

L'espressività linguistica delle narrazioni di Fraga

FULVIA CARUSO

I documenti

Le narrazioni fragatine che ho raccolto e analizzato sono di varia natura. Tradizionali e non, di fonte orale o letteraria, attraversano tutte le tipologie di fiaba, da quella di animali alla fiaba a formula e sono di estrema ricchezza e varietà di tipi e di varianti.

Probabilmente non comprendono tutte le narrazioni fiabistiche diffuse a Fraga oggi, dato che le fonti si sono moltiplicate con lo sviluppo della modernizzazione, tuttavia sono sufficientemente rappresentative di quelli che sono i testi utilizzati nelle pratiche narrative contemporanee e in numero utile per avere un quadro esaustivo della tradizione narrativa locale attuale e del passato.

Sono i repertori della generazione dei nonni,¹ che comprendono quindi sia le narrazioni di una volta, quando loro erano bambini, sia le narrazioni che oggi rivolgono ai loro nipoti.

Essendo interessata a comprendere la posizione della fiaba nel contesto narrativo globale di Fraga, non ho mai chiesto alle persone intervistate di raccontarmi esclusivamente fiabe, ma le ho lasciate libere di seguire la loro propria catena narrativa. Così, oltre alle fiabe e le testimonianze biografiche ho raccolto anche leggende, storie locali, *jotas*. Tuttavia la maggior parte dei documenti raccolti sono proprio fiabe, in quanto sono gli unici testi narrativi formalizzati ancora praticati.

I testi raccolti sono in totale 102 di cui: 72 versioni di 41 tipi di fiabe,² 12 versioni di 7 tipi di scherzi-aneddoti,³ 4 fiabe non classificate,⁴ 3 leggende,⁵ 5 versioni di 4 storie di streghe,⁶ 4 versioni di 3 storie di banditi⁷ e due storie locali.⁸ Prevalgono le fiabe probabilmente perché gli informato-

ri sapevano che erano il mio interesse principale, ma anche perché gli altri repertori non sono più molto diffusi e quindi vengono dimenticati.

La mia ricerca ha tendenzialmente confermato il repertorio individuato da Carlos González Sanz,⁹ anche se i nostri informatori non sono stati esattamente gli stessi. Abbiamo condiviso, comunque, gli informatori principali, che hanno mostrato solo piccole differenze nei loro repertori. Questo dimostra che la loro attività narrativa è realmente ancora vivace, dato che sono loro i primi a riconoscere che è l'abitudine a raccontare che mantiene la memoria delle narrazioni.¹⁰ Le modifiche sono dovute proprio al fatto che per loro la narrazione è una tradizione in funzione. È comunque impensabile che il repertorio degli informatori sia sempre identico a se stesso. I narratori, infatti, possono ampliare il loro repertorio, oppure dimenticare –magari momentaneamente– alcune narrazioni. La concatenazione narrativa, poi – *in vitro* come *in funzione*– è condizionata dalla situazione. Pur se ogni narratore specializzato ha un suo repertorio preciso in cui «le concatenazioni, i nessi di passaggio da un racconto a un altro vengono stabiliti quasi esclusivamente dal narratore», esiste però anche un *repertorio momentaneo*, in cui «il discorso è effettivamente a più voci e la struttura si movimenta per la presenza di nessi più eterogenei».¹¹ Lo stato d'animo del narratore, i meccanismi della «venuta a cadenza»¹² di ogni racconto, condizionano il loro affiorare o meno alla memoria e la scelta del narratore se raccontarli oppure no.

Passando ad analizzare la distribuzione nelle tipologie dei testi raccolti, la prima considerazione è che le fiabe di magia ricoprono uno spazio percentualmente maggiore rispetto alle altre tipologie di racconto. Questo credo dipenda da vari fattori. Da una parte probabilmente c'è una preferenza da parte dei narratori (soprattutto le donne) a ricordare e raccontare fiabe di magia, le *Märchens*. Teresa La Roya mi ha detto di aver sempre avuto la passione per tutte le storie in cui ci fossero avventure magiche, e anche le sorelle Beán prediligono le storie con principi e principesse. Dall'altra sicuramente hanno influito le idee moderne, sia popolari– «disneyane» sia colte, che derivano direttamente dalla visione Romantica che pone la fiaba di magia come tipologia principe tra le fiabe,¹³ per cui a una straniera che chiede *cuentos* (letteralmente «storie», termine usato anche a Fraga stessa per indicare narrazioni e storie), si preferisce raccontare proprio fiabe di magia. Ma forse questa prevalenza dipende anche dal fatto che la fiaba di magia, assieme a quella a formula, è la più gradita al bam-

bino, che è attualmente l'unico referente delle narrazioni: «il semble que ce qui est important pour l'enfant dans le conte merveilleux, ce soit l'unité du monde magique, comme est magique la pensée de l'enfant»¹⁴ (M. Bonnafe, intervento su «Conter aux tout petits» di Annie Kiss in Chiche, Görög-Karady, Platiel e Seydu 1989, a cura di, *Graines de Parole: puissance du verbe et traditions orales*, CNRS, Paris: 273-274, 1989: 73).

È interessante notare che, diversamente da quanto accade in Italia, gli scherzi aneddoti, che sono di per sé più semplici rispetto alle fiabe di magia, vengano poco raccontati e quindi ricordati. Credo che questo dipenda sia dal fatto che rispecchiano prevalentemente una realtà del passato che oggi è completamente scomparsa e che vuole essere dimenticata, sia dal fatto che non erano rivolti esclusivamente ai bambini, ma più agli adolescenti e agli adulti, in momenti aggregativi che attualmente sono venuti meno. Non erano, quindi, completamente slegati dal contesto come le fiabe di magia o di animali.¹⁵ Così non li si raccontano ai bambini, sia perché non li capirebbero, sia perché non è importante per loro trasmettere questo tipo di conoscenze. Salvadora Gallop li ricorda perché sono per lei dimostrazione di come il passato sia peggio del presente; Pilar Rué me ne ha raccontati solo due, e solo dietro mia richiesta, anche se confessa che sua nonna glie li raccontava. Non me li vuole dire perché non li ritiene opportuni – genere minore e meno interessante – e anche perché le ho chiesto di raccontarmi le fiabe che realmente lei racconta, ed essendo lei molto attenta a raccontare solo cose che possano essere capite e gustate dal suo pubblico, esclude gli scherzi-aneddoti dal suo repertorio.

Gli unici scherzi-aneddoti che raccontano spesso, sono *En xiq de Fraga* [AT 1696 + AT 1698G] e *Cigronet* [AT 1655 – il cambio vantaggioso]. Questo perché entrambi hanno una struttura singolariva anaforica che è particolarmente gradita ai bambini e perché sono tradizionali di Fraga. Il primo perché è ambientato in tutto il paese vecchio, il secondo perché è un racconto tipico di Fraga come di tutta la zona catalanofona dell'Aragona e della Catalogna.¹⁶ La grande diffusione a Fraga di *Cigronet* è attestata dal fatto che una strofa cantata della fiaba è entrata a far parte dei canti di lavoro femminile, come dimostra il volume di Josep Galán *Les cançons de la nostra gent*.¹⁷ Inoltre la classificazione come scherzo-aneddoto è abbastanza riduttiva per questa narrazione, che non condivide con gli altri scherzi-aneddoti raccolti la brevità e la semplicità, e che infatti viene percepita più come una fiaba.¹⁸

Anche le fiabe di animali –definite dalle sorelle Bean *fabulas* anziché *cuentos*– stando alle interviste, erano molto diffuse nella zona di Fraga, eppure ne sono rimaste poche nella memoria di Fraga. Quelle che sono rimaste sono forse le più adatte a un pubblico infantile e hanno un'ampia diffusione (AT 15; AT 30; AT 123; AT 130). Di queste, le prime due sono più legate alla tradizione orale, ma sono meno diffuse rispetto alle altre.

Delle fiabe di magia, le più diffuse sono *Patufet* [AT 700], *Les sarminyetes* [AT 480B], *Cenicienta* [AT 510], *Los tres pelos del monstruo* [AT610 + AT461], *La flor del robinyol* [AT 780]. La più diffusa tra queste è quella del *Patufet*, che è una fiaba di intrattenimento per bambini piccoli; nel caso di *Les sarminyetes* e de *La flor del robinyol* si tratta invece di fiabe utilizzate per l'educazione del bambino. La diffusione delle altre due è interpretabile da diversi punti di vista: sono sicuramente di intrattenimento per i bambini più grandicelli (come mi ha riferito Pilar). Nel caso de *Los tres pelos del monstruo* ci troviamo di fronte a una fiaba di origine letteraria, ma appresa oralmente perché veniva raccontata tra vicine (Pepeta l'ha sentita raccontare a scuola e dalle vicine nei lavori collettivi in strada; le sorelle Bean l'hanno appresa dalla madre, che l'aveva conosciuta dalla bocca della so' cabdellana). Questo mi fa credere che mentre in casa al bambino piccolo venivano raccontate fiabe più tradizionali e ripetitive, tra giovani era importante cercare narrazioni nuove da raccontare alle amiche.

Nel caso della *Cenicienta* si tratta di una combinazione di tradizione e innovazione. Raccontare questa fiaba, infatti, è importante per chi vuole mantenere il legame con la tradizione, perché è considerata tradizionale di Fraga, e ciò è confermato dal fatto che la strofa con cui le sorellastre si rivolgono a *Cenerentola* «*Porquerola merderola bufa il foc i encen la olla*»¹⁹ fosse utilizzata –come scrive Josep Galán²⁰ nelle conversazioni comuni per re-darguire una bambina troppo curiosa (torna anche qui il tema educativo). Tuttavia il testo è ampiamente influenzato dalle versioni letterarie e cinematografiche.

La vasta diffusione di fiabe a formula come quelle della *Rateta* e del *Periquito sarmiento*, confermano che le fiabe oggi più diffuse e più vive nella memoria dei fragatini sono proprio quelle adatte ai bambini più piccoli.

Salvadora Gallop mi dice che quello de *La rateta* piace moltissimo ai bambini piccoli, perché è divertente l'immagine del topo con il laccio alla coda e il fatto che tutti gli animali si presentano al topo e fanno il loro verso (cosa questa, che accade anche nella fiaba d'animali AT 130).

Da questi dati emergono una serie di informazioni: la prima è che attualmente la narrazione è generalmente rivolta ai bambini di fascia di età molto bassa. La seconda è che molte di queste fiabe hanno un risvolto pedagogico nella loro narrazione. Inoltre confermano l'attenzione dei fragatini a mantenere quelle fiabe che considerano tipiche di Fraga ma allo stesso tempo dimostrano che la commistione di colto e popolare a Fraga è consolidata già da tempo. Non solo la *Cenerentola*, ma anche altre fiabe che vengono considerate tradizionali, come *Los cabritets* o *Animales inútiles* o *La rateta*, hanno subito influenze letterarie. Per quanto riguarda *Los cabritets*, ad esempio, María Casas mi segnala di aver appreso questa fiaba dal padre, ma che, avendone letta una versione in un libro di scuola del fratello, la sua memorizzazione ha subito molte influenze da quest'ultima. Nel caso de *La rateta*, la sua diffusione è influenzata dalla sua divulgazione operata nelle scuole, come ci dice Carlos González nel suo libro.²¹

Se le leggende, le storie locali e di streghe sono senza dubbio di fonte orale, nel caso delle fiabe, infatti, ci troviamo spesso di fronte a versioni apprese dalla radio o da diverse fonti scritte. È ormai noto che non vi è mai stata una netta distinzione tra produzione colta e popolare, ma è con la modernizzazione e la scolarizzazione che maggiormente le fiabe letterarie si diffondono in ambito popolare.

Non è sempre semplice individuare l'origine di ogni fiaba perché se in alcuni casi sono gli stessi informatori a dichiarare la fonte di apprendimento delle fiabe (come per alcune narrazioni di Pilar e Joaquín Rué e di Teresa La Roya), in altri casi le origini sono confuse o fonti diverse si sovrappongono.

Questo non solo perché i miei informatori non hanno conoscenza precisa delle fonti delle persone dalle quali hanno imparato le fiabe, ma anche perché alcuni hanno appreso alcune fiabe oralmente e poi le hanno lette nei libri o ascoltate alla radio, creandosi alle volte una propria versione personale che ingloba parte di ognuna di queste. Ho già accennato alla *Cenicienta* [AT 510] e a *Los cabritets* [AT 123]. In entrambi i casi le versioni di Fraga sono influenzate dalla versione disneyana, a diversi livelli. Nel caso del *Los cabritets*, ad esempio, tutte introducono il motivo del capretto più piccolo che si nasconde nell'orologio da parete (elemento di arredamento che non apparteneva alla tradizione fragatina – infatti Pepeta Beán interrompe la narrazione per spiegare che una volta c'erano «orologi grandi»). Pilar oltre a questo elemento introduce anche la canzoncina

finale presente nella versione cinematografica («*Al lobo no tememos...*»), anche se assicura di averla appresa dal nonno con tutta la strofa cantata.

Un ultimo elemento che rende difficile l'identificazione di un testo come derivato dall'ambito colto, è il fatto che molte delle fiabe diffuse per radio o nelle riviste infantili o nei fogli pubblicitari, erano tratte realmente dalla tradizione popolare orale e non dai libri di Perrault o dei Grimm.

Tuttavia, in base alle informazioni raccolte e alla verifica dei testi, si può dire che dei 46 tipi di fiabe e dei 7 di scherzi-aneddoti che fanno parte della tradizione narrativa fragatina, quelli che sono di tradizione orale da più generazioni sono: *La rabosa y el lobo* – AT 15, *Lo llop i la raboseta* AT 30, *La serp* – AT 300*, *El zurrón cantor* – AT 311 B*, *Les tres filles del llenyater* – AT 311–312, *Lo cuento de la mort* – AT 366, *La cistelleta de sarminyetes* – AT 480B, *La nina* – AT 561, *Favera amunt* – F52+AT 563, *Llagoreta-tomate / Patufet* – AT 700 (versione tradizionale), *Mediopollo* – AT 715, *Les dotze figuetes* – AT 720, *La flor del robinyol* – AT 780, scherzo-aneddoto senza titolo – AT 1457, scherzo-aneddoto senza titolo – AT 1450, *Cigronet* – AT 1655, *Un xic de Fraga* – AT 1696 + 1698G, scherzo-aneddoto senza titolo – AT 1833**, scherzo-aneddoto senza titolo non classificato (motivo J 1804), *El cuccurucuglio* – AT 2022, *La rateta* – AT 2023, *El periquito sarmiento* – AT 2271.

Di provenienza mista sono: *Lo llop i els cabritets* – AT 123, *Los animals musics* – AT 130, *La Cenicienta* – AT 510.

Di provenienza colta ma apprese oralmente sono: *La reina i la mora* – AT 403, *Las tres naranjas de l'amor* – AT 408, *La hada de la font* – AT410 + AT 401, *La pluma del Grifo / Los tres pelos del monstre* – AT 461, *Piel de asno* – AT 510B, *Alí Babá* – AT 954.

Di derivazione letteraria diretta: *La serp, el pastor i la rabosa* – AT 285, *El esposo por la rateta* – non classificata, *La morte madrina* – AT 332, *Caperucita Roja* – AT 333, *El gato con botas* – AT 545B, *Pell de poll* – AT 621 + AT 301 B, *Pulgarcito* – AT 700, *Blancanieves* – AT 709, *La mentira más gorda* H 360 + AT 852, *Señorita que arregla la vaca...* – AT 879, *Príncipe Cuervo* – AT 900, *La esposa per il principe non classificata* (motivo N711), *Juan Habichuelas* D 482 + AT 563, *El sereno*.

Di sicura provenienza radiofonica, infine, sono: *Ardilla hacendosa, El mono titiritero* AT 91, *Los tres cerditos* – AT 123, *La bruja Curuja* – AT 310, *El enano saltarin* – AT 500, *El flautista de Hamelín* – D 1427.1. Oltre a queste, vengono ricordate dai miei informatori come radiofoniche anche *Pulgarci-*

to – AT 700 (nella versione dei Grimm), *Patufet* – AT 700 (tradizionale), *La rateta* – AT 2023.

Per radio, comunque, si ascoltavano ancora molti altri tipi di fiabe. Fortunatamente negli archivi di Radio Fraga sono ancora conservati tutti i dischi di fiabe che venivano utilizzati, e il loro numero raggiunge più di cento titoli. Ovviamente, dato che queste fiabe venivano trasmesse come dediche, è pensabile che non tutte venissero trasmesse, ma solo quelle già conosciute dal pubblico e maggiormente apprezzate. Meriterebbe comunque un approfondimento il perché solo alcune fiabe radiofoniche, di tutte quelle che venivano realmente trasmesse, sono state memorizzate. Da una parte, abbiamo già detto che alcune fiabe radiofoniche e letterarie si sovrappongono a quelle di tradizione orale, come *La rateta*, la *Cenicienta* e anche il *Flautista de Hamelín*, che ha una forte rassomiglianza con *La serp* raccontato da Andresa Beán. Nel caso del *Mono titiritero* credo abbia avuto una grande influenza la presenza della strofa cantata, che ha avuto una notevole presa attrattiva sui narratori e sul loro pubblico. Ma a parte queste semplici considerazioni, non si può comprendere il fenomeno senza un serio approfondimento.

Quello che è interessante qui notare, è che molti informatori non fanno distinzione tra fiabe «tradizionali» e fiabe apprese più recentemente, in quanto il loro metro di giudizio si basa sulla loro godibilità e adattabilità al loro contesto narrativo. Inoltre, il concetto di tradizione dei miei informatori è strettamente collegato al mezzo di apprendimento. Per loro è sufficiente il fatto di avere appreso una fiaba oralmente, raccontata da un parente o da un amico, per considerarla tradizionale, anche se questi l'hanno appresa da un libro. «Cuentos que se contavan que no he leído, pues *Caperucita Roja*, *La ratita presumida*, estos son cuentos que se han contado de siempre. Estos cuentos no, no se han leído» mi dice Teresa La Roya quando le chiedo se conosce solo fiabe di fonti scritte o radiofoniche.

Alcune fiabe ormai entrate maggiormente nell'uso, quindi, sono considerate tradizionali anche se sono in realtà delle «acquisizioni» recenti. E non solo per narratrici come Teresa o Pilar, che non danno troppo peso a quest'aspetto, ma anche per narratrici come Andresa e Pepeta, che invece ci tengono a trasmettere ai loro nipoti le «fiabe di Fraga».

In effetti anche Camarena Laucirica e Chevalier hanno compilato il loro catalogo delle fiabe popolari spagnole considerando di tradizione

orale qualsiasi fiaba –anche di origine letteraria– di cui esistano almeno due o più versioni raccolte oralmente (Laucirica: 149).²²

Questi due aspetti dimostrano in realtà la profondità della tradizione fiabistica in Fraga, non in quanto «antica» o sempre identica a se stessa, quindi statica, ma frutto di un presente dinamico,²³ in quanto funzionale a determinati scopi –la narrazione ai bambini– e in quanto frutto di memorizzazione e interazione sociale, dato che sono le fonti non orali di apprendimento a essere inglobate nella comunicazione orale e non viceversa.

La costruzione del testo

La modernizzazione del contesto socio-culturale fragatino ha influito sui contesti narrativi, ed entrambi questi fattori hanno inciso sui repertori dei narratori, sia introducendo fiabe letterarie e radiofoniche sia determinando la scomparsa di alcune tipologie a favore di altre più consone ai referenti di oggi. Quanto ha influito questo sull'espressività?

Un'analisi linguistica dei testi, da una parte fornisce indicazioni sull'espressività dell'evento narrativo, dall'altra aiuta a comprendere il meccanismo di acquisizione dei testi di provenienza colta nel repertorio orale fragatino, accrescendo così la conoscenza del rapporto tra modernità e tradizione nella narrazione di fiabe a Fraga.

Per quanto riguarda i testi, ho quindi affrontato una analisi linguistica non esaustiva, ma finalizzata a investigare quegli elementi collegati con il momento del racconto. Comprendere il livello di oralità rispetto a un contesto moderno che ha modificato la cultura fragatina e che nello specifico delle fiabe ha introdotto testi letterarie radiofonici. Non sono una linguista e non è una approfondita analisi linguistica della narrazione fiabistica il fine del mio lavoro. Altri prima di me lo hanno fatto in modo egregio, e mi ispiro a loro per supportare la mia comprensione dell'aspetto comunicativo stilistico della fiaba. In particolare mi avvalgo degli strumenti di analisi evidenziati da Cristina Lavinio ne *La magia della fiaba*.²⁴

Non il *modello narrativo*,²⁵ la *fabula*²⁶ o l'*intreccio*,²⁷ ma il *discorso* è il livello su cui mi sono orientata. Mentre, infatti, gli altri livelli sono progressivamente astrattivi rispetto all'evento narrativo, solo quello del discorso coincide con il testo stesso e con tutte le sue scelte linguistiche e stilistiche

particolari, compresi tutti gli elementi commentativi e metanarrativi esterni allo svolgimento della storia narrata.²⁸

Una approfondita conoscenza dell'espressività linguistica permette di definire gli aspetti estrinseci (dovuti al testo) e le norme intrinseche (proprie del narratore) delle narrazioni raccolte.

Misurare il livello di oralità e di «letterarietà» proprio di queste narrazioni ci permette di comprendere lo stato di sviluppo della tradizione narrativa di Fraga, l'influenza dei nuovi media e dello sviluppo socio-economico.

Inoltre la comprensione dello stile linguistico e delle capacità narrative ed espressive di un narratore, la sua maggiore o minore sicurezza nella narrazione, la sua attitudine a cercare un contatto con il narratario, mi hanno permesso di verificare i risultati delle analisi acustiche e individuare se i risultati delle due analisi si sostengono o contrastano a vicenda.

Utilizzando strumenti linguistici finalizzati all'individuazione del permanere di elementi orali nelle trascrizioni di fiabe e nelle produzioni letterarie fiabistiche, ho attuato l'operazione inversa: individuare, se ce ne sono, elementi letterari e sottolineare quelli orali tradizionali nelle narrazioni orali.

Gli strumenti

Gli aspetti linguistici che ho preso in considerazione riguardano due livelli: la sintassi e il lessico. Il primo comprende: costruzione dell'intreccio (lineare o no, completo o no), dimensione del testo (lungo/corto) e suo grado di sicurezza, presenza di anacoluti,²⁹ di costruzioni enfatiche in una sintassi paratattica,³⁰ uso di discorso diretto, di intercalari,³¹ di modalizzatori linguistici,³² di deittici,³³ di rinvii esoforici.³⁴

Il livello del lessico riguarda: uso di linguaggio ordinario o arcaico, formale o informale, dialettale, locale; variazioni di registro;³⁵ presenza di formule,³⁶ di frasi fatte, di ripetizioni,³⁷ di frasi nominali,³⁸ di interiezioni,³⁹ di fonosimboli, di ideofoni,⁴⁰ di mimologismi,⁴¹ di canto.⁴²

Per quanto riguarda l'intreccio, non ho ritenuto opportuno soffermarmi nello svolgimento di una approfondita analisi delle funzioni delle fiabe, tuttavia mi è sembrato importante affrontarlo limitatamente alla linearità e alla completezza, per comprendere da una parte le capacità narrative degli informatori, dall'altra le caratteristiche delle narrazioni di Fraga rispetto alla modernità. Propp sostiene che la linearità di struttura è

caratteristica solo dell'ambiente contadino poco a contatto con la civiltà, mentre le influenze esterne trasformano e talvolta corrompono la fiaba verso la *complicazione* (V. J. Propp, 1988: 106).⁴³ D'altra parte, però, sostiene anche che «tutto ciò che entra nella favola dall'esterno viene a conformarsi alle sue norme e alle sue leggi» (V. J. Propp, 1988: 120). Confrontando fiabe orali e fiabe apprese più o meno recentemente da altri media si può verificare la teoria proppiana sull'intreccio.

La presenza o meno di anacoluti, di sintassi paratattica, di intercalari e di modalizzatori linguistici possono fornire ulteriori informazioni sull'espressività narrativa fragatina in generale e di ogni narratore in particolare, come anche sulla maggiore o minore sicurezza di esecuzione.

Deittici e rinvii esoforici, invece, forniscono anch'essi indicazioni stilistiche, ma concernenti l'attitudine del narratore a relazionarsi con i narratori dimostrando un atteggiamento commentativo più che narrativo rispetto al testo.⁴⁴

Le caratteristiche del lessico forniscono prevalentemente indicazioni sull'intensità espressiva del narratore e ancora sul suo atteggiamento commentativo o narrativo rispetto al testo. Le ripetizioni, in particolare, possono fornire indicazioni di vario genere in base alle loro caratteristiche. Le ripetizioni e le riprese di parole sono apparentemente un aspetto della ridondanza esecutiva del parlato, ma in realtà svolgono nella fiaba varie funzioni: vengono codificate in triplicazioni di espressioni o di episodi simili ripetuti quasi con le stesse parole, divenendo così dei veri e propri modalizzatori della narrazione orale; la ripetizione di una medesima parola serve di volta in volta ad amplificare la dimensione dello spazio e del tempo, a sottolineare la rilevanza semantica dei termini triplicati,⁴⁵ ad aumentare l'attesa del narratore verso gli sviluppi ulteriori del racconto;⁴⁶ infine le ripetizioni di interi gruppi di funzioni o di intere sequenze mette in atto le regole del «racconto singolativo anaforico, che consiste nel 'raccontare n volte quanto si è verificato n volte',⁴⁷ pur trattandosi di un evento pressoché identico» (Lavinio, 1993: 130)

Infine ho rivolto una particolare attenzione all'uso dei tempi verbali.

La funzione fondamentale di tutti i tempi verbali – sostiene Weinrich⁴⁸ – è quella di guidare la ricezione del destinatario, fornendogli delle informazioni relative alle tre dimensioni fondamentali costituite dall'*atteggiamento linguistico*, dalla prospettiva linguistica e dalla messa in rilievo. [...] In particolare l'atteggiamento linguistico assunto dal parlante nei confronti del «mondo» di cui parla (cioè dell'oggetto del suo discor-

so), può essere commentativo o narrativo. Un atteggiamento del soggetto enunciante rispetto a quel mondo e, parallelamente, un coinvolgimento –in un'analoga partecipazione– del destinatario. Emittente e destinatario sono così accomunati da una particolare tensione nei confronti del mondo commentato, mentre la distensione (correlata a maggiore distacco e oggettivazione) caratterizza l'atteggiamento opposto, quello narrativo. L'atteggiamento linguistico commentativo comporta l'uso di tempi verbali commentativi. Il presente, il futuro e il passato prossimo sono tempi di questo gruppo I. Invece l'atteggiamento narrativo comporta l'uso di tempi narrativi: imperfetto, passato remoto, trapassato, condizionale, tanto per citare i tempi fondamentali di questo gruppo II. [...]

La *prospettiva linguistica*, di contro, ci permette di individuare come tempi della prospezione –rispettivamente del mondo commentato e di quello narrato– il futuro e il condizionale, portatori di un'informazione anticipata che il testo, con il suo sviluppo, potrà confermare o no, mentre tempi della retrospezione sono invece il passato prossimo (per il gruppo I) e il trapassato (per il gruppo II). Gli altri tempi dei due gruppi (presente, passato remoto, imperfetto) sono invece di grado zero, cioè non marcati per quanto concerne la dimensione della *prospettiva linguistica*.

Ma c'è un'ulteriore dimensione, relativa al gioco tra ciò che un testo, di volta in volta, mette in primo piano e ciò che colloca invece sullo sfondo. Secondo tale *messa in rilievo*, che incide solo nel suddividere i tempi del mondo narrato (il mondo commentato è sempre, in un certo senso, in primo piano) si ha un movimento verificabile, per esempio, nell'alternanza tra imperfetti e passati remoti in un racconto, dove la funzione di tempo di primo piano è assolta dal passato remoto e quella di tempo di sfondo dall'imperfetto.

Naturalmente, nei testi, i tempi verbali sono poi variamente mescolati ma è sempre possibile, testo per testo, individuare un tempo dominante, perché più frequente, che lo caratterizza complessivamente e primariamente come testo commentativo o narrativo. Ciò permette anche di distinguere i generi commentativi, in cui prevalgono i tempi commentativi [...], dai generi narrativi, quali novelle, romanzi, narrazioni storiche, (auto)biografiche, ecc.

All'interno dei testi, inoltre, le transizioni temporali da un tempo verbale all'altro sono per lo più omogenee, si verificano cioè tra i tempi appartenenti a un medesimo gruppo. Questo fatto garantisce di una notevole coesione testuale. Non mancano, tuttavia, le transizioni eterogenee, che risultano tanto più informative quanto meno sono frequenti. Esse comportano il modificarsi di una qualunque delle tre dimensioni considerate, come capita per esempio nel passaggio da un presente a un passato remoto, con relativa modifica dell'atteggiamento linguistico. Quando poi le transizioni comportano la modificazione di due dimensioni contemporaneamente, si hanno vere e proprie metafore temporali, come nel caso del cosiddetto «futuro storiografico», consistente nell'uso improvviso di un futuro entro un co-testo narrativo: mutano insieme l'atteggiamento, da narrativo a commentativo, e la prospettiva, nel passaggio da un tempo non marcato a uno di prospezione. (Lavinio, 1993: 43–45)

Dal momento che il mio interesse in questo tipo di analisi riguarda la capacità di coinvolgimento del narratario da parte del narratore da una

parte e lo sviluppo della tradizione narrativa dall'altra, la mia attenzione si è appuntata soprattutto sull'atteggiamento linguistico e sulla messa in rilievo, così come sulle transazioni eterogenee.

L'analisi

Il quadro che emerge da questa analisi, al di là delle particolarità individuali, è una ricchezza espressiva notevole e una generale caratterizzazione di oralità, nonostante la diversità delle fonti di apprendimento e il cambiamento socio culturale attraversato dai miei narratori.

Il lessico è quello dialettale locale ordinario. Gli intrecci, tranne qualche eccezione, sono sempre lineari e completi,⁴⁹ le enunciazioni sicure. Raramente, infatti ho riscontrato la presenza di anacoluti o di costruzioni enfatiche in una sintassi paratattica. Il flusso della narrazione, quindi, risulta sempre molto fluido, grazie anche a un uso più o meno abbondante di intercalari e modalizzatori linguistici come *conque*, *bueno*, *entonces*, che possono trovarsi isolati all'inizio di ogni cambio di episodio, come nel caso di *Cigronet* (vedere appendice) o ne *Los cabritos* [AT 123] di Maria Casas:

Y entonces, se comió unas golosinas para tener la voz más más fina. Y volvió allí.

[...]

Y entonces se puso bien perfumado y volvió.

[...]

Y entonces el lobo se marchó.

[...]

Entonces el pequeñín y la madre se fueron a ver si lo encontraban al bosque.⁵⁰

Oppure più ravvicinati, in modo da essere contemporaneamente modalizzatori e intercalari:

Conque ella va cap a la mel. Arriva lí, destapa la tenalleta i se'l menja...

Conque bueno ja se'n va cap a casa.

Conque li diu...⁵¹

L'intercalare per eccellenza è il verbo dire in terza persona che introduce e frammenta il discorso diretto, conferendogli un ritmo particolare:

Diu: a verem -diu- sí, eixí n'hi ha moltes monedes d'or -diu- pesa molt aixó, no te'l podràs -diu- vols que te la guarde jo que soc lo rei?⁵²

Anche le ripetizioni e riprese di singole parole, oltre a sottolineare la rilevanza semantica dei termini ripetuti per dilatare le idee di spazio o di tempo e ad aumentare l'attesa del narratario verso gli sviluppi ulteriori del racconto, contribuiscono a cadenzare la narrazione e a renderla più plastica. A parte il classico «*camina que caminarás*», abbiamo molti esempi di ripetizioni. Nella fiaba appena citata di María Casas la ripetizione «*Y venga a buscarlo, venga a buscarlo*»⁵³ evidenzia il senso di affanno della mamma e del capretto che cercano il lupo nel bosco, enfatizza la durata e difficoltà dell'impresa e nello stesso tempo aumenta la tensione dell'ascoltatore allungando questo momento di *suspence*. La stessa interpretazione è valida per il cammino di Pollicino e dei suoi fratelli nel bosco raccontato da Joaquín Rué:

i codisseta codisseta codiseta i «*pum pum pum*» van caminar van caminar.⁵⁴

Tutti hanno dimostrato notevoli capacità espressive, attraverso un uso esteso del discorso diretto,⁵⁵ arricchito da variazioni di registro per impersonare i vari personaggi, mimologismi, fonosimboli, ideofoni e interiezioni.

L'esempio precedente già mostra un fonosimbolo dei piedi di Pollicino e dei fratelli che battono il terreno del bosco. Esempio ancor più ricco, è l'*Enano saltarín* di Joaquín Rué, di cui riporto solo una breve parte per esemplificare l'uso di interiezioni utilizzate nel discorso diretto (ahah; oi; oh) e fonosimboli per il suono di un flauto (turiturituri):

I es queda allí i es fica a plorar:
 —Com ho faré, si jo no se, si jo no se.
 I entre estes ells sint «*turiturituri*».
 —Que és això?
 «*Turiturituri*». I es presenta un enanito i diu:
 —Hola, que? Ja saps filar palla a or, oh!
 —Si jo no pot ser, jo no se.
 —Aah! Si vols jo ho faré.
 —Oi si, fes—ho, fes—ho.
 —Ahah! Però m'has de prometre que en casat me donaràs el primer fill
 —Oh! —diu— però jo no penso casar-me.
 [...] «*pim pom pim pom*» l'enanito li va filar tota la palla en or.⁵⁶

Sempre, poi, il bussare alla porta viene mimato vocalmente con un «*pam pam*» o con un «*truc truc*» (in catalano bussare si dice *trucar*).

Un buon esempio dell'uso di ideofoni (che sono anche fonosimboli in quanto oltre a indicare una azione ne riproducono il rumore) lo fornisce Dolores Beltrán Sorollas ne *El lop i la rabosa* [AT 30] quando il lupo cala la volpe nel pozzo tenendola per la coda (zzz) e poi la tira su (zum):

... i el lobo la coje así de la cola «zzzzz».

—Ape.

—«Zuum».

Di mimologismi abbondano tutte le versioni de *Los animales inútiles* [AT 130] e de *La rateta que agranae la saleta* [AT 2023] in cui ogni animale viene presentato con il suo verso, ma anche in *Favera amunt* [AT 563 – *La tavola, l'asino e il bastone*] il gallo magico donato al protagonista da San Pietro per «produrre» monete d'oro deve «llançar el quiquiriquì» (lanciare il chicchirichì), mentre quello con cui viene sostituito dai ladri emette un misero «cococococo».

Sono frequenti anche deittici e rinvii esoforici, che dimostrano con ancora più forza la tendenza dei narratori a rivolgersi all'uditorio e catturarne l'attenzione. I primi sono molto frequenti nel discorso diretto, indicando elementi del contesto interno alla narrazione, come in *Favera amunt*:

—Bon dia, Sant Pere.

—Bon dia, majo.

—He portat una boteta de vi.

—Porta *astí!*⁵⁷

O anche –più raramente– elementi del contesto narrativo, rivolgendosi al narratario.

I rinvii esoforici più frequenti sono quelle in cui il narratore interrompe il flusso narrativo per spiegare una parola catalana o un elemento della cultura fragatina. Succede sia con me nelle registrazioni «in vitro»: «I sabia que l'Antoniet tenia un trompichó. *Trompichó seria la peonza ja lo sabias?*»⁵⁸ sia con i bambini nelle registrazioni «in funzione»: «Va volar damunt de la tàpia, va saltar al carrer (*la tàpia è la paret del corral*)»⁵⁹ e ancora «Agarra que sí, va tallar la canya i va fer una flauta (que de la canya... tallen la canya, la pelen i fan un bocinet, fan tres foradets i bufen per allí i la flauta toca. Potser tots n'haureu vist flautes ja, però antes era molt corrent perquè no hi havia molts quartos i no hi havia molts juguets i molts xiquets se fien flautes de casa)».⁶⁰

Come dimostrano questi esempi, i riferimenti all'uditorio diventano *commenti metatestuali*,⁶¹ vere e proprie occasioni per accrescere le conoscenze dei bambini non solo della cultura attuale, ma anche della cultura passata, che loro non hanno modo di conoscere se non attraverso i racconti dei nonni che l'hanno vissuta.

Ma il contatto con i narratori avviene prevalentemente attraverso l'uso dei tempi verbali. Non prendo in considerazione i tempi del discorso diretto, che ovviamente riproducono la realtà come se avvenisse davanti agli occhi dell'uditorio, ma i tempi verbali usati nella diegesi.

Comune a tutti è l'introduzione in cui si descrive l'antefatto da cui parte la storia all'imperfetto e le conclusioni al passato remoto (si tratta del passato remoto perifrastico, composto dall'indicativo presente del verbo andare⁶² seguito dall'infinito del verbo coniugato).

Per esempio *Les tres filles del llenyater* [AT 311] di María Casas comincia:

Una volta *era* un home que *era* viudo i *tenia* tres filles i *era* molt pobret molt pobret, i no *tenien* res pa menjar i ell se *dedicava* a anar a fer llenya pels forns de coure pa...

E finisce con:

I ella en ves d'esperar se'n *va anar* i com que havia deixat les mongetes per tot lo camí pos *va saber* tornar al llenyater i quan *va arribar* allí li *va explicar* tot a son pare.⁶³

La versione del *Flautista de Hamelín* [D 1427.1] di Joaquín Rué inizia così:

Resulta que *era* un poble que es *dia* Hamelin, pero *estava* tot plé de rates...

E termina con:

... llavors *va anar* allí i *va tocar* la flauta i es *va obrir* la montanya i *van eixir* tots els xiquets i totes les xiquetes.⁶⁴

Lo svolgimento della narrazione, poi, vede utilizzato prevalentemente in primo piano il presente indicativo o il passato remoto, assai di rado l'imperfetto per lo sviluppo degli avvenimenti, e l'imperfetto sullo sfondo, per le descrizioni del contesto.

Conque a l'endemá, luego matí sa mare li *aparella* l'alforja i se'n *va cap* al Palacio, que *estava* molt alluny...⁶⁵

I la *fiquen* al carro, pero *penja(v)a* una coda allá llarga! Ja se'n *van* los dos ...⁶⁶

Oppure il passato remoto perifrastico nell'azione e sempre l'imperfetto nello sfondo descrittivo:

Ja se lis *va fer* de nit i per fin *van veure* una casa molt ilumina(d)a, conque es *van arriivar* allí i *era* una casa de lladres.⁶⁷

Questo uso dei tempi verbali è molto significativo perché corrisponde all'articolazione temporale individuata da Weinrich (1971) per le narrazioni francesi e da Lavinio (1993) per le fiabe italiane. Questo comporta un'organizzazione della narrazione in una struttura molto interessante: l'introduzione e le conclusioni creano una cornice temporale che colloca fortemente la vicenda in un passato lontano, un piano temporale narrativo lontano mantenuto costantemente sullo sfondo dalle descrizioni all'imperfetto; mentre l'azione al presente o al passato remoto perifrastico, contribuisce a rendere gli eventi quasi reali e tangibili.

Ammetto, infatti, la mia difficoltà a considerare il passato remoto perifrastico un tempo narrativo.

Se, in base alla suddivisione dei tempi di Weinrich il passato remoto va definito come tempo narrativo, l'uso della sua forma perifrastica, caratteristico della lingua catalana, crea un caso particolare: pur avendo lo stesso significato del passato remoto semplice, in quanto derivante dall'unione di un presente con l'infinito, si avvicina ai tempi commentativi, perché dà molta plasticità e vivacità alla narrazione, trasmettendo un'impressione di immediatezza che il passato remoto semplice non possiede. Questa mia interpretazione è confortata dal fatto che nel discorso colloquiale i catalani usano esclusivamente questa forma composta del passato remoto, mentre considerano la sua forma semplice troppo formale, e la usano quasi esclusivamente in ambito letterario o ufficiale.⁶⁸

A questa griglia verbale va aggiunto un altro strumento descrittivo: quando nella narrazione prevale l'uso del passato remoto, in corrispondenza dei momenti di particolare tensione della vicenda o –più raramente– negli spostamenti, spesso accade che il narratore utilizzi il presente indicativo, che avvicinando gli avvenimenti al narratario aumenta la sua tensione emotiva:

Conque *agarra* i la *mata*. La *mata*, la *fica* dins del *cistell*, se la *fica* al cap i se'n va cap a l'orta, on *esta(v)en* son pare i el *xiquet*, pero *esta(v)en* un tant allà i no la *van veure*. I *va anar* al bancal de la horta *Alissia* i *va fer* un clot i la *va enterrar* allí i se'n *va tornar* cap a casa.⁶⁹

Con que, bueno, se'n va a dormir i quan *esta(v)a* dens l'abitació *agarra* lo gallo:

—Gallo colibrí lanza el *kikirikí*.

I el gall:

—*Kikirikí*.

Ya *sale* les ales ya *sale* les ales fin es que *cobre* or, fin que es *cobre* cuartos, conque *corre* lo *xic*, *s'aplana* les butxaques. Pero el home de la fonda a sentir «*kikirikí*» *va* allà per la *regladeta* de la porta i *va veure* pues lo gall que *va cantar* i que cuartos que li *caga(v)a!* Conque tan pronto es *va veure* el *xiquet* es *va dormir*, *van* los homes de la fonda i le *cambian* el gall.⁷⁰

Troviamo quindi nelle narrazioni di Fraga, un'interessante alternanza di atteggiamento narrativo e atteggiamento commentativo, sia nell'uso dei tempi verbali sia nel lessico.

Questo avvicinarsi di verbi all'imperfetto –che trasmettono un senso di continuità– e di verbi al presente o al passato remoto –che comunicano un susseguirsi sempre più incalzante di azioni– quest'uso di mimologismi, ideofoni, interiezioni e frequenti appelli all'uditorio concorrono a creare un'altalena emotiva tra la distensione e la tensione, giocando sulla *suspense* e creando dei veri e propri *climax*.

Cristina Lavinio, infatti, ha ampiamente dimostrato come l'attribuzione delle caratteristiche stilistiche della poesia epica –tra le quali l'assenza di *climax* o di *suspense*– a tutti i generi di letteratura orale (peraltro già criticata da Zumthor)⁷¹ sia priva di fondamento.⁷²

Un altro aspetto importante da notare nelle narrazioni di Fraga, è la costante presenza di formule di chiusura e frasi fatte in apertura, che creano (come già visto nell'uso dei tempi verbali) una cornice alla fiaba,⁷³ introducendo il narratorio in una comunicazione altra rispetto al parlato quotidiano per poi riportarlo rapidamente al reale.

Le formule di chiusura⁷⁴ sono sempre presenti, e ne ho potute raccogliere di diverso tipo: il tradizionale «*comieron perdices y vivieron felices*» o anche (più diffuso) «*colorín colora(d)o lo cuento s'ha termina(d)o*» oppure «*cuento contat, ja s'é acabat*», cui può aggiungersi «*per la cheminea s'é escapat*» che può prolungarsi in «*cuento contao, ya s'acabao, por la chaminea al tejao, del tejao al coso para que no lo oiga ningún mocoso*» (come se con questa formula il narratore volesse riappropriarsi del suo racconto).

Interessante la formula finale raccolta da María Casas «*Ploura que plouraras, lo conte é contat*» che ci ricorda di come una delle occasioni della narrazione di fiabe fosse proprio nei giorni di pioggia, quando i genitori, non potendo lavorare, avevano del tempo per stare con i bambini.

L'inizio di ogni fiaba, invece, comporta una introduzione al contesto in cui si svolge la storia che si articola in una concatenazione di frasi fatte altamente stabile, che possiamo definire vere e proprie formule di apertura, ripetute quasi identiche da ogni informatore.

In effetti tutte le narrazioni (comprese le storie di streghe)⁷⁵ iniziano con lo spiegare l'antefatto con una successione di frasi fissa:

Ni havia una dona que havia una xiqueta que era tan petiteta tan petiteta que le dien Llagoreta tomate i un dia sa mare li va dir...⁷⁶

Era un camí una casa, una familia, que tenien dos xiquets. Un se die Giusep i l'altre Andres... i tenien que quan eixen de mastra...⁷⁷

Una volta hi avia un llopet y una raboseta. I la raboseta era molt tuna molt tuna, i el llopet era mes inocent. I li diu...⁷⁸

O più semplicemente viene introdotta da modalizzatori linguistici come: «Bueno, pues ere un xiquet molt povret, que sa mare era viuda i un dia...»⁷⁹ oppure «Resulta que era una familia de rates...».⁸⁰

Non solo quindi formule verbali e modalizzatori, ma anche definizioni dei personaggi attraverso descrizioni stereotipate che utilizzano aggettivi, ripetizioni e contestualizzazioni, contribuiscono alla riproposizione di introduzioni praticamente identiche anche a distanza di tempo. Un esempio per tutti l'introduzione del *Cigronet* [AT 1655] di Pilar Rué:

Era una xiqueta que juga(v)a al balcó; al balcó esta(v)a sentadeta que juga(v)a als cigronets i compta(v)e els cigronets:

—Un, dos, tres, quatre, cinc...⁸¹

Pues era una xiqueta que juga(v)a al balcó sentadeta juga(v)a als cigronets conta(v)a los cigronets:

—Un, dos, tres, quatre, cinc...⁸²

Ma anche all'interno delle narrazioni troviamo spesso formule o frasi fatte, che si sono mantenute vive nella memoria dei narratori. Non solo vere e proprie strofe recitate o cantate⁸³ come quello presente in tutte le versioni di *Cigronet* [AT 1655]:

De un cigronet una gallineta,
de una gallineta un tocinet,
de un tocinet una vaqueta,
de una vaqueta una xiqueta.

Così come strofe più brevi e mai cantate, come per esempio, nel motivo iniziale atipico, ma tradizionale di Fraga⁸⁴ –ripreso dal motivo iniziale dell'AT 480–, che introduce la fiaba di *Cenerentola* [AT 500]. La fanciulla mandata dalla matrigna a svolgere il compito ingrato di pulire al fiume delle budella di pecora, ne perde una nel fiume e la cerca chiedendo alle donne che incontra:

So dona, que hauria vist un budellin budellan que pe'l riu ana(v)a baixan?

E più avanti, le sorellastre riprendono *Cenerentola* aspramente dicendole:

Porquerola merderola,
buffa el foc i encén la olla

Mentre *Cenerentola* le sfida al ritorno dal ballo, quando le descrivono la bella fanciulla che ha ballato con il principe con questa frase:

Pot ser si pot ser no,
pot ser si que era jo!

È nel discorso diretto che si trovano queste formule, che vengono ripetute più volte nella narrazione, come anche ne *Les sarminyetes* [AT 480B], in cui la mendicante chiede a ognuna delle bambine che incontra:

Xiqueta bona, xiqueta,
me voldries dar una sarminyeta?⁸⁵

Oppure in *Caperucita Roja* [AT 333] in cui la frase «*lleva/ traigo un pastel y una tarta y una jarrita de miel*» viene ripetuta quattro volte (dalla mamma, da Cappuccetto Rosso, dal lupo, di nuovo da Cappuccetto Rosso) sia nella versione di Joaquin Rué che in quella di sua sorella Pilar Rué, che ha appreso la fiaba dal fratello, ma che la ripete nella giusta sequenza: «*una tarta un pastel y una jarrita de miel*» salvando la rima.⁸⁶

Oltre a queste formule, le narrazioni fragatine presentano anche molte frasi fatte, sia nel discorso diretto che nella mimesi.⁸⁷ Frasi non strutturate in versi o in strofe, ma connotate da una forte ritmicità e dal fatto di essere ripetute identiche più volte all'interno di una stessa fiaba o in versioni diverse dello stesso tipo di fiaba.

Abbiamo già visto come nelle introduzioni trovino luogo le descrizioni dei personaggi che sono rese attraverso aggettivi («*un xiquet molt pobret*») spesso ripetuti («*tan petiteta tan petiteta; molt tuna molt tuna*»). Anche all'interno della narrazione i nuovi personaggi vengono introdotti con descrizioni stereotipate che rimangono fisse nel tempo, come il flautista di Hamelin «*caballero moreno e alto con la pluma al sombrero*»⁸⁸ o la serpe in *La serp* che è sempre «*molt grossa molt grossa*», o ancora la descrizione di Patufet quando esce dal negozio con il pacchetto di zafferano che «*feia mes bulto la papelina que el*».⁸⁹

Ma anche nella narrazione troviamo frasi stereotipate. In *Les tres filles del llenyater* [AT 311] di Maria Casas, l'uomo cattivo è sempre «*un senyor majo en un cavall preciós*».⁹⁰

O nelle due versioni da me raccolte da Pilar Rué di *Favera amunt* l'atto di salire la pianta di fave del protagonista è sempre descritta così: «*Favera amunt favera amunt ana(v) a pujant ana(v) a pujant*».

Anche alcune frasi sono ricorrenti in tipi di fiaba diversi raccontati da narratori diversi per rappresentare la stessa situazione:

Come il grido: «*Mare, ja som rics!*» dei protagonisti di *Mediopollo* [AT 715] di Andresa Beán (in entrambe le versioni 1993 e 1997) e di *Favera amunt* (in entrambe le versioni).

Nelle fiabe strutturate in racconti singolativi anaforici, poi, troviamo ripetizioni di dialoghi identici, come in *La mort* [variante dell'AT 366] raccontata da Andresa Beán, in cui la fanciulla chiede a tutti i passanti: «*Xiqueta/home/ecc me vols baixar?*» sia nella versione raccolta da Carlos González che nella versione raccolta da me che in quella pubblicata da *La Voz del Bajo Cinca* nel 1992 (n. 662: 17). O la richiesta di aiuto da parte del viandante ne *La flor del ruisinyol* [AT 780] di Pilar Rué è sempre «*Que em daries un bocí de pa o algo que tinc molta gana?*» quando è ripetuta all'interno della fiaba in entrambe le versioni studiate (quella raccolta da me nel 1997 e quella registrata dalla figlia di Pilar nel 1994).

Ma anche di porzioni intere di dialogo, che sono l'essenza stessa della narrazione singolativa anaforica. In *Mediopollo* lo stesso dialogo si ripe-

te identico per tutti gli incontri tra il protagonista e gli animali che si uniscono a lui nel viaggio:

- Mediopollo, ¿dónde vas?
- Voy al palacio del rey a buscar la bolsa.
- ¿Me quieres dejar venir?
- No, que te cansarás.
- No me cansaré, no. Déjame venir.
- Pues camino adelante.
- I los llops en el ale ale ana(v)en caminand pe'l camí. I un bocí més amunt ja:
- Mediopollo, que me canso, Mediopollo, que me canso.
- Lobos dentro mi tripa –i tots a la panxa de ell.⁹¹

O ancora nel *Cigronet* il protagonista ottiene quello che vuole da tutte le persone con cui ha a che fare minacciandole così:

- Mon pare é alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil. Si no em donés la vaqueta vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó.

E ricevendo in risposta sempre:

- Ai, no, no m'hi tanque en la presó, no m'hi tanque.⁹²

Queste ricorrenze di suoni e immagini determinano un andamento altamente poetico e raffinato,⁹³ che avvicina la struttura narrativa a quella musicale (senza arrivare ai *leit motiv* di Wagner, la musica si basa proprio sull'invenzione di formule melodiche che vengono riprodotte elaborate e variate nel corso del pezzo musicale).

Tuttavia la loro presenza ha delle motivazioni più profonde. Ognuno di questi aspetti è un espediente mnemotecnico.

Bauman⁹⁴ sostiene che quando il discorso diretto è il focus della narrazione e una particolare espressione è il vero fulcro, il testo è formalmente più costretto e meno suscettibile di cambiare da una narrazione all'altra.

Così in effetti accade in *Cigronet* nella minaccia espressa dalla formula «*mon pare es alcalde mon jaio alguacil y mon tio civil*» ai personaggi che incontra, come anche quando si rivolge a loro, anche senza formula («*Pom pom – Ave Maria – qui es? – Me voldria guardar el cigronet que vaig a misa?...*»); in *Mediopollo* [AT 715] nei dialoghi tra il protagonista e i personaggi che incontra, come abbiamo visto sopra, e anche nei dialoghi tra il

re e il suo servitore quando cerca di far morire Mediopollo; in María Casas ne *Los animales inútiles* [AT 130] ritroviamo che nelle versioni raccontate a distanza di anni María ripropone identici i dialoghi tra gli animali e sull'interpretazione del canto del gallo «*kikiriki*» come minaccia «*traédmelo aquí*» che costituisce il fulcro della conclusione della fiaba.

Le strofe –cantate oppure no– non solo sono collocate in situazioni chiave dello sviluppo della vicenda, sottolineandole e insieme facilitandone il ricordo, ma spesso contengono in sé gli elementi principali dell'intreccio, come nel caso della strofa de *La flor del rossinyol* [AT 780].⁹⁵

Per quanto riguarda le ripetizioni di frasi all'interno della fiaba (evidente soprattutto nei racconti singolativi anaforici) ci troviamo di fronte, a mio avviso, a quel meccanismo che Deborah Tannen ha individuato nella ripetizione nel linguaggio ordinario: la ricorrenza di strutture sintattiche o lessicali è un aspetto poetico del linguaggio, che dimostra come esso sia creato meno liberamente di quanto si creda e più *premodellizzato*. Questo non significa carenza di creatività, ma che la premodellizzazione (o idiomatichità o formulaicità) fornisce gli strumenti per la creazione.⁹⁶ Discorso che si ricollega alle descrizioni dei personaggi riproposte sempre uguali (come il «*señor majo en un cavall preciós*» de *Les tres filles del llenyater* [AT 311] o come il «*caballero moreno y alto*» del *Flautista de Hamelín* [D. 1427.1]), che ricordano molto da vicino le frasi formulaiche individuate da Perry e Lord per la narrativa epica.⁹⁷

Queste mnemotecniche, in effetti, assicurano un'alta stabilità nelle versioni di uno stesso narratore anche a distanza di molto tempo. Banó⁹⁸ è promotore di una *estetica della stabilità* delle fiabe, perché «*c'est surtout la stabilité qui fait que les contes de fées traditionnels soit beaux. En écoutant un conte de fées, les auditeurs appartenant à une même communauté reçoivent qu'ils ont attendu, escompté, espéré par avance*» (Banó 1984: 586). Un'estetica «*rassicurante*» (Lavinio 1993: 113), dunque. In effetti, le sorelle Bean mi hanno confessato che quando erano bambine per alcune narrazioni –non necessariamente di magia– aspettavano con trepidazione momenti particolari (come la conclusione de *L'impiccato* [AT 366]). Inoltre, chiedendo alle narratrici intervistate informazioni sulle mnemotecniche, mi hanno tutte fatto notare che quando raccontano ai loro nipoti, devono stare attente a non sbagliare, perché altrimenti vengono da loro riprese immediatamente.¹⁰⁰ Inoltre questa familiarità con i contenuti e i modi delle narrazioni, a mio avviso comporta una maggior vicinanza tra narratore e narratario, in

quanto quest'ultimo condivide con il primo una conoscenza. Questo è confermato dal fatto che l'intervento diretto dell'uditorio è possibile esclusivamente nelle formule, siano esse cantate oppure no, e nei mimologismi.¹⁰¹

Tuttavia è impressionante come sia Andresa Beán sia Pilar Rué ripetano in modo quasi identico alcune fiabe a distanza di tempo.

Queste due narratrici utilizzano in modo esasperato le tecniche di memorizzazione, per motivazioni di natura opposta. Nel caso di Andresa, dichiara lei stessa apertamente di voler riprodurre esattamente come ricorda che le hanno raccontato, perché le fiabe sono un patrimonio della loro tradizione. Nel caso di Pepeta invece, credo che l'influenza delle tecnologie mass-mediatiche, consentendo una riproducibilità perfetta e allo stesso tempo determinando una mancanza di creatività e autorialità, incoraggi una ri-creazione *ad litteram* perché non solo esiste il concetto di «originale», ma l'originale stesso (libri e incisioni), facilmente disponibile.¹⁰² Non è un caso se i nipoti di Joaquín e di Pilar Rué ma anche di Andresa Beán hanno voluto registrare su cassetta le fiabe dei loro nonni. D'altronde già Wesselski nel 1931 denunciava l'impossibilità della stabilità delle versioni di fiabe (e anche della loro narrazione di per sé) senza l'esistenza di testi scritti.¹⁰³

A conforto di questa mia interpretazione c'è la constatazione che le versioni di fiabe più radicate nella tradizione orale raccontate da narratrici diverse possono cambiare anche notevolmente, in base alle tradizioni familiari, alle esigenze individuali e contestuali (è il caso, ad esempio, de *Les sarminyetes* [AT 480B] di Dolores Beltrán Sorollas e di Andresa e Pepeta Beán), testimoniando, tra l'altro, quanto ancora oggi le fiabe siano funzionali.¹⁰⁴ Se poi si osserva che i cambiamenti più macroscopici avvengono tra le versioni di nuclei familiari diversi, mentre all'interno di una stessa famiglia rimangono molto stabili, troviamo conferma del fatto che la loro narrazione avvenisse e tuttora avvenga prevalentemente in ambito familiare.

Al contrario, le fiabe che hanno maggiormente subito l'influenza dei libri (*Els cabritets*, *Los animals musics*), dei film (*Cenicienta*), o della radio (*Flautista de Hamelín*, ecc.) sono proprio quelle che risultano più omogenee e stereotipate.

Quindi a mio avviso l'uso delle mnemotecniche è tradizionale e rimanda a un contesto di trasmissione orale, ma quando le versioni di una stessa fiaba sono troppo simili tra di loro, è perché vengono investite di

funzioni diverse da quelle del passato, che non riguardano più l'estetica della stabilità e della rassicurazione, ma quella della cristallizzazione di un repertorio.

Non posso però non prendere in considerazione anche il fatto che è l'abitudine a narrare costantemente che consente ai narratori di avere una buona memoria. Sono loro stessi ad affermarlo, ed effettivamente di tutti i miei informatori Pilar Rué e Andresa Beán sono quelle che hanno narrato durante tutta la loro vita e che tuttora narrano spesso.

Il fragatino delle narrazioni

Fraga è situata nella zona catalano-parlante dell'Aragona e si trova, pertanto, in una realtà di bilinguismo. È quindi importante osservare l'uso delle due lingue all'interno della narrazione, non tanto per individuare la provenienza delle fiabe, quanto soprattutto per capire lo sviluppo della tradizione fiabistica e la posizione dell'evento narrativo all'interno del processo identitario di Fraga.

È necessario in questo senso isolare l'influenza che ha avuto il fatto che io, pur comprendendolo, non parlavo il catalano. Per mia fortuna, l'influenza è stata minima: se nel dialogo i miei interlocutori passavano spesso al castigliano (tranne Andresa Bean e Josefina Sanz nei nostri incontri del 1997), nelle narrazioni ha prevalso l'uso del fragatino. Su questo ha influito in parte la constatazione da parte loro della mia capacità di comprenderli ugualmente, in parte il fatto che durante la narrazione l'interazione da parte mia – come quasi sempre accade nei contesti narrativi fragatini – si limitava a dei cenni mimici e prossemici, solo di rado verbali, di gradimento della narrazione.

Ma ciò che maggiormente li ha portati a raccontare in fragatino è il loro orgoglio per la propria lingua e la loro voglia di rivendicare un'identità linguistica locale. Così se anche nel parlato quotidiano spesso utilizzano alcune parole in castigliano, nelle narrazioni cercano di non farlo. Questo è interessante soprattutto se confrontato con realtà di bilinguismo come quelle anglo-francesi di Terranova (Canada) nelle cui narrazioni Gerald Thomas¹⁰⁵ individua un linguaggio «maccheronico» e un'incapacità a usare la lingua madre (in questo caso il francese) a causa dell'impoverimento della sua conoscenza. Nel caso dei fragatini è il contrario: Pilar Rué

afferma di poter narrare indifferentemente in castigliano o in fragatino, ma preferisce il fragatino, perché lo conosce meglio.

Tuttavia avere me come interlocutrice ha talvolta influito temporaneamente sull'inizio della fiaba, che veniva raccontata in castigliano, ma che poi tornava rapidamente al catalano nel giro di una, massimo due frasi. Inoltre non tutti i testi raccolti sono in fragatino e alcuni presentano entrambe le lingue.

Probabilmente vivendo in un contesto di bilinguismo, il passaggio da una lingua all'altra avviene in modo inconsapevole. Alcune parole castigliane, poi, sono talmente radicate nell'uso fragatino da diventarne parte integrante, come l'uso già illustrato nel paragrafo precedente del termine «conque», anziché il catalano «*de manera que*» in funzione di modalizzatore o intercalare narrativo (che nelle loro narrazioni in castigliano viene sostituito da «*entonces*» o da «*y*»). O come il termine «*majo*», che vuol dire bello, grazioso –tipico aragonese– al posto del catalano «*bufó*».

Prima di trarre le mie deduzioni su questi aspetti, ho preferito chiedere direttamente ai miei informatori in quale lingua lo avevano appreso ogni testo raccontatomi, quale lingua preferissero usare e di fatto usassero per comunicarlo e perché.

Le risposte sono state omogenee: solo poche fiabe sono state apprese in castigliano –e sono quelle di derivazione radiofonica o scritta– ma loro preferiscono sempre raccontare in fragatino, perché sentono di padroneggiarlo meglio e perché la loro lingua è il fragatino. Non sono affatto consapevoli di utilizzare dei termini castigliani, a meno che non si tratti di formule, nel qual caso mi dicono di averle apprese così anche quando si tratta di fonti orali.

Solo due delle persone intervistate hanno raccontato tutto in castigliano: Lorenzo Castañ e Teresa La Roya. Nel primo caso, Lorenzo mi ha spiegato che non voleva ci fossero incomprensioni, nonostante questo suo atteggiamento sia stato molto criticato dai presenti.¹⁰⁶ È, infatti, molto radicata in lui la convinzione che il fragatino sia molto difficile da capire per un castiglianoparlante e anche nelle interviste con Carlos González, pur avendo raccontato in fragatino, ha spesso intercalato la narrazione con parole e frasi in castigliano per essere sicuro che lui capisse.

Nel caso di Teresa, invece, mi sono trovata di fronte a una situazione diversa: lei è originaria di Saidí, quindi è catalana. Questo mi fa pensare che, se da una parte avrebbe più giustificazione a parlare in catalano,

dall'altra, forse, non ha la stessa motivazione di rivendicazione dei fragatini. Ma la risposta alla mia domanda sull'argomento è stata:

cuento en castellano, porque resulta que a mí me pasa que los nietos igual hablan castellano, que viven a otro pueblo aquí de al lado, Ballobar, y bajan aquí cada día del colegio porque mi hija trabaja, pero ellos viven allí y hablan castellano porque allí hablan castellano. Entonces ya... y como los cuentos estos se contaban en castellano en la radio, pues yo los aprendí en castellano, y si lees alguno, también es en castellano, pos ya...¹⁰⁷

La risposta di Teresa, quindi, conferma la mia interpretazione di narratrice distaccata dalla tradizione orale e dai problemi di rivendicazione linguistica. Inoltre dimostra l'importanza del contesto narrativo e di apprendimento sulla riproduzione e sulla memorizzazione delle narrazioni.

In effetti la fonte di apprendimento può influire sulla lingua da utilizzare. Joaquin Benedicto, ad esempio, racconta in castigliano la fiaba appresa dai libri (*La Morte madrina* [AT 332]), mentre passa al catalano quando racconta quella appresa dai nonni (*El matrimonio de la rata*, non classificata). María Casas, dice di raccontare sempre in catalano, ma in verità la prima fiaba che mi racconta, *Los cabritillos* [AT 123], la racconta in castigliano. Alla mia richiesta di spiegazioni si giustifica dicendo che anche se il padre glie la raccontava in catalano, l'ha appresa così dal libro in castigliano che la maestra aveva regalato a suo fratello. Sicuramente però, anche l'impatto con me ha avuto la sua influenza, perché una volta passata al catalano lo mantiene anche nell'ultima fiaba che mi ha raccontato –*Los músicos improvisados* [AT 130]– che ha appreso dallo stesso libro da cui ha appreso *Los cabritillos* [AT 123].

Anche Joaquín Rué utilizza molte parole castigliane nelle narrazioni che ha registrato raccontando alla nipotina, nonostante essa sia fragatina e residente a Fraga, probabilmente perché le sue maggiori fonti di apprendimento sono proprio i libri in castigliano.

Quello che avviene sempre, è che, a prescindere dalla lingua che scelgono di utilizzare, le frasi fatte e ancora di più le strofe, mantengono la lingua in cui sono state apprese. La fissità della loro forma, la loro centralità come espedienti mnemotecnici e la loro più immediata memorizzazione, impediscono la loro traduzione.

Così Pilar Rué, pur dichiarando di aver sempre raccontato in fragatino anche le fiabe apprese in castigliano (e con me in effetti è passata al cas-

tigliano solo in un paio di fiabe apprese recentemente da un libro), spesso recita strofe e frasi fatte in un perfetto castigliano. Vediamo un esempio:

Conque, bueno, el primer día li toca regar a la gran, i regant l'albahaca passa el rei, el princep, i diu:

—¿Señorita que rega l'albahaca,
cuántas hojitas tiene la mata?

I ella es possa tota rosada, de vergonya, es fica roja i se'n va cap a dins:

—Oí, el que m'ha dit.

Diu: no l'has sabut contestar?

—No.

Conque el segon día rega la segona:

—Señorita que rega l'albahaca,
¿cuántas hojitas tiene la mata?

I tampoc aquesta, la tercera és deia Marujita, i el tercer día:

—Señorita que rega l'albahaca,
¿cuántas hojitas tiene la mata?

—Señor caballero de alto copete,
vos que sabéis sumar y restar:

¿cuántas estrellas hay en el cielo
y cuánta arena hay en el mar?¹⁰⁸

Oppure Dolores Beltrán Sorollas: pur essendo passata dal catalano al castigliano nel raccontare *El lobo y la rabosa* [AT 30], arrivata alla formula «*apa, la coa se m'escapa*» –fulcro della narrazione– è costretta a tornare al catalano. Dolores, anzi, si sofferma sulla frase, tentando di giustificarsi dicendomi che era pronunciata esattamente così probabilmente per tentare di pronunciarla alla maniera castigliana, dato che in fragatino le finali sarebbero state dette in «e» («*ape la co(l)a se m'escape*»), ma quell'«*apa*» iniziale ci segnala che si tratta di catalano (gli altri due termini –*cola* e *escapar*– sono identici in castigliano e catalano), e in effetti la pronuncia in «a» è catalana, come la costruzione «*se me*».

Spesso, però, l'uso del castigliano è anche espressivo. Non lo si incontra, infatti, soltanto nelle strofe, ma anche con la funzione di cambio di registro nel discorso diretto in cui parlino mostri, nani, nobili, tutti i personaggi connotati di alterità e negatività. In questo caso l'uso del castigliano rispecchia la situazione diglossica di Fraga, in cui il castigliano è la lingua ufficiale e colta, ma connotata di forte estraneità per i fragatini.

Ne *Los tres pelos del mostre* di Pilar, ad esempio, ogni contadino che si reca dal re a portare le mele miracolose per guarire la principessa, già alla guardia alla porta della reggia si rivolge in castigliano:

¡Llevo manzanas pa curar la princesa, manzanas milagrosas!¹⁰⁹

Ma lo abbiamo appena visto anche nell'esempio de *La ragazza del basilico* [AT 879]: il principe parla castigliano e unicamente la sorella minore riesce non solo a tenergli testa, ma anche a parlare castigliano.

Lo stesso meccanismo lo troviamo in Joaquín Rué: nella fiaba *Il nome dell'aiutante* [AT 500], il nano, aiutante magico, parla solo castigliano. È vero che alla fine della fiaba il nano canta una strofa, che quindi è stata memorizzata in castigliano, ma perché farlo parlare sempre in castigliano, se non per un tocco di estrema raffinatezza e profonda consapevolezza?

I quan ja estava la princesa allí plorant amb lo xiquet, sint «guriguriguri» i es presenta un enanito.

—¿Sabe ya mi señora la reina cómo me llamo?

I comença: Pedro, Juan, Andrés, Antonio, José, Joaquín, Pepe —i venga a dir-li noms i l'enanito dient:

—No, no no es ese mi nombre, no, no no es ese mi nombre.

I esta tota la nit dient noms i cap era el nom d'ell. Bueno, ja se'n va l'enanito i diu:

—Hasta mañana, mi señora reina.¹¹⁰

Questo stesso meccanismo lo ritroviamo nella maggior parte delle fiabe raccontate da Joaquín: il personaggio «altro», sia esso magico, mostruoso, lupo cattivo o «semplicemente» nobile, utilizza un linguaggio «altro» rispetto a quello del protagonista. E questo non solo nelle narrazioni raccontate a me, ma anche in quelle fatte a sua nipote e registrate da lui stesso. Vediamo un altro esempio, in cui il castigliano è usato per annunciare un bando del sindaco di Hamelin:

Resulta que hi havia un poble que es deía Hamelin, però esta(v)a tot ple de rates, ratolins, i ratetes i tant aburrits esta(v)en que van fer una reunió a l'Ajuntament i van dir que podien donar un premi al qui sàpigues acabar amb totes les rates i ratetes que n'hi havia en aquell poble i van fer un bando:

—«*Tararí*»... de orden del señor alcalde, el que sepa terminar con toda rata, ratolins y ratones de este pueblo será recompensado por una bolsa de oro.¹¹¹

Anche le sorelle Beán, passano al castigliano nelle formule o nelle frasi fatte di alcune fiabe con un meccanismo molto simile a quello di Pilar, e tutte le formule di chiusura sono in castigliano con pronuncia aragonese.

Era una mora que ana(v)a a buscar aigua a una fon, a una bassa hi havia una font. I arriba(d)a allí, trae lo càntir i es mira(v)a a l'aigua, i es veía maja, blanca, roiga, i deia:

—¿Yo tan hermosa y voy por agua? Rompo el cántaro y me voy a casa.

Trenca(v)a el cántir i se'n ana(v)a a casa. Arriba(v)a a casa i es mira(v)a a l'espill, i deia:

—Pues no, soy morena y más fea.

[...]

Rompe el cántir, pero antes de irse a casa, mira a dalt, ni havia un arbre, i veu que esta(v)a la reina allí senta(d)a, en lo xiquet a la falda, lo fill:

—Oh, señora es usted, yo me creía que era yo —diu—. ¿Quiere usted que la peine? ¡Qué cabellos tan bonitos!

Diu: Bueno, si quieres.

Conque la peina y le pasa el peine muy apretado i le clava una punza. I se vuelve una paloma, una mariposa. I de que i se queda el niño conque dice, i todos los vestidos allí. I dice:

—¿Y ahora qué hago? —la mora diu—. ¿Saps que vaig a fer? Agarro lo xiquet a la falda [...].¹¹²

Anche loro utilizzano il castigliano per riprodurre i bandi reali (*La serp* [AT 300*]) e per connotare personaggi altri, come ne *Las manzanas de la salud* [AT 610+AT461], in cui parlano in castigliano l'aiutante magico («Que lleves a la cistelleta?»), il re («Pues sí tendrás que casarte, porque yo se lo he prometido...») e anche il mostro a cui il protagonista fa strappare tre piume («¡A mí me han tirado una pluma!»).

Tuttavia sono convinta che in ogni caso la presenza del castigliano sia un'indicazione della lingua di origine della fiaba —non mi azzardo a dire se scritta o orale, anche perché sono gli informatori stessi a dire che ripropongono le fiabe così come le hanno ascoltate—. Infatti le fiabe maggiormente legate alla tradizione fragatina orale, sono esclusivamente in catalano. Questo può voler dire che il castigliano solo veicolato dalla lettura o dall'ascolto radiofonico, o comunque in epoca più recente, ha avuto influenza sullo stile narrativo fragatino.

La connotazione di alterità del castigliano è percepibile anche in alcune narrazioni che mi sono state raccontate interamente in castigliano. La scelta di raccontarmi in castigliano una narrazione piuttosto che un'altra può essere inizialmente determinata dalla mia competenza (o meglio incompetenza) linguistica, ma perché proprio alcune fiabe in castigliano e non altre? Le sorelle Beán mi hanno raccontato interamente in castigliano solo la leggenda *Le campane di Huesca*, che infatti non appartiene alla tradizione locale, ma che hanno appreso recentemente in un viaggio a Huesca. Ugualmente Pilar Rué mi racconta in castigliano solo due fiabe e due scherzi aneddoti. Le prime le ha apprese solo da pochi anni da un libretto di fiabe per bambini che ha comprato per leggerlo al nipote, gli scherzi-

aneddotti non fanno realmente parte del suo repertorio perché non sono narrazioni per bambini. Li ha memorizzati perché ha una memoria incredibile, ma ho dovuto insistere per farmeli raccontare.

Per Josefina, infine, è il caso della *Historia de la Margarita*, che, non facendo parte dei repertori narrativi locali, ma essendo una sua narrazione strutturata di un frammento del suo passato, non rientra nel discorso della purezza fragatina, anche se Josefina dichiara di raccontare solo in fragatino.

È quindi più facile raccontare in castigliano contenuti che non appartengono al repertorio tradizionale, ma forse questo è anche una spia del giudizio sulle narrazioni memorizzate: quelle in fragatino sono quelle per loro più belle, cui sono più legati, oltre che essere quelle più tradizionali.

¹ In totale, sono undici le persone che a vario titolo mi hanno raccontato fiabe: Andresa e Pepeta Beán, Dolores Beltrán Sorollas, Joaquín Benedicto, María Casas, Lorenzo Castañ, Salvadora Gallop, Teresa La Roya, Pilar e Joaquín Rué, Josefina Sanz. Persone tra loro molto diverse per carattere ed esperienze di vita (da famiglie contadine povere a famiglie di commercianti) ma accomunate dal fatto di appartenere alla stessa generazione, essere tutte native di Fraga – tranne Teresa La Roya – e avere un livello di istruzione basso (elementare), corrispondente alla media degli appartenenti alla loro generazione. Si tratta, quindi, non di persone fuori dal comune ma che ben rappresentano la realtà fragatina nelle sue diverse sfaccettature.

² Le fiabe di animali sono: *Rubare il miele recitando la parte del padrino* AT 15 (due versioni: Pilar Rué e Pepeta Beán), *La volpe inganna il lupo affinché cada in un pozzo* – AT 30 (Due versioni: Dolores Sorollas e María Casas), *La scimmia che dimenticò il cuore a casa* – AT 91 (2 versioni: Teresa La Roya e Pilar Rué), *Il lupo e i sette capretti* – AT 123 (4 versioni: Pepeta Beán, María Casas e due di Pilar Rué), *I tre porcellini* – AT 124A* (due versioni: Pilar e Joaquín Rué), *Gli animali alloggiati per la notte* – AT 130 (4 versioni: Pepeta Beán, María Casas e due di Pilar Rué), *Il serpente ingrato rimesso in prigione* – AT 155 (Pilar Rué). Le fiabe di magia: *L'ammazzadraghi* – variante AT 300 (Andresa Beán), *La principessa nella torre* – AT 310 (Teresa La Roya), *Salvati dalla sorella* – AT 311 (María Casas), *Il diavolo si porta a casa l'eroe in un sacco* – AT 327C (Pilar Rué), *Jack and the Beanstalk* – AT 328 (Pilar Rué), *La morte madrina* – AT 332 (Joaquín Benedicto), *Cappuccetto rosso* – AT 333 (2 versioni di Joaquín e Pilar Rué), *L'impiccato* – AT 366 (variante; Andresa Beán), *La sposa nera e quella bianca* – AT 403 (Andresa Beán), *Le tre melerance* – AT 408 (Pilar Rué), *La bella addormentata* – AT 410 + *La principessa trasformata in cervo* AT 401 (2 versioni di Pilar Rué), *Il cammino del cielo e dell'inferno* – AT 480B (2 versioni: Pepeta Beán, Dolores Sorollas), *Tom tit tot* – AT 500 (2 versioni: Joaquín e Pilar Rué), *Cenerentola* – AT 510 (4 versioni: Andresa Beán, Pilar e Joaquín Rué, Josefina Sanz), *I vestiti d'oro d'argento e di stelle* – AT 510B (Pilar Rué), *Il gatto con gli stivali* – AT 545B (Pilar Rué), *La bambola che morde* – AT 571C (Andresa Beán), F52 *La pianta che sale al cielo* + AT 563 – *La tavola, l'asino e il bastone* (Favera amunt; 2 versioni di Pilar Rué), *I frutti che guariscono* – AT 610 + *Tre peli della barba del diavolo* – AT 461 (*Los tres pelos del monstruo*; 2 versioni di Andresa Beán e Pilar Rué), *Pelle di pidocchio* –

AT 621 + *Giovanni l'orso* AT 301B (Pilar Rué), *Pollicino* – AT 700 (4 versioni tradizionali: Andresa Beán, Josefina Sanz e due di Joaquín Rué; 2 versioni letterarie: Joaquín Rué), *Biancaneve e i sette nani* – AT 709 (Pilar Rué), *Demi-coq* – AT 715 (Andresa Beán), *Mia madre mi ha ucciso mio padre mi ha mangiato* – AT 720 (Pepeta Beán), *Il flautista di Hamelin* – D 1427.1 (3 versioni: due di Joaquín Rué e una di Pilar Rué). Di fiabe a carattere religioso ho raccolto solo *L'osso che canta* – AT 780 (3 versioni: 2 di Pepeta Beán e una di Pilar Rué). Fiabe novellistiche sono: *L'eroe costringe la principessa a dire «È una bugia»* AT 852 (Andresa Beán), *La ragazza del basilico* – AT 879 (Pilar Rué), *Re barba-di-toro* – AT 900 (Pilar Rué), *I quaranta ladroni* – AT 954 (Pilar Rué), N 711 – (*La sposa per il principe*; Teresa La Roya). Le fiabe a formula sono: *La morte della gallinella* – AT 2022 (Pepeta Beán), *La formichina trova un soldo, si compra vestiti nuovi e si siede sull'uscio* – AT 2023 (4 versioni: Josefina Sanz, Joaquín Rué e 2 di Pilar Rué), *Storie per burlare i bambini* – AT 2271 (Pilar Rué).

³ Scherzi-aneddoti: *L'astuta Elsie* – AT 1450 (Salvadora Gallop), *La ragazza balbuziente* – AT 1457 (Salvadora Gallop), *Il cambio vantaggioso* – AT 1655 (5 versioni: Pepeta Beán, due di Joaquín Rué e due di Pilar Rué), *I vestiti impigliati al cimitero* – AT 1676B (Lorenzo Castañ), *Cosa avrei dovuto dire/fare?* – AT 1696 + *Parole fraintese portano a risultati comici* – AT 1698G (Un xiq de Fraga; 2 versioni: Pepeta Beán e Josefina Sanz), *Altri aneddoti sulle prediche* – AT 1833** (Pilar Rué), *Conversazione nel linguaggio dei segni scambievolmente fraintesa* – J1804 (Pilar Rué).

⁴ *Ardilla hacendosa* (Scoiattolo affaccendato; Pilar Rué), *El sereno* (il poliziotto; Pilar Rué), *Lo cuento de l'Antoniet* (*La storia di Antonietta*; Josefina Sanz), *El esopo por la rateta*, non classificata (Joaquín Benedicto).

⁵ *Los carboneros, Las campanas de Huesca* (Pepeta Beán), *El suspiro de la mora* (Joaquín Benedicto).

⁶ D 671 fuggire trasformandosi (*Un xic joven*; Pepeta Beán), D2080 magia contro la proprietà + G262.3.2 strega trasformata in gatto uccide + G252 strega in forma di gatto perde la sua mano: riconoscimento il giorno dopo per la mano persa (*La casa embruixada*; 2 versioni: Pepeta Beán e Josefina Sanz); G 269.5 (*Historia de una bruja*; Lorenzo Castañ), T591 sterilità o impotenza indotta per magia (*Historia de una bruja II*; Josefina Sanz).

⁷ *Cucaracha* (Joaquín Benedicto), *El so' Penyet* (il signor Penyet), *Bondade* (2 versioni: Lorenzo Castañ e Josefina Sanz).

⁸ *Historia de Marguerita* (Josefina Sanz) e *El sueño de l'abuela* (Teresa La Roya).

⁹ Mi riferisco al materiale raccolto, e non a quello pubblicato (in González Sanz, C., *Despalle-rofante*, IEBCA, Fraga, 1996), in quanto Carlos González Sanz ha preferito escludere dalla sua pubblicazione i testi di più recente derivazione letteraria e radiofonica.

¹⁰ Come hanno anche evidenziato alcuni studi di antropologia della performance. Vedere, ad esempio, Robin Gwyndaf in «Personality and Folklore in Action: the Folk Speech and Folk Narrative Repertoire of a Welsh Joke-Teller», in *Fabula* 31, 1990: 193-207.

¹¹ Milillo, *La vita e il suo racconto*, Casa del Libro, Roma, 1983: 24.

¹² Milillo, 1983, definisce «venuta a cadenza» il meccanismo secondo il quale in un evento narrativo la scelta di raccontare una fiaba non è casuale ma condizionata dalle fiabe che sono state dette prima.

¹³ Cfr. tra gli altri Rudolf Schenda, «Einheitlich –Urtümlich– noch heute. Probleme der volkstümlichen Befragung», in Klaus Geiger, Utz Jeggle e Gottfried Korff *Abscheid vom Volksleben*, Tübingen, Vereinigung für Volkskunde, 1970: 124-154 e Linda Dégh, *Narrative in Society. A performed centred study of narration*, FFC 255, Helsinki, 1995: 263-282.

¹⁴ «Sembra che per il bambino della fiaba di magia sia importante l'unità del mondo magico, come è magico il pensiero del bambino».

¹⁵ Solo per una fiaba mi è stato detto che fosse a occasione nel passato. È *Lo cuento de la Mort*, che raccontavano il giorno dei morti gli adulti ai bambini o le bambine un po' più grandi ai più piccoli.

¹⁶ Carlos González Sanz, 1996: 78.

¹⁷ Josep Galán, *Les cançons de la nostra gent*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1993: 85.

¹⁸ Anche Carlos González, la identifica con una variante dell'AT 311B*. Cfr. González Sanz, 1996: 63.

¹⁹ Per la grafia del catalano mi sono attenuta ai criteri ortografici utilizzati da Carlos González Sanz (1996).

²⁰ Josep Galán, 1993: 63.

²¹ Carlos González Sanz, 1996: 247.

²² Laucirica, «Le renouveau des enquêtes sur la tradition orale du conte en Espagne», in *Pi-niés*, 1985: 135-151.

²³ Cfr. P. Boyer, *Tradition as truth and communication. A cognitive description of traditional discourse*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1990, e G. Lenclud, «La tradizione non è più quella di un tempo», in *Terrain* 9, 1988.

²⁴ Cristina Lavinio, *La magia della fiaba*, La Nuova Italia, Firenze.

²⁵ Per *modello narrativo* si intende la «struttura immanente, ridotta a invariabili risalenti a un paradigma valido per un dato corpus di testi» e costituita da «concetti chiave e logica dell'azione» (Segre, 1979: 11).

²⁶ La *fabula* è il primo livello di concretizzazione del *modello narrativo* ma che contiene solo elementi *legati*, cioè strettamente necessari gli uni agli altri per lo svolgimento della storia.

²⁷ *L'intreccio* è stato definito dai formalisti russi come livello distinto rispetto alla *fabula* in quanto oltre ai motivi *legati*, comprende i motivi *liberi*, inessenziali, la cui presenza non incide sullo svolgimento della vicenda.

²⁸ Riprendo questa distinzione dei piani che determinano un testo narrativo fiabistico da Cristina Lavinio, 1993: 116, che a sua volta li riprende da Segre 1979. La distinzione tra «storia» e «discorso», comunque, è stata fatta soprattutto in Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968 [1965].

²⁹ Costrutto sintattico consistente nel susseguirsi di due costruzioni diverse nello stesso periodo, la prima delle quali resta incompiuta, mentre la seconda non manca di alcun elemento essenziale e porta a compimento il pensiero. Più in generale, si definisce anacoluto qualsiasi costrutto in cui non viene osservata la sintassi normale.

³⁰ Connessioni di brevi enunciazioni che cominciano con il dato espresso nella precedente enunciazione

³¹ Soprattutto nell'uso del verbo «dire» all'interno del discorso diretto: automatizzato e desematizzato, finisce per evidenziare maggiormente l'intonazione dei segmenti di discorso contigui.

³² Sono quelle formule o insiemi di parole che segnalano le svolte narrative, nel passaggio da una scena all'altra.

³³ Elementi della narrazione che fanno riferimento alla situazione del contesto enunciativo e sono comprensibili solo in base a essa. Nella terminologia della linguistica pragmatica, di derivazione americana, il termine *deittico* è sostituito con il termine «*indexicale*» (da *index*, indice).

³⁴ I rinvii esoforici sono quelle formule di contatto «che si stabiliscono tra elementi del testo ed elementi del contesto» (Mortara Garavelli, *Il filo del discorso*, Giappichelli, Torino, 1979: 19–20), nel mio caso specifico, gli appelli all'uditore.

³⁵ Soprattutto l'uso diffuso di discorso diretto porta spesso a variazioni di registro lessicale oltre che sonoro, tanto da poter parlare quasi di discorso polifonico.

³⁶ Intendo per formule non solo le classiche formule di apertura e di chiusura, ma anche dei gruppi di parole fortemente ritmici che possono ricorrere all'interno di un'unica narrazione o di più narrazioni.

³⁷ Le ripetizioni possono variare dalla semplice ripetizione o triplicazione di una sola parola, alla ripetizione o triplicazione di espressioni o episodi simili, di gruppi di funzioni o di intere sequenze.

³⁸ «In termini molto generici la frase nominale è una frase con predicato nominale priva di verbo e copula», Benveniste, «La frase nominale», in *Problemi di linguistica generale I*, Il Saggiatore, Milano 1971: 179–199.

³⁹ Assai diversificate, le interiezioni sono «dovute all'oralità della narrazione, ma anche all'esigenza di preorientare emotivamente il narratore, aumentandone l'attesa per lo sviluppo successivo del racconto» (Lavinio, 1993: 25). Un ampio studio sulle interiezioni è in Poggi 1981, mentre l'analisi di alcune interiezioni attestate nella novellistica italiana nel Quattrocento e del Cinquecento è offerta da Testa, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

⁴⁰ Il fonosimbolo (o onomatopea) è quella parola o rappresentazione linguistica che riproduce un suono legato a una azione; l'ideofono rappresenta invece l'impressione di una azione. Entrambe hanno una funzione fatico-conativa che rimanda continuamente al narratore.

⁴¹ Espressioni che imitano in modo divertente le voci degli animali.

⁴² Molte fiabe presentano al loro interno delle strofe di varia ampiezza destinate al canto, ma che non sempre vengono cantate. Per ulteriori indicazioni vedere l'articolo di chi scrive in *Lares*, LXII-3, 1996: 421-440.

⁴³ Vladimir J. Propp, 1988 (ed. or. 1928), *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino.

⁴⁴ Circa la distinzione tra atteggiamento commentativo e narrativo, vedere più oltre circa le analisi dei tempi verbali.

⁴⁵ A questo proposito vedere L. Beduschi, 1976 «Note sulla lingua», in *Ventisette fiabe raccolte nel mantovano*, Barozzi (ed): 27-32, Cronache della Regione Lombardia, Milano.

⁴⁶ Cfr. Lavinio, 1993: 19 e sgg.

⁴⁷ G. Genette, 1976 [1972], *Figure III*, Einaudi, Torino.

⁴⁸ Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978 [1971].

⁴⁹ Quasi tutte le narrazioni si possono identificare nei racconti singolativi anaforici, in quanto solo raramente non ripetono intere azioni quando la narrazione lo richiede.

⁵⁰ Registrazione del 30 marzo 1997.

⁵¹ *La zorra y el lobo* [AT 15], Pilar Rué, 29 marzo 1997.

⁵² *Medioppollo* [AT 715], Andresa Beán, 4 aprile 1997.

⁵³ *Los cabritos* [AT 123], María Casas, registrazione del 30 marzo 1997.

⁵⁴ *Pulgarcito*, AT 700, Joaquín Rué, registrazione sua del 1982.

⁵⁵ Butler (1992: 47) «The use of direct speech serves to strengthen the sense of 'realism' of the reported experience. It also reinforces the credibility of the narrator by creating a heightened sense of detail».

⁵⁶ *El enano saltarín* [AT 500], Joaquín Rué, registrazione sua del 1982.

⁵⁷ Pilar Rué, 29 marzo 1997.

⁵⁸ Josefina Sanz, *Lo cuento de l'Antoniet* [non classificato], 29 marzo 1997.

⁵⁹ Pilar Rué, *Cuento dels ladres* [AT 130], registrato dalla figlia all'incontro nella biblioteca Moncada con i bambini del marzo 1994.

⁶⁰ *La flor del russinyol* [AT 780], Pilar Rué registrata dalla figlia Teresa Messalles nel marzo 1994.

⁶¹ Babcock – Abrahams, «The Story in the Story: Metanarration in Folk Narrative», in *Verbal art as a Performance*, a cura di R. Bauman, Waveland Press, Prospects Heights, 1977: 61-79.

⁶² Vaig, vas, va, vam, vau, van.

⁶³ María Casas, dalla registrazione del 30 marzo 1997.

⁶⁴ Dalla versione registrata da Joaquín Rué nel 1982.

⁶⁵ *Medioppollo* [AT 715] di Andresa Beán registrato il 4 aprile 1997.

⁶⁶ *La serp* [AT 300], Andresa Beán registrato il 4 aprile 1997.

⁶⁷ *Los músicos improvisados* [AT 130], María Casas, registrazione del 30 marzo 1997.

⁶⁸ Informazione fornitami in una comunicazione verbale dal professor Joan Josep Pujadas, professore di Linguistica all'Università di Lerida.

⁶⁹ *Les dodze figuetes* [AT 720], Pepeta Beán, registrazione del 4 aprile 1997.

⁷⁰ *Favera amunt* [F 52 + AT 563], Pilar Rué, 29 marzo 1997.

⁷¹ Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1989 (1983): 51.

⁷² Lavinio, 1993: 115.

⁷³ Per la nozione di cornice come inizio e fine di testo cfr. Ramos, *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988 e Lavinio, 1993, che rimanda a Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972-76, [1970].

⁷⁴ Interessanti analisi delle formule di chiusura nelle fiabe italiane sono in Sanga 1986 e Lavinio 1993; per l'area francese in Sautman, «Variabilité et formules d'ouverture et de clôture dans le conte populaire français», in Görög-Karady (a cura di), *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Éditions du CNRS, Paris, 1992: 133-144.

⁷⁵ Come fa notare Rosa Alicia Ramos (1988), le formule di apertura sono demarcatrici di qualsiasi narrazione fittizia, distinguendole dai racconti veridici.

⁷⁶ Andresa Beán, *Llagoreta-tomate* [AT 700], 4 aprile 1997.

⁷⁷ Dolores Beltrán Sorollas, *Les sarminyetes* [AT 480B], 10 maggio 1998.

⁷⁸ María Casas, *Lo llop i la rabosa* [AT 30], 30 marzo 1997.

⁷⁹ Pilar Rué, *Favera amunt* [F 52 + AT 563], 29 marzo 1997.

⁸⁰ Joaquín Benedicto, *El matrimoni de la rata* [non classificata], 30 aprile 1998.

⁸¹ Registrazione di Carmen Messalles del marzo 1994.

⁸² Registrazione di chi scrive del 29 marzo 1997.

⁸³ Interventi cantati sono presenti in AT 91 *El mono titiritero*, AT 123 *El lobo i los cabritillos* (Pilar Rué), AT 124 *Los tres cerditos* (Joaquín Rué), AT 310 *La bruja Curuja* (Teresa La Roya), AT 327 *C El zurrón cantor*, AT 500 *El enano sa'tarín*, AT 720 *Les dotze figuetes*, AT 780 *La flor del robinyol*, *El flautista de Hamelín* - D 1427.1 e AT 1655 *En cigronet*.

⁸⁴ Come le narratrici stesse mi hanno specificato.

⁸⁵ In entrambe le versioni raccontate da Pepeta Beán a Carlos González Sanz il 31 ottobre 1993 e a me il 4 aprile 1997.

⁸⁶ Dalle registrazioni di Joaquín Rué del 1982 e di chi scrive del 1997.

⁸⁷ Riprendo la definizione di mimesi e diegesi utilizzata da Cristina Lavinio per indicare rispettivamente il discorso diretto e la narrazione, che a sua volta lo mutua da Weinrich (1971: 53). Per l'opposizione tra mimesi e diegesi il riferimento canonico (avverte Lavinio 1993: 46) è Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, [1972], che riprende, anche terminologicamente, un'opposizione presente già in Platone.

⁸⁸ *El flautista de Hamelín* [D 1427.1] di Pilar Rué, 29 marzo 1997.

⁸⁹ Sia nelle versioni di Joaquín Rué che in quelle di Josefina Sanz.

⁹⁰ Registrazione del 30 marzo 1997.

⁹¹ *Mediopollo*, Andresa Beán, 30 ottobre 1993 e 4 aprile 1997.

⁹² Pilar Rué, marzo 1994.

⁹³ Hymes in *In vain I Tried to Tell You: Essays in Native Ethnopoetics* (Philadelphia 1981), sottolinea che l'uso di ripetizioni e variazioni creano una struttura in versi, Ruth Finnegan nella definizione di letteratura orale afferma: «The most marked feature of poetry is surely repetition. Forms and genres are recognized because they are repeated» (*Oral Poetry*, Indiana University Press, 1977: 90).

⁹⁴ *Story, performance and event. Contextual studies and oral narratives*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1986: 75.

⁹⁵ Per la funzione mnemotecnica delle strofe cantate nelle fiabe vedere Caruso 1996.

⁹⁶ Deborah Tannen, *Talking Voices*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989: 37

⁹⁷ Lord Lord A., 1981 [1960], *The singer of tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

⁹⁸ «L'analyse esthétique et la composition des contes populaires», in Calame Griaule, Görög-Karady e Chicé, a cura di, *Le conte pourquoi? comment?*, CNRS, Parigi, 1984: 585-594.

⁹⁹ «È soprattutto la stabilità che rende belle le fiabe di magia tradizionali. Ascoltando una fiaba di magia l'uditorio che appartiene a una stessa comunità riceve ciò che attendeva, si aspettava, sperava fin dall'inizio».

¹⁰⁰ Per l'importanza della ripetizione di fiabe conosciute e della possibilità di intervenire in esse da parte dei bambini v. Chiche, Görög-Karady, Platiel e Seydu (a cura di), *Graines de Parole: puissance du verbe et traditions orales, textes offerts à Geneviève Calame-Griaule réunis par l'équipe de recherche du CNRS, langage et culture en Afrique de l'Ouest*, CNRS, Paris, 1989: 261-278.

¹⁰¹ Come risulta dall'ascolto delle registrazioni in funzione di Joaquín e Pilar Rué e dalle domande che ho posto ai narratori al riguardo.

¹⁰² J. Goody, 1989 (1ª ed. 1987), *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralità e scrittura*, Il Saggiatore.

¹⁰³ A. Wesselski, 1931, *Versuch einer Theorie des märchens Reichenberg*, Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus.

¹⁰⁴ Come fanno notare G. Calame-Griaule, V. Görög Karady, S. Platiel, D. Rey Hulman e C., 1991, *Le renouveau du conte*, CNRS, Parigi, la variabilità è segno positivo di oralità che adatta i contenuti alle evoluzioni del reale.

¹⁰⁵ G. Thomas, 1983, *Les deux traditions. Le conte populaire chez les franco-terreneuviens*, Bellarmin, Montréal.

¹⁰⁶ Il nostro incontro, infatti, si è svolto al *Hogar del pensionista* in presenza di alcuni suoi amici.

¹⁰⁷ Intervista del maggio 1998.

¹⁰⁸ *La ragazza del basilico* – AT 879, Pilar Rué, 29 marzo 1997.

¹⁰⁹ *Los tres pelos del mostre* [AT 461] Pilar Rué, 29 marzo 1997.

¹¹⁰ *El enano saltarín* [AT 500], Joaquín Rué, registrazione sua del 1982.

¹¹¹ *El flautista de Hamelín* [d. 1427.1], Joaquín Rué, registrazione sua del 1982.

¹¹² *La reina mora* [AT 408], Andresa Beán, 4 aprile 1997.