonica, fino a Italo Calvino[10], ma che si presenta in modi meno drammatici ora che i nastri (posto che ne sia pubblico l'accesso) permettono il riascolto dell'evento verbale e la controllabilità della sua trascrizione. Sul punto va comunque detto che solo una profonda disonestà intellettuale potrà ammettere che si gabelli per *testo* la propria *interpretazione* del testo proditoriamente operante con *interventi* sul testo.

Un secondo problema, di più recente emergenza, è poi costituito dalla *adeguatezza* della trascrizione. In verità, già nel puro e semplice rapporto tra *detto* e *scritto*, si dovrebbe parlare di costante inadeguatezza del secondo rispetto al primo: difficoltà, se non addirittura impossibilità di riprodurre scrittualmente sia certi elementi segmentali quali ad esempio le pause che oralmente possono anche essere sonorizzate, sia l'insieme dei tratti soprasegmentali quali l'intonazione, l'accentazione intensiva e/o musicale, il ritmo, la durata ecc.[11]. La trascrizione dunque impoverisce; ma va aggiunto che da certi punti di vista essa necessariamente mùtila, per così dire. In materia fiabistica infatti (e non solo in quella) la produzione orale di un testo verbale associa ai codici fonico-uditivi anche codici visivo-gestuali (mimica, cinesica, e simili): l'informazione globalmente emessa è dunque sfaccettata o multidimensionale, ed è ovvio che anche la più fedele e adeguata trascrizione della sua componente verbale opera necessariamente una amputazione, dato che non può non escludere dal documento prodotto tutti i codici visivi co-occorrenti.

lavori di Borchese 1986, Rak 1986, Lo Nigro 1986, Clemente-Fresta 1986, d'Alessandro 1990).

[10] Per le *Fiabe italiane* di Italo Calvino (1956) e per i suoi interessi fiabistici (di cui sostengo la fondatezza scientifica: 1988a) v. Calvino 1988, e tutti gli scritti contenuti in Fricessi 1988.

[11] Con riferimento alla linearità grafica della scrittura (considerata come un «segmento») sono stati detti *soprasegmentali* quei tratti che le nostre abitudini grafiche ci inducono ad immaginare come «sovrapposti» al segmento grafico, e *segmentali* gli altri. La terminologia è scriptocentrica, se si vuole, ma non perciò destituita di fondamento.

C'è da osservare inoltre che, quando le fonti siano orali, è quasi impossibile che si abbiano due testi verbali perfettamente identici, anche se relativi ad uno stesso intreccio, ed anche se la persona che narra sia la stessa. Tanto più cambiano, ovviamente, le versioni quando cambi il narratore (o narratrice) o quando si passi da un'area storico-culturale ad un'altra. È il vasto mare delle varianti che — pur con limiti su cui è ormai ingeneroso insistere — la lunga fatica di Antti Aarne e Stith Thompson ha il merito di aver classificato per *tipi*, ossia per gruppi più o meno omogenei di versioni relative ad uno stesso intreccio, e per *motivi*, ossia per unità narrative minime che possono ritrovarsi in più intrecci o tipi[12]. La oralità della tradizione (o comunque il suo carattere al massimo «misto») produce anche per le fiabe quel processo di modificazioni testuali (talora accidentali o meccaniche, e talora intenzionali e motivate) che negli studi di poesia popolare è stato chiamato «elaborazione popolare o comune»[13]. È dunque ovvio che, pur con tutte le modificazioni richieste dal fatto che si tratta di prosa e non di versi, anche per le fiabe di fonte orale debbano valere, come per la poesia di analoga fonte, criteri di edizione critica diversi da quelli validi per i testi di tradizione scritta, e tra l'altro il concetto che un testo sia il complesso delle sue varianti[14].

Il carattere orale della fonte fiabistica comporta un ulteriore tratto caratterizzante. Già di per sé ogni atto co-

[12] Thompson 1961; Id. 1955. Per le nozioni di *tipo* e di *motivo* v. Bødker 1965, pp. 304, 201 (con vasta letteratura). Per una identificazione del meccanismo con cui Aarne e poi Thompson hanno costruito i singoli tipi v. Cirese-Serafini 1975, p. XXII. Un indice italiano è fornito da Discoteca Di Stato 1975 (e cfr. Serafini 1983) che non si limita ai dati registrati nelle campagne di rilevazione 1968-72, standardizza i nomi italiani dei tipi, mette a frutto Rotunda 1942, include e raccorda con le identificazioni di Thompson quelle operate dagli indici regionali di D'Aronco 1953 e Lo Nigro 1957.

[13] Per la elaborazione, le varianti e la formazione orale dei testi v. notizie e rinvii in Cirese 1973, pp. 96-102; Id. 1988, pp. 415-427.

[14] Si vedano i criteri della filologia demologica fissati per i canti da Vittorio Santoli, *La critica dei testi popolari*, in Santoli 1968, pp. 159-168.

municativo orale (pre- o a-telefonico, e cioè effettuato con soli mezzi somatici: bocca/orecchio) richiede il soddisfacimento di precise condizioni spazio-temporali, o prossemiche. Perché la comunicazione si compia (e cioè si abbia non solo emissione ma anche ricezione) occorre che l'emittente e il ricevente siano a portata somatica di voce e d'orecchio[15]: *vicini* dunque, e perciò anche a portata d'occhio, se c'è luce, e comunque a portata di olfatto e talora persino di tatto (il gusto richiede prossimità più intime, qui fuori di conto). Con quanto ne segue di possibili interazioni sensoriali immediate (visive oltre che uditive) tra chi dice e chi ode, e la possibile rovesciabilità dei ruoli (chi ode può anche parlare, e chi parla deve anche udire): interazioni che in materia di comunicazione fiabistica si fanno anche più determinanti per la possibile pluralità degli ascoltatori — «una udienza che non è solo destinatario o ricevente remoto, in sola ideale presenza, ma è lì presente, partecipe da soddisfare o indifferente da coinvolgere» (1980, p. XIV) — e per il conseguente moltiplicarsi dei circuiti interattivi[16]. Si creano, insomma, quelle *situazioni narrative* (o del raccontare orale) cui di recente si è venuta volgendo l'attenzione[17] e che sono

[15] Né vale come controesempio il magnetofono: per consentire il riascolto a distanza spazio-temporale, anch'esso deve essere stato compresente all'evento fonico, ed a distanze compatibili con le sue capacità di ricezione.

[16] È abbastanza naturale perciò che attorno al concetto di oralità come veicolo comunicativo (pre- o a-telefonico e simili) si disponga in alone o effetto di senso, più o meno fascinoso, il riferimento alle condizioni di vicinanza che quel veicolo richiede, ed ai valori di immediatezza e calore e autenticità che la vicinanza può comportare, in opposizione, più o meno esplicita ed estremizzata, alla scrittura che di quei valori sarebbe priva: una opposizione in qualche modo analoga a quella tra comunitario e societario, ma accettabile solo se usata con misura, e non ideologizzata (che l'oralità sia l'autentico e la scrittura l'inautentico è idea del popolarismo romantico del primo Ottocento).

[17] Ne indica le linee generali e ne fornisce i rinvii essenziali CLEMENTE 1988. Tra i problemi che la prospettiva pone (e si pone), centrale mi sembra quello della messa a punto di categorie concettuali, e di modelli, che consentano di scavalcare la descrizione sia pur analitica dei casi singoli («Ogni operazione di narrazione vocale in situazione è un unicum irripetibile [...]. Che faremo di fronte alla sterminata serie delle unicità irripetibili?»: 1980, p. XV).

ovviamente impensabili al di fuori dei processi di comunicazione orale.

Pur se in aree storico-culturali di compresenza o commistione con la scrittura, l'oralità delle fonti appare dunque per molti versi determinante nello studio demologico delle fiabe. Ma fino a che punto?

Consideriamo le situazioni narrative cui si è accennato: i testi che vi circolano sono soltanto fiabe? Fattualmente, la risposta va data caso per caso; ma dal punto di vista del metodo basta la semplice possibilità teorica di una risposta negativa per aprire un problema. Per giunta, le indagini empiriche ci dicono che quella possibilità non è solo teorica: i generi dei testi che circolano in quelle situazioni sono molteplici, e vanno dalla fiaba all'indovinello, dalla leggenda al proverbio, dall'aneddoto al racconto di fatti accaduti[18]. Nasce allora una non eludibile tensione tra lo studio della situazione comunicativa nel suo complesso, e lo studio di ciascuno dei generi coinvolti. Ed il peso della natura orale di quella situazione comunicativa decresce o cresce a seconda che ci si volga all'uno o all'altro dei due poli della tensione.

La oralità è senza dubbio centrale, e imprescindibile, quando l'oggetto dell'attenzione sia la situazione o pratica narrativa in quanto tale. Quella situazione infatti non esisterebbe se la comunicazione non fosse orale, con tutte le dinamiche interattive che le condizioni spazio-temporali o prossemiche dell'oralità mettono in moto e che lo studio della situazione cerca appunto di individuare. Ma una fiaba in quanto fiaba (e il discorso vale anche per indovinelli o proverbi o leggende ecc.), una fiaba in quanto tale continua ad esistere anche quando la fonte di erogazione orale ha cessato di agire: posto beninteso che dell'evento fonico-uditivo si sia conservata traccia in una qualche memoria, uscendo necessariamente dalla oralità (né le tracce

[18] Come già altrove (1980, pp. XVI-XVIII) segnalo la forte rappresentatività della situazione conversativo-narrativa posta in essere da Verga nel cap. XI dei *Malavoglia*.

mentali, né quelle scritte, né quelle magnetiche sono *orali*). O si dirà invece che una fiaba resta tale solo fino a che è raccontata oralmente, cessa di essere fiaba quando è trascritta, e torna ad essere fiaba solo quando qualcuno la racconta di nuovo oralmente?

Serietà vuole, però, che non si sia troppo sbrigativi. C'è almeno un'altra prospettiva di studio in cui la natura orale della erogazione del testo fiabistico non è sottraibile: ed è quella dell'*arte* del narratore o della narratrice cui non da oggi s'è prestata attenzione[19]. Ora è chiaro che l'arte di chi le fiabe le *dice* non sta soltanto in quella parte del testo verbale che è suscettibile di trascrizione; sta anche nelle intonazioni, nei ritmi, negli accenti, nelle pause e insomma in tutto quel complesso di tratti segmentali e soprasegmentali rispetto ai quali, come già s'è detto, la scrittura resta inadeguata; e sta pure nei già ricordati codici non verbali che in una situazione di comunicazione orale vengono attivati, e per la memorizzazione dei quali non basta più neppure il magnetofono e occorre il film o la videocassetta. Sottrarre al testo la sua esecuzione orale e mimico-gestuale può equivalere a privarlo del suo valore estetico. Niccolò Tommaseo vide di persona il «volger d'occhi ispirato, quale non l'aveva di certo Madama de Sade» con cui nel 1832 Beatrice di Pian degli Ontani accompagnò la sua improvvisazione di ottave sulla montagna pistoiese[20]; ed è forse per la magia di quegli occhi che a lui parvero disvelamento di nuova poesia dei versi che, solo leggendoli, a noi sembrano assai povera cosa.

Per la molteplicità dei codici comunicativi impiegati, e per la condizione di compresenza spazio-temporale con gli uditori, l'arte di chi narra fiabe oralmente è più simile a quella dell'attore che a quella dello scrittore. Ma a differenza dell'attore che di solito non è l'autore dei testi che interpreta (e che non modifica), chi narra oralmente è egli stesso autore o almeno coautore, nella misura in cui elabora o rielabora in nuova variante (e oltre) il testo tràdito, operando innovativamente come anello orale di una trasmissione e propagazione che può aver avuto anche anelli scritti. La personalità del narratore si coglie anche nelle peculiarità di immagini e di intrecci che il suo testo presenta o non presenta rispetto ad altre redazioni proprie ed altrui; e la identificazione dei repertori di ciascuno si fa sulla base dei generi e dei contenuti narrativi. Ora resta fermo che elaborazione e rielaborazione sono caratteristiche dell'oralità (non solo socio-culturalmente popolana o popolare: le barzellette!); e quanto alle immagini esiste anche la possibilità che una immagine *detta* risulti felice e perda invece forza se *trascritta*. Ma, quanto all'arte, ci sono immagini che non infiacchiscono nel passaggio alla scrittura; ed in ogni caso le attestazioni delle elaborazioni si colgono senza perdite sostanziali dalle trascrizioni (purché fedeli), così come bastano le trascrizioni per riconoscere i repertori individuali, di cui oggi si sottolinea l'importanza.

Ma se è considerata significativa la conoscenza dei saperi narrativi dei singoli individui, non si vede perché non dovrebbe esserlo anche quella dei patrimoni narrativi presenti in questa o quella area storico-geografica o socio-culturale: attestazione di correnti di cultura. E, nell'un caso e nell'altro, come individuare le fisionomie specifiche di repertori e patrimoni se non per via di confronti o comparazioni che consentano di cogliere conformità e scarti? Ma come operare confronti se non avvalendosi delle tracce mnemoniche scritte di tutte le situazioni narrative orali pregresse, ormai perdute per sempre? E come orientarsi nel mare delle redazioni e delle varianti senza quei repertori di *tipi* e *motivi* che talora, pur facendone uso, vengono menzionati con sprezzante sufficienza?

Parrebbe dunque che in materia di fiabe l'oralità

[19] Come si sa, ma come forse varrebbe la pena di riconsiderare, la questione della fiaba come «organismo poetico» si fa centrale nel pensiero di Benedetto Croce, ma era in certa misura presente già dai tempi di Imbriani e di Pitrè: v. Santoli 1968, p. 209; Cirese 1973, pp. 200-203; Id. 1980, pp. XI-XIV.

[20] Cirese 1984, p. 14.

ora si presenti come oggetto in sé (studio delle sue dinamiche situazionali) ed ora invece come fenomeno che viene còlto solo a partire dai suoi prodotti (confronto fra le tracce mnemoniche che delle situazioni ci restano).

Ma ci sono casi in cui sembra che la natura orale della fonte veda ulteriormente ridotta la sua rilevanza. Se ad esempio si conduce una indagine fiabistica di tipo psicoanalitico, può davvero dirsi che insorgano differenze effettive, e cioè metodologiche, quando la fonte sia orale invece che scritta, o viceversa? E la considerazione è analoga, o mi pare, quando si tratti di indagini sulle forme, intese nel senso morfologico e strutturale che ci è ormai familiare da Propp in poi: il riconoscimento delle funzioni (proppiane e post) avviene con procedimento che è sostanzialmente indifferente alla natura fonico-uditiva o invece grafico-visiva del veicolo di comunicazione o trasmissione del testo. Non è un caso quindi che dalla analisi di Propp, circoscritta alle fiabe di fonte orale, si sia passati a studi semiotici che investono anche testi che con l'oralità non hanno a che fare.

In questi casi, che dirò estremi, l'oralità delle fonti ha peso solo in quanto criterio di delimitazione dell'oggetto di indagine, e cioè in quanto caratteristica che, come s'è detto all'inizio, separa le fiabe di pertinenza demologica o folklorica dalle altre. E sarà senza dubbio importante l'eventuale riconoscimento fattuale che certi tratti psicoanalitici o certe caratteristiche strutturali cambiano col cambiare del tipo di fonte, orale o scritta: ma il metodo, psicoanalitico o semiotico, resterà in sé invariato.

Una molteplicità di nessi, dunque, tra fiaba e oralità che induce non ad azzerare il peso della oralità delle fonti ma, ove occorresse, a smitizzarlo, e comunque a sollecitarne una sempre più attenta considerazione analitica. Che è il compito degli studi, appunto.

ALBERTO M. CIRESE

BIBLIOGRAFIA

ATTI 1986, *Interni e dintorni del Pinocchio*. Atti del Convegno «Folkloristi italiani del tempo del Collodi» (Pescia 1982), a cura di P. Clemente e M. Fresta, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Montepulciano, Editori del Grifo.

ATTI 1990, *Studi su Vittorio Imbriani*. Atti del Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel primo Centenario della morte, Napoli, novembre 1986, a cura di Rosa Franzese e Emma Giammattei, Napoli, Guida.

L. BØDKER 1965, *Folk Literature* (*Germanic*), International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore, vol. II, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger.

L. BORGHESE 1986, *Storia della ricezione delle fiabe grimmiane in Toscana e della loro prima traduzione italiana*, in ATTI 1986, pp. 49-57.

A. BUTTITTA 1979, *Semiotica e antropologia*, Palermo, Sellerio.

I. CALVINO 1956, *Fiabe Italiane*, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino, Torino, Einaudi.

ID. 1988, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi.

A. M. CIRESE 1973, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.

ID. 1976, *Di alcune semilogiche operazioni semiologiche. Parte prima: dalle funzioni di Propp ai gruppi di trasformazione di Lévi-Strauss*, estratto da «Uomo & Cultura», n. 15-18.

ID. 1980, *Qualcosa è fiaba: ma cosa? Spezzoni di un discorso*, in CUSATELLI 1980, pp. V-XIX.

ID. 1984, *Dall'Arno alla Lima. Tommaseo e la poesia popolare tra il 1830 e il 1832*, in «Farestoria», Pistoia, a. IV, 1984, n. 2, pp. 3-20.

ID. 1988, *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio.

ID. 1988a, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in FRIGESSI 1988, pp. 17-26.

ID. 1990, *Imbriani demopsicologo*, in ATTI 1990, pp. 164-197.

A.M. CIRESE-L. SERAFINI 1975, *Informazioni e avvertenze*, in DISCOTECA DI STATO 1975, pp. XIII-XXIX.

P. CLEMENTE 1988, *Documento del racconto e racconto del documento*, in FRIGESSI, 1988, pp. 109-119.

P. CLEMENTE-M. FRESTA 1986, *Pubblicazioni demologiche sulla Toscana nella* Bibliografia *e nell'*Archivio *del Pitrè*, in ATTI 1986, pp. 95-105.

G. COCCHIARA 1952, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Einaudi; riediz. Torino, Boringhieri, 1972.

ID. 1954, *Introduzione* a GRIMM 1954.

G. CUSATELLI 1980, *Tutto è fiaba*. Atti del Convegno Internazionale sulla Fiaba, a cura di G. Cusatelli, Milano, Emme Edizioni.

ID. 1980a, *Una lettura grimmiana: «Dornröschen»*, in CUSATELLI 1980, pp. 188-208.

L. D'ALESSANDRO 1990, *Comunità politica e pena di morte*, Napoli, Guida.

G. D'ARONCO 1953, *Indice delle fiabe toscane*, Firenze.

DISCOTECA DI STATO 1975, *Tradizioni orali non cantate*. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti di fiabe, leggende, storie e aneddoti, indovinelli, proverbi, notizie sui modi tradizionali di espressione e di vita ecc., di cui alle registrazioni sul campo promosse dalla Discoteca di Stato in tutte le regioni italiane negli anni 1968-69 e 1972. A cura di A. M. Cirese e L. Serafini, Roma, Ministero dei Beni Culturali e ambientali.

FONTI ORALI 1983, «Fonti orali. Studi e ricerche», a. III, n. 2/3, Torino, agosto/dicembre (numero monografico dedicato alla narrativa di tradizione orale, a cura di A. Milillo).

D. FRIGESSI 1988, *Inchiesta sulle Fate: Italo Calvino e la fiaba*, Atti del Convegno promosso dal Comune di San Giovanni Valdarno (1986), a cura di Delia Frigessi, prefazione di C. Segre, Bergamo, Lubrina Editore.

A. LEROI-GOURHAN 1977, *Il gesto e la parola*, tr. it. Torino, Einaudi, 2 voll.

S. LO NIGRO 1957, *Racconti popolari siciliani: classificazione e bibliografia*, Firenze.

ID. 1986, *La fiaba popolare toscana nella realizzazione scritta di due folkloristi: Gherardo Nerucci e Vittorio Imbriani*, in ATTI 1986, pp. 87-93.

M. RAK 1986, *Popolo e racconto. Le pratiche narrative popolari toscane in una rilevazione napoletana del 1871*, in ATTI 1986, pp. 59-79.

H. RÖLLEKE 1988, *Nuova luce sulle* Fiabe *dei Grimm*, in FRIGESSI 1988, pp. 95-108.

D.P. ROTUNDA 1942, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington.

G. SANGA 1986, *Le formule finali delle fiabe popolari italiane*, in ATTI 1986, pp. 81-85.

V. SANTOLI 1968, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, nuova ediz. accresciuta, Firenze, Sansoni.

L. SERAFINI 1983, *Repertorio della narrativa tradizionale italiana e inventario narrativo dell'ASTP*, in FONTI ORALI 1983, pp. 64-71.

S. THOMPSON 1955, *Motif-Index of Folk-Literature*, revised and enlarged edition, Bloomington-Londra, 6 voll. (1966[2]).

ID. 1961, *The types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography:* ANNTI AARNE'S *Verzeichnis der Märchentypen*, translated and enlarged. Second Revision, Helsinki (1928[1]).