

## Elisabetta Sanfratello da Vallelunga: la fulminante simplicitas di una narratrice

---

*Elisabetta Sanfratello da Vallelunga: the  
fulminating simplicitas of a narrator*

**Marina Sanfilippo**

Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED  
msanfilippo@flog.uned.es

Artículo recibido el 24/08/2020, aceptado el 19/09/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Nel presente contributo si prende in esame e viene analizzato il repertorio, lo stile e la poetica di Elisabetta Sanfratello, una narratrice orale siciliana analfabeta che fu capace di enunciare una teoria del racconto orale di straordinaria lucidità.

**Parole chiave:** Narrazione orale; Giuseppe Pitrè; Elisabetta Sanfratello; Fiaba

~

**ABSTRACT:** *This contribution examines and analyses the repertoire, style and poetics of Elisabetta Sanfratello, an illiterate Sicilian oral narrator who was able to enunciate a theory of oral storytelling marked by an extraordinary lucidity.*

**Keywords:** *Oral narration; Giuseppe Pitrè; Elisabetta Sanfratello; Tale*

Per Toti e Antonio Mercadante,  
perché le amicizie *si ajicanu e si prijùncinu* negli anni

INTRODUZIONE. In un racconto di Primo Levi, intitolato “Lilit”<sup>1</sup> e ambientato nel lager, un compagno di deportazione, dopo aver narrato a Primo proprio la storia della prima moglie di Adamo, afferma che gli dispiacerebbe molto che andassero perdute le storie che ha ascoltato nel passato e aggiunge: “Non ti garantisco di non averci aggiunto qualcosa anch’io: e forse tutti quelli che le raccontano ci aggiungono qualche cosa, e le storie nascono così” (2005, p. 599). Certo non stupisce che un narratore nato come lo scrittore torinese – che, come ben sappiamo, amava raccontare oralmente – abbia capito che, nella trasmissione non scritta delle storie, è impossibile che alle trame delle stesse non rimanga attaccato anche inconsapevolmente qualche filo della fantasia (e della psiche) di chi le ha veicolate attraverso la propria voce. Mi sembra invece quanto meno più inusitato trovarsi di fronte a una riflessione sulla vita del racconto orale formulata in modo altrettanto pregnante da una donna che non solo era analfabeta ma, a quanto sembra, non brillava neanche per le sue capacità intellettuali.

Eppure è quel che annota Giuseppe Pitrè al presentarci Elisabetta Sanfratello, una delle sue informanti, di cui inserisce nelle sue *Fiabe, novelle, racconti popolari siciliani* (2013)<sup>2</sup> ben nove narrazioni: *L’acqua e lu sali* (racconto n. X); *Lu Re di Spagna* (racconto n. XV); *La vecchia di l’ortu* (racconto n. XX); *Li sette latrì* (racconto n. XXII); *Lu Custrìeri* (racconto n. XLVII); *Lu Re di Napuli* (racconto n. LXXIX); *La Jisterna* (racconto n. LXXX); *Lu Santu Rimitu* (racconto n. CXIII); e *Cumpari lupu e cummari vulpi* (racconto n. CCLXXV).

Consta pertanto che Sanfratello raccontò al “principe della fiaba popolare” (Puglisi, 2017, p. XV) per lo meno sette lunghe fiabe di magia, un racconto religioso e un racconto di animali. La narratrice aveva quindi un repertorio non solo basato quasi unicamente su un solo genere narrativo ma anche molto inferiore per numero a quello esibito nella stessa opera da altre narratrici sue contemporanee, come Agatuzza Messia, Rosa Brusca o Francesca Amato. Eppure, nell’introduzione alla raccolta citata, Pitrè sentì il bisogno di parlare, non solo di Messia e Brusca, ma anche di Sanfratello. Di lei racconta che faceva la domestica in casa della famiglia dell’avvocato Giuseppe Gugino, ricordato dal demologo come un “egregio amico” (Pitrè, 2013, I, p. 278) residente a Valledlunga<sup>3</sup>. Lo studioso aggiunge poi una descrizione meno impersonale:

La *sancta simplicitas* de’ poveri di spirito è una dote sua particolare, per cui la sua narrazione si fa ingenua. La Sanfratello s’avvicina a’ 55 anni e dice di aver appresi i racconti da una sua nonna, che morì a cento. Riferisco qui in nota un tratto caratteristico su questo fatto, e son dolente di non aver avuto tempo di raccogliere colle sue stesse parole il racconto che ella mi fece della sua vita (2013, I, p. 12).

<sup>1</sup> Si tratta di uno dei racconti che compongono l’opera *Lilit e altri racconti*, pubblicata da Levi nel 1981.

<sup>2</sup> Uso come edizione di riferimento quella bilingue, siciliano-italiano, pubblicata dalla casa editrice Donzelli nel 2013, ma do l’indicazione del numero d’ordine dei racconti dato che, a parte alcune edizioni precedenti, come quella curata da Aurora Milillo (1978), si possono contestualizzare le citazioni anche semplicemente consultando online la riproduzione facsimile dell’edizione originale, pubblicata a Palermo nel 1875, grazie alla biblioteca digitale Liberliber (cfr. <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/giuseppe-pitre/>).

<sup>3</sup> Comune di circa 3500 abitanti in provincia di Caltanissetta.

Prima di andare a leggere la nota in cui Sanfratello spiega perché i racconti al suo paese non sono scritti, conviene vedere quali sono le narrazioni di Elisabetta, se si possono riscontrare in esse caratteristiche comuni e se riflettono qualcosa della biografia, delle credenze, dei principi e delle competenze narrative di chi li raccontò. Il primo dato evidente è che si tratta in buona parte di fiabe *femminili*<sup>4</sup> o comunque con personaggi femminili energici ed indipendenti<sup>5</sup>. Sono tutte narrazioni piuttosto lunghe, come quelle di Agatuzza Messia e di Rosa Brusca, totalmente estranee quindi a quella “canonizzazione della forma breve per la fiaba” che dobbiamo a Perrault e ai fratelli Grimm (Tosi, 2007, p. 82).

L'ACQUA E LU SALI. Il primo racconto della narratrice, secondo l'ordine di apparizione nell'opera di Pitrè, è una versione molto bella, completa e complessa di un tipo di fiaba molto diffuso, catalogato come ATU 923<sup>6</sup>. L'inizio di questo tipo narrativo è conosciuto anche da chi di fiabe non si occupa, dato che è passato dalla cultura orale agli onori della cultura scritta grazie al fatto che ispirò a Shakespeare l'apertura del *Re Lear*.

Nella narrazione raccolta da Pitrè, alla domanda di un padre che vuole sapere chi di loro gli vuole bene, la più piccola (la *nicaredda*) di tre sorelle risponde “Io lu voglio beni quantu l'acqua e lu sali” (2013, I, p. 272). Il padre si offende e la consegna a dei “manigoldi” cui affida l'incarico di ammazzarla. Fin qui la variante raccontata è perfettamente allineata con lo schema canonico di questo tipo di racconto, ma se ne discosta presto, narrando che le sorelle della protagonista, impietosite, consegnano ai manigoldi una cagnolina dicendo: “Comu arrivati 'nta lu voscu, ammazzati la cagnuledda, curpiati la cammisa<sup>7</sup>, ma a ma soru, 'un l'aviti a ammazzari; la lassati 'nta 'na grutta” (2013, I, p. 272). Questo intervento mostra che l'invidia tra sorelle, sorellastre o donne in generale è un cliché della fiaba scritta che non sempre trova riscontro in quella orale nella quale (soprattutto se la narrazione è dovuta a una donna<sup>8</sup> che ha un immaginario proprio o comunque non si riconosce in questo luogo comune patriarcale), possiamo trovare sorelle che si preoccupano l'una per l'altra, suocere che difendono la nuora dal proprio figlio o perfino cognate che fanno fronte comune<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Per la differenza stabilita da Bengt Holbeck tra fiabe femminili e fiabe maschili, cfr. Oriol (2017, pp. 18-19).

<sup>5</sup> Si veda la protagonista di *L'acqua e lu Sali*; Bifara in *Lu Re di Spagna*; Pidda e gnà Sattedda in *La vecchia di l'ortu*; Salvatora in *Li sette latri* e la Reginotta sposa di Salvatore in *La Jisterna*.

<sup>6</sup> Cfr. lo schema del racconto presentato nel catalogo tipologico internazionale dei racconti folklorici con il titolo *Love Like Salt* (Uther, 2004, I, pp. 556-557).

<sup>7</sup> Spiega Pitrè in nota: “Date colpi sulla camicia (come a segno di essere stato ferito chi la teneva)”.

<sup>8</sup> O se il racconto è stato raccolto da una donna: si veda per esempio la versione di ATU 923 pubblicata da Coronedi Berti, in cui è la madre quella che aiuta, protegge e salva la figlia minore “tant la vleva bèin a qula fiola” (2007, p. 17). Per l'importanza del genere di chi raccoglie racconti orali rispetto al tipo di versioni e varianti che gli vengono narrati, cfr. Laura Villalba (2014, pp. 19-29).

<sup>9</sup> Per rimanere nel contesto delle fiabe siciliane, si veda per esempio il repertorio di Agatuzza Messia (cfr. Sanfilippo, 2017, pp. 87-89) o molte fiabe della raccolta di Laura Gonzenbach (1999). Sulla resistenza femminile alla diffusione di *topoi* misogini attraverso la narrazione di racconti orali, cfr. Noia Campos: “na vella sociedades rural, as mulleres galegas controlaron a producción narrativa e aplicaron a censura preventiva impedingo a circulación

È anche interessante notare come, nelle varianti dell'Italia meridionale ma non nel resto d'Italia<sup>10</sup> né in altri paesi, la figlia ripudiata e abbandonata nel bosco o in una grotta (quindi espulsa dalla società umana e lasciata in balia della natura<sup>11</sup>) viene di solito accolta da una figura misteriosa, dotata di poteri magici: in Sanfratello un *omu sarvaggiu*<sup>12</sup>, ma in altre versioni raccolte da Pitrè un “padre santo”, un mago o un drago. Questo principio maschile non del tutto umano o comunque estraneo al consesso civile sembra avere la stessa funzione che, in un racconto molto diverso ma che in fondo parla ugualmente di un padre che non sa voler bene alla figlia in modo corretto, come è quello di *Pelle d'asino*, svolge appunto la pelle d'animale o altro elemento naturale<sup>13</sup> (asino, gatto, sughero, ecc.) usato dalla protagonista per fuggire lontano da un padre incestuoso e ricostruirsi un'identità che le permetta poi di tornare a inserirsi nella società. La fine delle versioni di ATU 923, compresa quella di Sanfratello, è sempre la stessa: la ragazza riesce a sposare un principe e il padre snaturato viene invitato al banchetto nuziale dove la figlia ha ordinato di portargli solo vivande senza sale, in modo che lei possa raccontare la propria storia e farsi riconoscere dopo aver chiesto al padre perché non mostra di apprezzare come gli altri commensali le prelibatezze che gli sono state servite. E a quel punto egli è costretto ad ammettere l'importanza del sale e a *riconoscere* la figlia, così come nella conclusione di *Pelle d'Asino* l'uomo è smascherato davanti a tutti e deve pentirsi della sua condotta.

Se in tutte le versioni di ATU 923 appare il sale, in molte di esse e in particolare in quella di Elisabetta Sanfratello quest'ultimo si accompagna all'acqua, per cui il re, da una parte, si dimostra ignaro del (o refrattario al) valore del sale come figura dell'incorruttibilità, sigillo d'alleanza e simbolo della fedeltà (Caprettini *et alii*, 1998, p. 341) e, dall'altra, misconosce il valore dell'acqua, elemento grazie al quale non solo ci si disseta ma si possono anche bollire gli alimenti. José Manuel Pedrosa ha dimostrato

---

no seo da comunidade ou cambiando os motivos daqueles contos que non se consideraban axeitados à realidade do mundo rural galego ou que tiñan contidos misóxicos, que chegaban doutras áreas lingüísticas ou eran creados na propia comunidade” (2007, p. 262).

<sup>10</sup> Cfr. per esempio la versione veneta raccolta da Bernoni (2013, pp. 85-90) o, di nuovo, quella bolognese di Coronedi Berti (2007, pp. 17-21).

<sup>11</sup> Per l'importanza del bosco e dei luoghi naturali come detonante nella ricerca del destino individuale nel repertorio di Sanfratello, si vedano anche *Lu Re di Spagna* e *La Jisterna*, racconti in cui il protagonista abbandona, contro il volere di un parente, i luoghi abitati per andare a caccia (e sono sempre donne quelle che lo aiutano a trovare il modo di tornare a casa); *Lu Santu Rimitu*, dove il protagonista incontra il diavolo vicino a una fonte in mezzo a un bosco o *Lu Custrieri*, nel quale il defecare in un luogo all'aperto mette in moto l'azione narrativa. D'altra parte i luoghi e i paesaggi nella fiaba orale, solo nominati e mai descritti al contrario di quel che succede nella fiaba scritta, hanno sempre funzioni molto specifiche e il bosco è per antonomasia uno spazio liminare o di iniziazione (si veda in primo luogo Propp, 1981, pp. 62-77, ma anche gli articoli di Luciana Bellitalia, Stefano Calabrese e Giorgio Cusatelli in Cambi e Rossi, 2006).

<sup>12</sup> Non ha nulla a che vedere con l'uomo selvaggio o selvatico che appare in diversi ecotipi narrativi regionali dell'Italia settentrionale (Centini 2005 e Braccini 2013, pp. 127-131) ed è invece vicino all'archetipo del *primitive helper* con caratteristiche opposte e complementari rispetto a quelle del/la protagonista e una generosità che arriva al dono di se stesso (cfr. Pedrosa, 2007 b).

<sup>13</sup> Nel catalogo dei racconti popolari in lingua portoghese sono schedate anche varianti in cui la protagonista di *Pelle d'Asino* (ATU 510B) viene aiutata da “um animal com poderes mágicos (morto ou vivo)” (Cardigos e Correia, 2015, I, pp. 270-275), per cui il motivo si rivela comune ai due tipi di racconto nella traduzione lusofona.

come si possono applicare ai racconti popolari le teorie di Lévi Strauss sul cotto e il crudo e “la interpretación que enfoca la alimentación como una forma intelectual de enlazar y ordenar la realidad social y el universo culinario mediante un juego de oposiciones entre la naturaleza y la cultura” (Pedrosa, 2003, p. 40); partendo da questa premessa, ha sottolineato come il far bollire gli alimenti sia una tecnica molto più impregnata di cultura di quanto non sia il farli arrostiti, quindi il padre del racconto

que al principio había expulsado de la civilización a su hija por comparar el amor filial (y, por tanto, el amor social, los lazos de solidaridad y de cohesión familiares y comunitarios) con la sal, resulta, al final, expulsado de la civilización por su hija, cuando ésta se niega a ponerle sal en la fundamental comunión de tecnología civilizatoria que es la cocina. Dicho de otro modo: si por culpa del padre, la existencia de la hija se había desarrollado de acuerdo con este esquema: vida de la protagonista como princesa / vida como salvaje / vida de nuevo como princesa, ahora resulta que, por causa de la hija, el itinerario biográfico del rey ha de desarrollarse así: vida como rey / vida como excluido / vida de nuevo como rey. La reconciliación final, una vez probada –de modo tan ejemplar y concluyente– la importancia de la sal como factor de inclusión social y como marca de civilización, permite el reencuentro, en el último y dramático extremo, de dos vidas, la del padre y la de la hija, que desde el momento inicial de estallido de la ira paterna habían transitado por sendas cruzadas, simétricas, especulares, comunicadas. Y aleja, de paso y por partida doble y definitiva, los fantasmas de la exclusión, de la soledad, de lo salvaje, de la imposibilidad de intercambiar dones: enemigos y polos opuestos, todos ellos, de la integración, de la vida en comunidad, de la civilización, del enriquecedor intercambio de dones que son garantía de vida y de cultura para todos (Pedrosa, 2007a).

Aggiungerei che nella versione di Sanfratello il padre sembra doppiamente colpevole: non solo per aver rifiutato la risposta “civile”, socialmente ed intellettualmente elaborata della figlia minore<sup>14</sup>, ma anche per aver preferito le risposte più *crude* delle due figlie maggiori (“lu vogliu beni quanto l’occhi mia” e “lu vogliu beni quanto lu ma’ cori”), che sembrano far riferimento a un immediato corporeo che potrebbe alludere a sua volta a una vicinanza fisica quanto meno sospetta e probabilmente indicibile (soprattutto se si tiene conto della prossimità tipologica tra questo racconto e quello di *Pelle d’asino*). Sanfratello, quindi, nonostante l’ingenuità che le attribuisce Pitrè, si inserisce in una catena di donne adulte che usavano le narrazioni per mettere in guardia le ragazze da una serie di pericoli che non potevano essere verbalizzati, ma non per questo erano meno reali.

Vorrei anche sottolineare che, come si vedrà più avanti, nelle versioni italiane meridionali di questo racconto, nella solitudine del palazzo dell’uomo selvatico e/o in compagnia di tacchini e altri pennuti, la ragazza impara a reagire e a esprimersi con assertività, cosa che non era stata in grado di fare nel seno della sua famiglia. La situazione e il tipo di apprendimento performativo di capacità comunicative esibisce una curiosa vicinanza con il modo in cui i bambini appartenenti a alcune culture dell’Africa settentrionale acquisiscono competenze linguistiche e comunicative non all’interno dello spazio domestico (dove non possono parlare), bensì dopo i quattro anni quando

<sup>14</sup> L’allusione alla cottura/cultura è molto evidente in innumerevoli versioni appartenenti a culture diverse come, ad esempio, due narrazioni raccolte intorno al 1980 da Julio Camarena a Ciudad Real: nella prima la figlia risponde al padre “Pos yo lo quiero como la sal al puchero”, mentre nella seconda il padre esclama dopo il banchetto “¡Si no tenía ni una gota de sal! Y ya comprenderás que una comida sin sal... Pues ni los perros...” (Camarena Laucirica, 2012, racconto 199 e racconto 221).

cominciano a badare a polli e tacchini (ossia proprio gli animali che compaiono in ATU 923 e spesso anche in *Pelle d'Asino*) e poi più avanti quando passano la giornata nel bosco come pastori:

Au cours de leurs journées sylvestres, les enfants bergers ont une liberté de parole sans limites. Ils profitent allégrement de la marge d'action qui leur est accordée en forêt, où les adultes ne se rendent qu'en de rares occasions, pour s'adonner à l'improvisation verbale et aux joutes oratoires. L'enfant est en effet initié par les autres enfants bergers à toutes sortes d'exercices pédagogiques basés sur des jeux de langage. C'est donc principalement dans sa classe d'âge qu'il apprend à mobiliser une gamme de plus en plus étendue de ressources lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques. La langue est, de surcroît, l'objet d'une pratique pédagogique, exclusivement lors de ces activités pastorales (les jeunes enfants ne participent jamais aux activités agricoles ou horticoles). La forêt est dès lors le cadre d'un apprentissage horizontal (entre enfants) de la langue qui pallie socialement l'absence d'apprentissage vertical explicite (des adultes vers l'enfant) dans la sphère domestique (Simenel, 2017, p. 90).

Inoltre, esiste una divisione netta tra “la maison, sphère domestique des humains, et la forêt, sphère domestique des *jnoun*; un espace d'observation tacite et d'interactions verbales limitées, un autre d'exercice de la langue et de liberté de paroles” (ibid, p. 93) e che i bambini per la metà del tempo si dedicano all'*huchement*, ossia alla comunicazione con animali, che secondo Simenel rappresenterebbe “une performance culturelle de la communication orale” (103). Solo alla fine di questo apprendistato linguistico e culturale, che può durare dai quattro agli otto anni, i bambini sono di nuovo accolti dagli adulti e possono cominciare a usare la lingua, ricevendo il permesso a partecipare alle conversazioni famigliari. Un ricordo di questa peculiare educazione linguistica potrebbe affiorare in una fiaba che in quanto siciliana fa sicuramente parte di una tradizione narrativa e mediterranea comune all'isola e all'Africa del nord<sup>15</sup>.

INSEGUENDO IL SUONO DEL RACCONTO. Una caratteristica quasi ineludibile di ATU 923 è quella di contenere dei versi dotati di rime o assonanze, con i quali la protagonista parla con o risponde a un volatile, spesso un tacchino<sup>16</sup> (un *gallinacciu* in questo caso) che cerca di spaventarla dicendo che l'*omu sarvaggiu* (o il *patri santu*, il *Drau*, ecc.) se la vuole mangiare; nella versione di Sanfratello, troviamo concretamente la seguente quartina, suggerita dallo stesso uomo selvatico alla ragazza che non sapeva come reagire alle parole del animale: “Gallinacciu, gallinacciu, / Di li to' pinni nn'hê fari chiumazzu, / Di li to' carni nn'hê fari un vuccuni; / Hê essi mughieri di lu to' patruini”.

Visto che i racconti scanditi da formule e strofe di due o più versi a rima baciata (spesso cantate) sono più facili da memorizzare e da narrare rispetto a quelli che ne sono privi, perché la rima e il canto rappresentano per chi narra momenti di riposo nella

<sup>15</sup> Sulla vicinanza tra la tradizione narrativa europea e quella dell'Africa settentrionale, cfr. Marazzini (2004, pp. 61-65).

<sup>16</sup> La presenza di uccelli da cortile è una costante sia di ATU 923 che di ATU 510 B, infatti in altre varianti dei due racconti la protagonista diventa guardiana di oche, galline o tacchini, cominciando dalla versione di Perrault, dove *Pelle d'Asino* bada a pecore e tacchini, ma cfr. anche esempi come Bernoni: “na dona de servizio, magari per governar le galine” (2013, p. 87), o Arduini: “na vecchiarèlla pe' guardà ill'ocche” (2003, p. 390). Nella tradizione spagnola, spesso molto vicina a quella siciliana, la ragazza in genere diventa *pavera* (cfr. Espinosa 1987, I, pp. 266 e 274) e cantando rivolge ai tacchini questa domanda “Pavín, pavín! Si me viera el hijo del rey, ¿se enamoraría de mí?” (ivi, 267) o “¡Paví, paví, paví, paví! / Si el hijo del rey me viera, / ¿se enamoraría de mí?” (ivi, 269).

diegesi e, soprattutto, pietre miliari che indicano la strada da seguire<sup>17</sup>, non stupisce che questa narratrice non particolarmente sveglia, a quanto dice Pitрэ, abbia nel suo repertorio varie fiabe incentrate su versi o strofette; infatti rime e assonanze appaiono in quasi la metà dei suoi racconti: *L'acqua e lu Sali*, *Lu Re di Spagna*, *Lu Re di Napuli* e *Cumpari lupu e cummari vulpi*. Nel secondo (una versione di ATU 313, *Forgotten Fiancée*<sup>18</sup>), come esempi delle molte assonanze (e allitterazioni) presenti, si possono ricordare: “Arvulu, quantu, àutu si’, vasciu t’ha’ a fari / Pi li virtù chi Bifara havi” o “Ah! Chi ciàuru di carni munnana! / Unni la viju mi la manciu sana!”. *Lu Re di Napuli* poi appartiene al racconto tipo ATU 780, *The Singing Bone*, il quale in tutte le sue varianti si caratterizza proprio per una lunga serie di strofe che denunciano una morte violenta per mano di fratelli e che si ascoltano ogni volta che qualcuno soffia in un flauto o un fischiello<sup>19</sup>. Nella variante di Sanfratello:

[un] picuriareddu truvau un ussiceddu di gammuzza di picciriddu, e si nni fici un friscaliettu; e si misi a sunari; e comu sunava parrava e diceva: “O picuraru chi ‘mmanu mi teni / E m’ammazzaru all’acqua sirena, / E m’ammazzaru pi ‘na pinna di hu: / Tradituri mà frati fu... (Pitrè 2013, II, p. 300)<sup>20</sup>”.

Quanto alla storia della volpe e il lupo, che rientra nel tipo miscelaneo ATU 4, *Sick Animal Carries the Healthy One*, troviamo ripetuto tre volte il distico con cui la volpe irride il lupo “Pianu, pianu, pianu / E lu ruttu porta a lu sanu” (2013, IV, p. 320) dopo averlo convinto a trasportarla. Per questo racconto Sebastiano Lo Nigro, nel suo fondamentale indice dei racconti popolari siciliani, ha notato che, nella narrazione di Sanfratello, “il nesso logico [tra le varie scene della sequenza] risulta meno perspicuo” (1958: 4) rispetto ad altre versioni siciliane raccolte dallo stesso Pitрэ o da Grisanti. In ogni caso, se a prima vista le competenze narrative di Elisabetta sembrano non essere sufficienti per padroneggiare in modo conseguente l’intreccio della storia, bisogna considerare che Pitрэ ci ha lasciato un commento illuminante sull’importanza della vocalità e della sonorità nella performance orale della donna proprio in un commento al distico della volpe: “La novellatrice ha pronunciato questa voce *pianu* con una dolcezza da disgradarne la più gentile toscana” (320, nota 10). Siamo di fronte a quel “gesto

<sup>17</sup> Sul ruolo del ritmo e la rima nella narrazione orale, cfr. per lo meno Calame-Griaule (1998) e Vansina (1966, pp. 51-52).

<sup>18</sup> O AT 313 C secondo la divisione della versione precedente del catalogo internazionale, seguita anche da Sebastiano Lo Nigro (1958, pp. 34-37), che per il suo indice dei racconti popolari si basò sull’edizione del 1928, cui seguì quella del 1961 che incorporò varie delle proposte di nuovi tipi di Lo Nigro (cfr. Cirese, 1994).

<sup>19</sup> Si veda per esempio il racconto n. 51 di Laura Gonzenbach (“Sonami, sonami, miu viddanu, / Chiù mi soni e chiù mi piaci; / E pri tri pinni d’aceddu paùni / Fui ammazzatu a lu sciumi Giurdanu, / Di me frati, lu tradituri. / Lu menzanu nun ci curpa, / e lu granni va alla furca”; 1999, p. 281). Il n. 175 di Grisanti è una variante realista in cui, invece della tipica famiglia reale, troviamo una famiglia di contadini e due fratelli che gelosi del terzo lo buttano in un pozzo; in Grisanti le rime sono assenti (appare solo l’esclamazione “I miei fratelli mi ammazzarono!”; 1981, p. 254), ma non è dato sapere se questa carenza esisteva nella narrazione orale o è dovuta alla schematica traduzione cui il sacerdote etnologo di Isello sottometteva i racconti che gli venivano narrati. Nella versione mutila raccolta da Tommaso Cannizzaro (Siracusa Ilacqua, 1972, p. 99), la traduzione lascia intravedere invece l’assonanza originale: “Sonami, sonami, mio padre, fui ucciso al bosco per una penna d’uccello paone, fu mio fratello traditore”.

<sup>20</sup> Riproduco l’intero periodo perché si notino il ritmo, le rime interne e le assonanze presenti in tutte le frasi.



vocale” che “rappresenta l’elemento ineludibile, quello che crea, che fa nascere il racconto” (Maffei 2008, p. 17). E, ricordando che nell’oralità *non cantata* il ritmo e l’accento possono trasportare una carica semantica superiore o divergente rispetto a quella che indica apparentemente la componente verbale (cf. Bernard Lortat-Jacob 1988) e che comunque la forma sonora partecipa sempre attivamente alla costruzione del significato, è chiaro che, quando ci troviamo davanti a una persona che narra puntando più sulla vocalità che sulla testualità, è impossibile, a partire della sola trascrizione della narrazione, giudicare se le sequenze narrative siano o no perspicue e capire quali significati abbia affidato chi narra alla sua performance.

FANTASIA, REALISMO E NARRAZIONE. Il fatto che la Gnà Sabbedda non godesse dello stesso tipo di intelligenza che contraddistingueva invece Agata Messia, la narratrice prediletta da Pitrè, si nota chiaramente nella sua scarsa capacità di imbastire descrizioni o manipolare motivi estranei al suo vissuto e/o alla sua mentalità, come invece sapeva fare con evidente passione e perizia la narratrice palermitana tanto ammirata da Pitrè, che, in una lettera a Ernesto Monaci, afferma di Messia “la sua parola [è] così ricca e propria, che non v’è arte o mestiere o condizione di vita cui essa non sappia trattare o ritrarre con voce adatta” (in Cocchiara, 1951, pp. 63-64) e, nell’introduzione a FNRPS, entra nel particolare: “Se il racconto cade sopra un bastimento che dee viaggiare, [Messia] ti mette fuori, senza accorgersene o senza parere, frasi e voci marinaresche che solo i marinai o chi ha da fare con gente di mare conosce” (Pitrè, 2013, I, p. 10). Se Agatuzza è perfettamente capace di usare all’interno dei suoi racconti motivi narrativi legati al mondo della cultura scritta, come ad esempio fa con evidente piacere e sfoggio di fantasia in *Catarina La Sapiienti* (FNRPS VI), *Lu Re di Spagna e lu Milordu ‘nglisi* (FNRPS LXXIV) o *La Calata di li Judici* (FNRPS CCXVII) (cfr. Sanfilippo, 2020, pp. 213-16), Sanfratello invece non nomina quasi mai elementi appartenenti alla scrittura e quando lo fa questi non vengono sviluppati e rimangono quasi estranei alla narrazione, come succede in *Li setti latri* (una variante atipica in cui si mescolano motivi propri di ATU 956B; ATU 311 e ATU 958E), un racconto nel quale appare un motivo abbastanza diffuso nella fiabistica dell’Italia meridionale, quello del pizzino fatato che, se nascosto sotto il cuscino di una persona, fa cadere quest’ultima in un sonno profondo da cui la malcapitata si potrà risvegliare solo quando il bigliettino sarà rimosso. Si tratta di una sequenza che troviamo nel racconto III, 1 del *Cunto de li cunti* e che torna più volte nei racconti popolari siciliani: nella stessa raccolta di Pitrè la troviamo narrata con dovizia di particolari nel racconto *Lu spunsalizio di ‘na Riggina c’un latru*<sup>21</sup> (FNRPS XXI), che non a caso lo studioso riporta immediatamente prima di *Li setti latri*. Sanfratello invece non parla dei poteri magici del *pizzinièddu* che i ladri fanno mettere sotto il cuscino del Reuzzo, per cui, se non si conosce già il motivo, la scena risulta enigmatica e confusa. Questo a meno di non pensare che Sanfratello desse per scontato il fatto che Pitrè conoscesse il motivo in questione e quindi si sia limitata a pronunciare con una intenzionalità marcata i termini *pizzinièddu*, *pulisicchia* e *pulisina*, senza soffermarsi a spiegarne a parole la loro capacità di scatenare un incantesimo del sonno.

Poteri magici entrano in gioco anche in *Lu Custrieri*, una variante parziale e scatologica di ATU 898<sup>22</sup> (*The Daughter of the Sun / The Speechless Maiden / The Doll*

<sup>21</sup> “Nun si putía sdruvigghiari a causa di ddu bigliettu chi era cu la magarià” (2013, I, p. 424).

<sup>22</sup> Il racconto non era catalogato nella versione del catalogo firmato da Aarne e Thompson nel 1928 e il tipo fu proposto da Lo Nigro come \*886 A. *La figlia del sole*, ma lo stesso

*Bride*), nella quale la fanciulla non è muta, bensì condannata a dire solo “cacca, cacca...” in consonanza con il fatto che la sua nascita era dovuta alla magia di tre fate che si erano divertite a trasformare in donna il gigantesco escremento (*‘na cosa tanta*) che un sarto aveva nascosto rivestendolo con dei ritagli di stoffa che aveva in tasca.

Ma le narrazioni di Sanfratello hanno più spesso toni e motivi realistici, come succede ad esempio in *La vecchia di l’ortu*, una narrazione in cui la strega o orchessa tipica del tipo ATU 310 (*The Maiden in the Tower*, Rapunzel) è sostituita appunto da una vecchia che, solo dopo molti tentativi che nulla hanno a che vedere con la magia, riesce a catturare la donna incinta che la deruba dei prodotti del suo orto e che, per non essere mangiata *viva viva*, le promette “ca comu io figliu, a li sidici anni chi avi mè figliu, vi lu mannu” (2013, I, p. 412). In questa narrazione piena di dettagli di stenti quotidiani, dai raccolti *scarsuliddi*, per cui è un lusso mangiare *quarchi cavuliddu*, ai cani che non abbaiano in cambio di *duranedda di pani duru* (due soldi di pane duro), non stupisce che la narratrice si identifichi con la ladra di cavoli, al punto da darle il suo stesso nome (*gnà Sabbedda*) anche se subito dopo si sente in dovere di specificare in modo confuso “(pr’ esempiu) (m’ammuntù io stissa, pirchè i’ nun cc’era ddà)” (2013, I, p. 412); inoltre la narratrice dà uno spazio notevole alle sequenze delle due comari che rubano i cavoli, le quali si ripetono ben cinque volte, mentre lo sviluppo centrale del racconto in cui la ragazza è rinchiusa nella casa della vecchia si risolve rapidamente, senza principi né matrimoni come prevede di solito questo tipo narrativo<sup>23</sup>, e invece con una conclusione analoga a ATU 327, il tipo cui appartengono *Hansel e Gretel*. La diffusione di questo tipo misto, ATU 310 + ATU 327, nella narrativa popolare siciliana<sup>24</sup> come segno di “una tendenza dissolvitrice nei riguardi della struttura base” è ben documentata da Renato Aprile (2000, I, p. 403), che indica anche che questa mutazione si riscontra non solo in Sicilia ma anche nel mondo balcanico.

Pitrè, pur riconoscendo che racconti e leggende siciliani potevano essere arrivati da molto lontano, pensava che fosse assurdo pensare che non avessero “ricevuto nulla dalla fantasia di chi li raccontò” (Cocchiara, 1981, p. 166). Nel caso di Sanfratello e nonostante il fatto che l’introdurre il suo nome proprio o il suo luogo di residenza<sup>25</sup> in una narrazione fantastica lasci aperta la porta a tutt’altre supposizioni, questo potrebbe anche essere parzialmente vero, dato che, in quella perenne dinamica del racconto fiabesco “tra riproduzione acritica e riscrittura creativa, tra ripetizione e riappropriazione autoriale” (Tosi, 2007, p. 84), che apre la strada a metamorfosi e contaminazioni,

---

studioso indica che “sarebbe forse più opportuno indicare questa fiaba come la Sposa muta, essendo questo l’attributo più appropriato della protagonista” (1958, p. 203). Né Uther né Lo Nigro catalogano *Lo custrieri* fra le possibili varianti del tipo, e parlo di variante solo parziale perché, pur adattando perfettamente uno dei possibili motivi iniziali, molto diffuso in Italia (quello della bambola cui le fate concedono la possibilità di diventare donna, ma senza donarle la parola), allo sviluppo del racconto manca tutta la seconda parte in cui la protagonista riesce a mandare a monte tre volte le nozze del principe con altre donne. Su versioni e varianti di ATU 898, cfr. Sanfilippo (2008).

<sup>23</sup> Per versioni siciliane più vicine al racconto-tipo, cfr. Gonzenbach (1999, racconti n° 20 e 53) mentre Grisanti riporta una versione che segue lo stesso schema di quella di Sanfratello (cfr. *Lo zio Drago*, 1981, pp. 127-130).

<sup>24</sup> Si veda anche il racconto 24 di Cannizzaro (Siracusa Ilacqua, 1972, p. 78).

<sup>25</sup> Infatti lo stesso procedimento di avvicinamento della materia narrativa alla realtà di chi narra si nota per quel che riguarda lo spazio in *Lu Santu Rimitu*, il cui protagonista abbandona il bosco per recarsi a Vallelunga, per cui l’osteria all’entrata del paese vicina alla chiesetta della *Madonna dei peccatori* diventa teatro di un incontro “con tutti li dimonii di lu ‘Nfernu” (2013, III, p. 22).

Sanfratello non sembra dotata di grandi capacità di ricostruzione e manipolazione autonoma dei motivi della storia; anzi il polo da lei prediletto era sicuramente quello della memoria in nome di una ripetizione (apparentemente) permanente e immutabile. Eppure la narratrice di Vallelunga nonostante i suoi toni realistici e le sue protagoniste dotate di concretezza e senso pratico (si veda ad esempio come Salvatura, la protagonista di *Li setti latri*, si rivolge sbrigativamente al reuzzo che ha appena salvato dalla camera di sangue senza neanche degnarsi di spiegargli quale sia il piano di fuga: “Ddha! Nun ti mòviri di ccà, ca io vaju a viju jusu si cc’è un sceccu, si cc’è cuttuni, socchi cc’è; e nni nni jemu”, 2013, I, p. 434) sembra dotata di una gran capacità di generare o per lo meno trasmettere immagini dotate di grande fantasia (si vedano, per esempio, i *pupi-parrannu*, le marionette parlanti, che aiutano la protagonista di *Lu Re di Spagna* a far ritrovare la memoria all’amato), tanto da ricordare le affermazioni vichiane sulla memoria e sulla fantasia, quest’ultima come facoltà della mente umana tanto “più robusta quanto più è debole il raziocinio” (Vico, 1997, p. 45), mentre ambedue appaiono unite nella considerazione seguente: “Ne’ fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all’eccesso la fantasia, ch’altro non è che memoria o dilatata o composta” (ivi, p. 48) o in quest’altra specularmente analoga: “chiunque ha intendimento (che non è né memoria né fantasia)” (ivi, p. 145). Lo stesso Pitre sembra ricordare le teorie di Vico<sup>26</sup> quando afferma che chi narra può apportare alla narrazione “esuberanza di sentimento e fantasia [o] fecondità di immaginazione e di intelletto” (Pitre 213: I, 51).

Per ultimo, la narrativa popolare siciliana amava rappresentare preti, vescovi ed eremiti come persone avide, corrotte e vendicative, che spesso proteggevano nobili e delinquenti in cambio di favori ed amavano cedere allegramente a tentazioni di vario tipo (Castiglione, 2018, p. 27), Sanfratello quindi non mostra particolare originalità quando dà voce a un certo anticlericalismo sia in *Lu Santu Rimitu*, la storia di un eremita che si dannava perché la possibilità di impadronirsi di “cappeddu, àbbiti, rasòlu, specchiu, sapuni, cammisi, sina a li scarpi lustru; e dinari ‘n quantità” gli fa decidere di tagliarsi la barba, agghindarsi e dimenticare ogni ricerca di santità sia quando, narrando *La Jisterna*, commenta la decisione di un argentiere di rifugiarsi in chiesa per proteggersi dall’ira del re presentando l’immunità ecclesiastica nel modo seguente: “Ca a tempi antichi, la chiesa guadía; ca cu’ arrubbava, cu’ ammazzava si nni java ‘ncapu Chiesa e nun avevano chi cci fari” (2013, II, p. 310). Come indica Zipes nelle note a *Lu Santu Rimitu* nell’edizione di Donzelli del 2013, si tratta di una variante di ATU 839 A\* (*The Hermit and the Devils*), che va a finir male per il protagonista, mentre questo nella variante canonica riesce a resistere alle tentazioni diaboliche. Ciò mostra ancora una volta come Sanfratello non rispetti molte caratteristiche proprie del genere fiabistico, tra le quali una delle più irrinunciabili è proprio il lieto fine.

PER QUESTO I RACCONTI NON SI SCRIVONO... In ogni modo, spesso si notano la sapienza e la disinvoltura con cui Sanfratello mette in scena le sue narrazioni: in *Lu Re di Spagna* ad esempio troviamo dialoghi lunghi e serrati, spesso appena interrotti da piccole note di regia, tanto che quasi la metà della narrazione è basata su frasi dialogate, uno stile proprio di una narratrice esperta, capace di collocare i suoi personaggi davanti al *palcoscenico mentale* di chi ascolta e di farli muovere e parlare a suo piacimento; siamo cioè davanti a uno di quei casi in cui, come afferma Cristina Lavinio, “el diálogo ocupa un espacio textual mucho más relevante en comparación

<sup>26</sup> Che d’altronde appare esplicitamente citato nell’introduzione alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (2013, p. 30). Su Pitre come “attento e scrupoloso studioso di Giambattista Vico”, cfr. Cocchiara (1951, pp. 78 e ss.).

con el que ocupa la palabra del narrador” (2007, p. 107). Sicuramente Sanfratello cancellava la sua presenza narrante nella componente verbale, perché lo spazio a lei più consono era quello vocale capace di accogliere, cullare e svelare il ricordo della voce di chi le narrò i diversi racconti e i sottotesti che sostenevano le sue narrazioni: si veda ad esempio come Pitrè, in *Lu Custrieri*, dopo la frase “[la mamma di lu Riuzzu] cci ordina di falla jittari a mari pi stu vucabulu chi idda avia sta signura”, si sente nuovamente in dovere di aggiungere una nota in cui specifica “Secondo la narratrice, la regina dava della signora alla fidanzata del figlio ironicamente” (2013, p. 718, nota 12), per cui possiamo immaginare fino a che punto Elisabetta caricava di significati la curva prosodica con cui pronunciava la frase. Una curva di cui purtroppo la scrittura non può dar conto<sup>27</sup> e che è una delle ragioni per cui senza il contributo della personalità di chi narra “la novella popolare sarebbe un fossile” (Cocchiara, 1951, p. 117).

A questo proposito, conviene finalmente svelare il testo che Pitrè accoglie nella nota cui ho accennato nell’introduzione:

Sti cunti, signuri, mi li cuntà’ mà nanna, e io li cuntu comu mi li cuntà’ idda. A Vaddilonga cci ni ajicanu e cci nni prijuncinu; e priccìo nun su’ critti... Mà nanna nni sapía assà’ di sti cunti... Mà nanna era viacchia, e a fari li cincù vintini (100 anni) cci vulianu du’ misuzzi. Quandu idda mi li cuntà’, io era carusiedda: era tanta..., e idda, la bon’armuzza, mi dicía: “Arrigordatinni la nanna, ca poi quannu si’ bedda granni, sti cunti li cunti tu” (2013, I, p. 12, nota 14).

Pitrè trascrive questa ingenua descrizione della consueta trasmissione familiare di un repertorio narrativo, ma non lo traduce, e chi, come me, siciliano non è riesce a capire buona parte della nota e immagina che Elisabetta ormai bella grande serbò la grana della voce della nonna quasi centenaria all’interno della sua stessa voce, ma non può afferrare di primo acchito che, nella sua *simplicitas*, Sanfratello dà in poche parole una lezione essenziale su quel che è l’oralità. La spiegazione del perché i racconti della nonna non sono scritti è fulminante: “A Vaddilonga cci ni ajicanu e cci nni prijuncinu; e priccìo nun su’ critti”.

I due verbi, a un breve scandaglio, non risultano di facile comprensione neanche per i siciliani. Nella ricerca del loro significato è stata fondamentale la consultazione di dizionari, ma anche la consulenza dei fratelli Mercadante, Toti<sup>28</sup> e Antonio<sup>29</sup>. Il secondo nell’inverno del 2017-2018 ha raccolto in Sicilia testimonianze di persone anziane, le quali ricordavano la polisemia di quelli che consideravano fundamentalmente due *verba dicendi*, e ne davano spiegazioni (che poi Toti mi trasmise per mail), sorprendenti nella loro inafferrabilità per un mondo abituato alla scrittura:

*Ajiacare* o *ajicare* è come aggiungere, e si dice del lastricare una strada di pietre una dopo l’altra. Ma significa anche giungere, raggiungere, ma non con lo stesso esatto senso di arrivare, conservando piuttosto un senso di moto, come dire arrivare perché sempre si va avanti. Mentre *prijuncino* con certezza significa rimettere ancora

<sup>27</sup> Sulle soluzioni, diverse ma sempre parziali e insoddisfacenti, usate per dar conto dell’intonazione, le pause e la curva prosodica in raccolte di racconti popolari, cfr. Marazzini (2004, pp. 51-57).

<sup>28</sup> Toti M. O’Brien, Roma 1959. Artista, scrittrice, performer e amica preziosa. Cfr. <http://totihan.net/index.html>.

<sup>29</sup> Roma 1962-Sciaccia 2018. Critico d’arte; su di lui si veda Bottari (2019) o anche [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Mercadante](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Mercadante).

all'infinito, non finire mai di aggiungere, aggiungere ancora. Ma anche dire. [...] Usati qui l'uno come rafforzativo dell'altro [...] Un vecchio è intervenuto, e senza smentire quanto già detto ha aggiunto che *ajjcano* vuole dire anche unire, mischiare, sempre riferito alle parole, al dire le cose; [...]. Bisogna anche intendere che molti di questi verbi non hanno un significato univoco, ma che comprendono di parlata in parlata molte sfumature e adattamenti verso ciò che si va dicendo.<sup>30</sup>

Quindi sembra che una traduzione della frase di Sanfratello potrebbe essere “[Sui racconti] a Vallelunga ne dicono e ne aggiungono e quindi i racconti non possono essere scritti”. Ma a questa prima approssimazione possiamo aggiungere (appunto!) altre sfumature, perché consultando il *Vocabolario siciliano* in cinque volumi di Giorgio Piccitto (Catania-Palermo, 1977), si trova che l'unico verbo cui potrebbe ascriversi “*ajjcanu*” è *agghicari* (anche *aicari* o *gghicari*), che viene qualificato come rustico e antiquato e di cui si danno le definizioni seguenti:

*Prijuncino* invece appartiene al verbo *prïùnciri* (anche *prìnciri*, *prìngiri* o *pruùnciri*), i cui significati sono:

Aggiungere. 2. aggiungere, ad es., del vino nuovo al vecchio; aggiungere dell'acqua tiepida nella madia per ammorbidire il pastone mentre viene lavorato coi pugni; aggiungere per arrivare alla misura giusta o al peso giusto [...]. (Piccitto, 1977, s. v.).

Le accezioni 7 e 8 di *agghicari* sono le uniche che presuppongono, in qualche modo, l'uso della parola e nella frase di Sanfratello risultano illuminanti perché ci rimandano alla necessità di quel patto di ascolto reciproco, di incontro mentale e di dialogo che deve obbligatoriamente stabilirsi tra chi narra e chi ascolta perché la narrazione abbia luogo. Il verbo allude quindi a un percorso individuale al quale dobbiamo affiancare uno scambio sociale attivo, cui infatti “erano funzionali gli antichi racconti popolari” (Grilli, 2004, p. 13). Tuttavia, ricordando che Sanfratello lavorava presso una famiglia come domestica, è doveroso prendere anche in considerazione la terza accezione per quel che potrebbe avere di metaforico rispetto a una materia narrativa che rimane inerte nella memoria di chi narra finché non “viene a cadenza”, arriva alla condizione opportuna solo se la fantasia e la psiche di chi narra possono supportarla (si pensi invece all'inutilità di una barzelletta nella mente di qualcuno che non sa raccontare in modo umoristico) e le permettono di tornare a lievitare, a maturare, a sprigionare il calore necessario per catturare ancora una volta l'attenzione di un uditorio e poter così propagarsi e riprodursi<sup>31</sup>. Per quel che riguarda *prïùnciri* invece, torna l'idea del connubio necessario tra vecchio e nuovo perché qualcosa continui a esistere e a essere appetibile, mentre la scrittura può solo irrancidire il vino vecchio, ossia rendere sterile una variante narrativa orale<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Da due mail di Toti M. O'Brien del 9 febbraio del 2018.

<sup>31</sup> Sulla teoria memetica di Dawkins applicata alla fiaba, cfr. Zipes (2012, pp. 24-28), ma in fondo lo stesso argomento era stato affrontato e descritto, anche se in altri termini, da Walter Benjamin (1981) nel suo famoso saggio sul narratore scritto nel 1936.

<sup>32</sup> Riprendo il concetto di *variante sterile* dalla conferenza di Péter Bálint (dell'Università di Debrecen, Ungheria): “Las características de la narración folclórica en húngaro en las comunidades gitanas de la Cuenca de los Cárpatos” (durante il I Congreso Internacional sobre Literatura Oral, organizzato da David Mañero presso l'Universidad de Jaén il 25 e 26 settembre del 2019).

In conclusione quel che sempre cresce e muta, quel che per natura è mobile e cangiante non può e soprattutto non deve essere paralizzato nella scrittura, la quale non conosce un “dire” così ricco e fluido da creare un ricordo durevole e mutevole al tempo stesso. Un ricordo che proprio perché è solido può non essere univoco, anzi deve essere pieno di sfumature e pronto a trasmutare. Ma la mutevolezza non è lasciata a se stessa, si tratta di un processo conosciuto come quello della lievitazione del pane e, nell’etimologia popolare, collegato all’idea del lastricare una strada, una pietra dopo l’altra, una persona dopo l’altra, in un viaggio guidato dalla fragilità, il magnetismo e la bellezza della voce umana, che se ha il timbro e la sonorità necessari si iscrive nelle nostre menti e ci spinge a un viaggio in cui giungere e aggiungere sono la stessa cosa.

Le parole di Elisabetta Sanfratello, che Pitrè ebbe la saggezza di tramandarci, sono quindi il miglior avvicinamento a una teoria dell’oralità vista dalla parte di chi in quest’oralità vive e respira e racconta, come un pesce nel mare delle storie. Perché in fondo come dice il proverbio

*tuttu sta comu unu u cunta.*

**Riferimenti bibliografici\*:**

- Aprile, Renato (2000). *Indice delle fiabe popolari di magia*, 2 voll. Firenze: Olschki.
- Arduini, Marcello (2003). *Il filo del racconto. Fiabe orali dell'alto Lazio*. Viterbo: Sette Città.
- Benjamin, Walter (1981). Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov. In Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (pp. 247-274). Torino: Einaudi.
- Bernoni, Domenico Giuseppe (2013). *Fiabe e novelle popolari veneziane*. Treviso: Santi Quaranta (ed. or. 1873).
- Bottari, Francesca (a cura di) (2019). *Paesaggi umani. Antonio Mercadante, i suoi scritti e i suoi artisti*. Roma: Gangemi.
- Braccini, Tommaso (2013). *Indagine sull'orco. Miti e storie del divoratore di bambini*. Bologna: Il Mulino.
- Calame-Griaule, Geneviève (1998). Le tissage de la mémoire. *Cahiers de littérature orale*, 43, 221-230.
- Camarena Laucirica, Julio (2012). *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, vol. II (José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto & Félix Toledano Soto, curr.). Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- Cambi, Franco, & Rossi, Gaetana (a cura di) (2006). *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*. Roma: Armando Editore / IRRE Toscana, Istituto Regionale di Ricerca Educativa.
- Caprettini, Gian Paolo *et alii* (1998). *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*. Roma: Meltemi.
- Cardigos, Isabel D., & Correia, Paulo J. (2015). *Catálogo dos contos tradicionais portugueses (con as versões análogas dos países lusófonos)*, 2 voll. Porto: Ceao – Edições Afrontamento.
- Castiglione, Marina (2018). *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*. Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani.
- Centini, Massimo (2005). La metamorfosi dell'uomo selvaggio nella tradizione popolare alpina. In Sandra Bisco Coletso & Marcella Costa (a cura di), *Fiaba, Märchen, Conte, Fairy Tale. Variazioni sul tema della metamorfosi* (pp. 36-48). Torino: Centro Scientifico Editore.
- Cirese, Alberto M. (1994). Fiabe in Sicilia. Due indici e qualche aggiunta per i *Racconti popolari siciliani* di Sebastiano Lo Nigro. In Maria Raciti Maugeri (a cura di), *Scritti in memoria di Sebastiano Lo Nigro* (pp. 53-112). Catania: Università degli Studi - Facoltà di Lettere e Filosofia. Disponibile da [http://www.amciresse.it/Z\\_FIABE/1994f\\_lonigro\\_Binder1.pdf](http://www.amciresse.it/Z_FIABE/1994f_lonigro_Binder1.pdf)
- Cocchiara, Giuseppe (1981). *Storia del folklore in Italia*. Palermo: Sellerio (ed. or. 1947).
- (1951). *Pitrè, la Sicilia, il folklore*. Messina-Firenze: G. D'Anna.
- Coronedi Berti, Carolina (2007). *Novelle popolari bolognesi*. Bologna: Forni (ed. or. 1874).
- Espinosa, Aurelio M. (hijo) (1987). *Cuentos populares de Castilla y Leon*, Tomo I.

\* Per volontà dell'autrice i nomi degli autori e delle autrici si riportano per intero, e non con la sola iniziale puntata.

- Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Grilli, Giorgia (2004). Introduzione. In Jack Zipes, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* (pp. 11-18). Milano: Mondadori.
- Lavinio, Cristina (2007). Las modalidades del cuento oral y los *nuevos narradores*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16 (numero monografico *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*, a cura di Marina Sanfilippo), 97-124. Disponibile da <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6154/0>
- Levi, Primo (2005). *Tutti i racconti* (M. Belpoliti, cur.). Torino: Einaudi.
- Lo Nigro, Sebastiano (1958). *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*. Firenze: Olschki.
- Lortat-Jacob, Bernard (1998). Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne). *L'Homme*, 146, 87-112.
- Maffei, Macrina Marilena (2008). *La danza delle streghe. Cunti e credenze dell'arcipelago eoliano*. Roma: Armando.
- Marazzini, Claudio (2004). *Le fiabe*. Roma: Carocci.
- Noia Campos, Camiño (2007). Figuras de muller na narrativa popular. En Helena González & M. Xesús Lama (a cura di), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península* (pp. 253-66). Sada: Edición do Castro / AIEG / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona). Disponibile da <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2943677.pdf>
- Oriol, Carme (2017). Cuentos populares con protagonistas activas. La cara más desconocida de la tradición. In Marina Sanfilippo, Helena Guzmán & Ana Zamorano (a cura di), *Mujeres de palabra: Género y narración oral en voz femenina* (pp. 17-32). Madrid: UNED.
- Pedrosa, José Manuel (2003). Lo crudo y lo cocido: teoría, símbolo, texto (de Lévi Strauss al cuento tradicional). *Revista de Folklore*, 266, 39-54. Disponibile da <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-crudo-y-lo-cocido-teoria-simbolo-texto-de-levi-strauss-al-cuento-tradicional/html/>
- (2007a). Comer con sal, comer sin sal, o lo civilizado frente a lo salvaje: el cuento ATU 923 (El amor como la sal) y otras fábulas de princesas desterradas y recuperadas. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4. Disponibile da <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/pedrosa.htm>
- (2007b). The Hero, the Savage, and the Journey: Don Quijote/Sancho... and William/Rainouart, Tamino/Papageno, Robinson/Friday, Ismael/Queequeg, Asterix/Obelix. *South Atlantic Review*, 72(1), 191-211.
- Piccitto, Giorgio (dir.) (1977-2002). *Vocabolario siciliano*, 5 voll. Catania-Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Opera del Vocabolario siciliano.
- Pitrè, Giuseppe (2013). *Fiabe, novelle, racconti popolari siciliani*, 4 voll. Roma: Donzelli (ed. or. 1875).
- (1978). *Fiabe, novelle, racconti popolari siciliani*, 4 voll. (prefazione di A. Milillo). Palermo: Il Vespro (ed. or. 1875).
- Propp, Vladimir (1981). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos (ed. or. 1946).
- Puglisi, Giuseppe (2017). Storie scritte a voce. In Mimmo Cuticchio, *Alle armi, cavalieri! Le storie dei paladini di Francia raccontate da Mimmo Cuticchio*



- (pp. XIII-XV). Roma: Donzelli.
- Sanfilippo, Marina (2008). La figlia del sole: la magia según Calvino. *Culturas Populares*, 6, 1-34. Disponibile da <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/sanfilippo.pdf>
- (2017). 'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitrè. *Estudis de Literatura Oral Popular*, 6, 75-96.
- (2020). Libri, lettere, scritte e testamenti: magia e pericoli della scrittura nelle raccolte di racconti popolari siciliani dell'Ottocento. *Cuadernos de Filología Italiana*, 27, 199-219.
- Simenel, Romain (2017). Quand les animaux et les fleurs apprennent aux enfants à parler. La transmission du langage chez les Aït Ba'amran (Maroc). *L'Homme*, 221, 75-114. Disponibile da <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2017-1-page-75.htm>
- Siracusa Ilacqua, Dora (1972). *I racconti popolari della raccolta Cannizzaro*. Firenze: Olschki.
- Tosi, Laura (2007). *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*. Venezia: Marsilio.
- Uther, Hans-Jörg (2004). *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia.
- Vansina, Jan (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.
- Vico, Giambattista (1959). "Principj di Scienza Nuova". In Id., *Opere* (Paolo Rossi, cur.). Milano: Rizzoli. Versione digitale disponibile da <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giambattista-vico/principj-di-scienza-nuova-dintorno-alla-comune-natura-delle-nazioni-in-questa-terza-impressione-dal-medesimo-autore-in-un-gran-numero-di-luoghi-corretta-schiarita-e-notabilmente-accresciuta/>
- Villalba, Laura (2014). *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic*. Tesi di dottorato (Universitat Rovira y Virgili). Disponibile da <https://www.tdx.cat/handle/10803/293910#page=1>
- Zipes, Jack (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.