

Ancora sulle *rosàrie* veronesi raccolte da Ettore Scipione Righi

A circa 110 anni dalla morte del loro raccoglitore, è uscito il primo volume delle *Fiabe e racconti veronesi raccolti da Ettore Scipione Righi*, curato da Giovanni Viviani e da chi scrive, fortemente sostenuto anche dal Centro di Documentazione per la Storia della Valpolicella: novanta racconti di questa enorme raccolta, che per l'ampiezza dei materiali risulta essere una delle più importanti collezioni di fiabe italiani dell'epoca, accanto a quella di Giuseppe Pitrè e di Vittorio Imbriani.

Nel volume si trovano due saggi: il primo di Daniela Perco sul patrimonio narrativo ottocentesco veneto di tradizione orale e l'altro a firma dei curatori sulla raccolta di fiabe di Ettore Scipione Righi. A tali saggi si rimanda per un approfondimento e per le indicazioni bibliografiche e archivistiche.

Si vuole qui dare alcune notizie sulla figura di Ettore Scipione Righi appassionato di dialetto e tradizioni popolari veronesi, soffermandosi brevemente sulla raccolta di fiabe.

Nella seconda parte si vuole toccare qualche tema legato alla struttura della fiaba di tradizione orale, alle sue componenti linguistiche e al passaggio dall'oralità alla scrittura.

Infine uno sguardo sul mondo fantastico, i luoghi dove sono ambientate le fiabe, i protagonisti, la società.

..... ETTORE SCIPIONE RIGHI

Cenni biografici

Ettore Scipione Righi nacque a Verona il 27 agosto 1833. Si laureò in legge a Padova nel 1858 e in seguito esercitò la professione di avvocato presso l'affermato studio legale del padre, insieme con il fratello Augusto, divenuto senatore del Regno d'Italia.

Uomo eclettico, di vasti interessi culturali, animato da inesauribile curiosità, sempre accompagnata da una vivace intelligenza e sensibilità, si occupò di folklore, poesia, arte, archeologia, agricoltura e si impegnò attivamente anche nella vita politica e amministrativa della città e della provincia. Fu monarchico e moderato, antisocialista e antistatalista e convinto sostenitore dell'Unità d'Italia.

Il suo impegno politico e amministrativo interessò diversi settori: dal 1867 fu direttore scolastico provinciale e in questa mansione fu attento in modo particolare all'alfabetizzazione e al riscatto delle classi più povere; fu ispettore agli scavi e ai monumenti; membro della Commissione consultiva conservatrice di belle arti e antichità. Di questa sua attività si trova ampio riscontro sui giornali dell'epoca. Nel luglio del 1860 venne chiamato a far parte dell'Accademia di Agricoltura, Commercio e Arti di Verona, all'interno della quale per circa trent'anni svolse il ruolo di bi-

bliotecario ed educatore dilettante, storiografo apprendista e consulente legale¹.

Fu un poeta: a partire dagli anni del periodo universitario scrisse poesie e componimenti per commemorare gli avvenimenti che scandivano la vita dei ceti aristocratici e borghesi veronesi, per commentare l'attualità, ma anche opere poetiche di più ampio respiro, generalmente di argomento storico.

Ettore Scipione Righi morì a Verona il 10 maggio 1894.

Righi folklorista

La fama di Righi è legata in modo particolare alle sue ricerche sul folklore veronese, specie in Valpolicella, dove la famiglia possedeva una residenza estiva con annesso fondo agricolo a San Pietro in Cariano. Righi raccolse, in due distinte fasi della sua vita, la prima dal 1852 fino al 1863, la seconda a partire dal 1888 fino alla morte, una grande quantità di canti, fiabe, proverbi, modi di dire, usanze e compilò un vocabolario del dialetto veronese. Quasi tutto questo materiale, conservato ora presso la Biblioteca Civica di Verona, è rimasto inedito per oltre un secolo. Due raccolte di canti videro la luce: nel 1863 il volume *Saggio di canti popolari veronesi* e nel 1870 il fascicolo *Canti popolari veronesi*².

L'interesse verso il patrimonio di tradizione orale gli deriva dall'adesione al Romanticismo in voga tra gli intellettuali della sua generazione e non è tanto di sapore accademico e libresco: in Righi c'è un vivo interesse per le persone, la loro vita, il loro modo di esprimersi, il loro sapere, i loro valori. Nella stessa prefazione al *Saggio di canti popolari veronesi*, come pure nella sua corrispondenza, Righi enfatizza «l'a-

more istintivo e grandissimo» che ebbe nei confronti del popolo e tra i suoi documenti si trovano diverse schede biografiche dei suoi informatori con notizie particolareggiate; comunque, di loro, Righi cercò di annotare sempre nome, cognome, soprannome, luogo e data di nascita, domicilio, a volte anche l'aspetto fisico, la vivacità dello sguardo, il colore dei capelli, la storia personale e familiare.

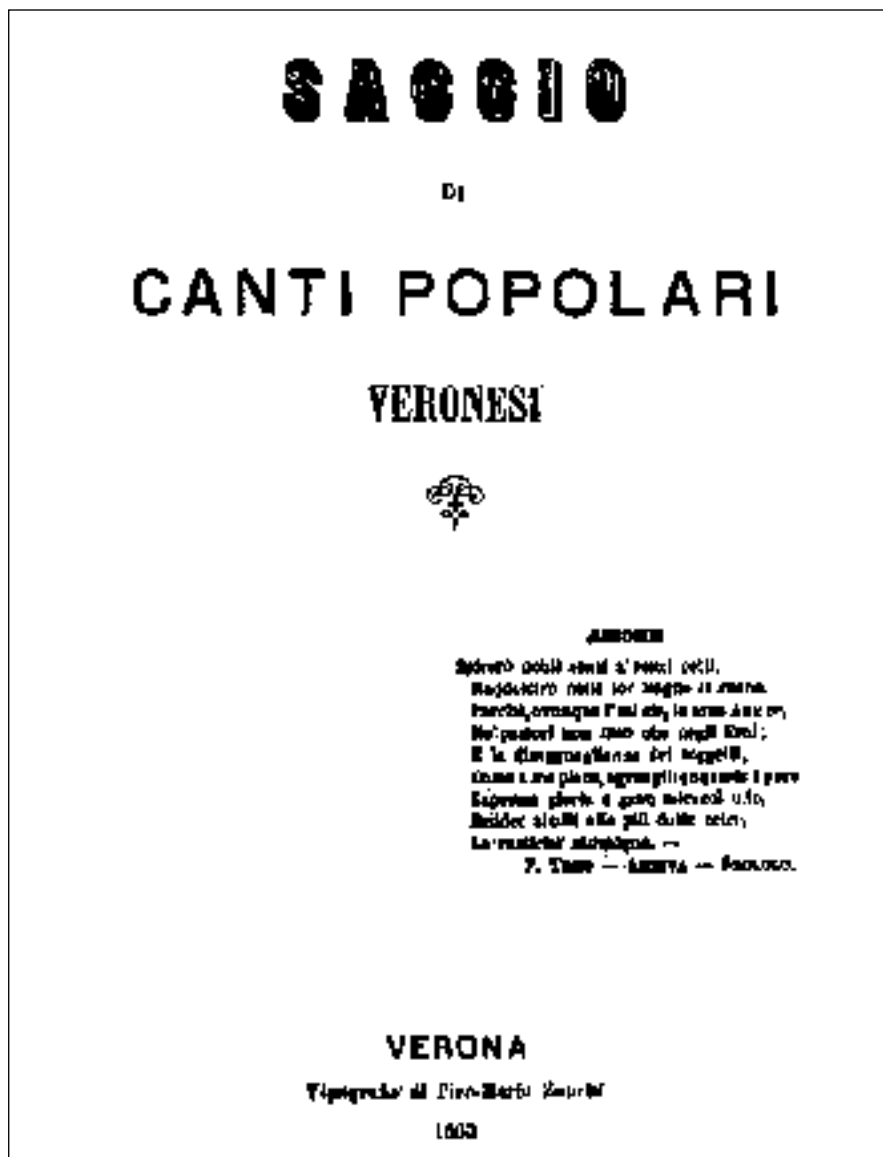
..... LA RACCOLTA DI FIABE

Le fiabe nel fondo Righi alla Biblioteca Civica di Verona

Le 230 fiabe³ raccolte da Ettore Scipione Righi sono contenute in 3 buste del fondo Righi alla Biblioteca Civica di Verona (616, 617, 618). La sistemazione dei manoscritti all'interno delle buste probabilmente risale alla fase del trasferimento dell'archivio Righi alla Biblioteca Civica, a cura del bibliotecario del tempo e amico di Righi, Giuseppe Biadego⁴.

Nel 1895, Gaetano Lionello Patuzzi, studioso locale e autore di un dizionario del dialetto veronese redatto anche con la consultazione delle schede lessicali di Righi⁵, ha modo di pubblicare una fiaba tratta da questa raccolta, *Il Palazzo dei orsi*⁶. Ciò conferma l'impressione, suggerita dalla presenza in alcuni manoscritti di segni di correzione in una grafia ignota, che dopo la morte di Righi qualcuno abbia preso in mano le fiabe forse per studiarne la pubblicazione, forse per volere della stessa famiglia⁷. Di fatto la sistemazione attuale non sembra opera di Righi, a eccezione del fascicolo che raccoglie le quindici fiabe narrate da Maria Zerman nel 1888. Un altro, quello riguardante Virginia Falchetti, è in via di sistemazione già nel maggio del

Nella pagina a fianco.
Frontespizio del *Saggio di canti popolari veronesi*, pubblicato da Ettore Scipione Righi nel 1863.



1890 quando Righi stesso, in una nota, lamentava che l'ultima, *I due vedovi*, era incompleta ed altre dovevano essere ancora trascritte.

I manoscritti si presentano ora raggruppati, senza alcun ordine logico, in fascicoli, ognuno con una copertina riportante segnatura della biblioteca, titolo della fiaba, luogo e data della trascrizione. Inoltre sono parecchie le fiabe non completate o con gli appunti allegati, di tre sono stati redatti solo gli appunti, che servivano allo scrivano per una prima stesura, alla quale probabilmente seguiva un successivo incontro con il narratore. In molti casi si sono conservate sia la minuta che la copia definitiva e ciò permette di farsi un'idea della puntigliosa opera di messa a punto del testo richiesta da Righi. A titolo di esempio si veda l'inizio della fiaba *Piero Pipeta*, in appunti e nella versione definitiva:

Una volta gh'era un putel – via militar 10 anni – stufo via caporal – andà via i compagni di Piero Pipeta no 'l ghe bada gnanca – torna in caserma preson via massa – roba di altri militari e scapà via – Monte de note cassa du signori il re il so cortegiane – i ghe domanda do volte ci l'è el ghe lo dise – el Re bravo Piero Pipeta ecc. Piero Pipeta dà da magnar al re impissa la pipa e va via – Visto casa vol andarghe il re no perché volevalo condur in città.

Ed ecco il testo della fiaba:

Una volta gh'era un putel, strambo assè e anca macaco. A sto putel g'à togado andar via militar, ma parché l'era macaco no 'l andava mai avanti, e lu stufo de strusiar senza costruito el voleva andar via.

Allora, parché no 'l vaga via, i l'ha fatto caporal, e lu tutto contento l'è restado.

Un giorno andando a spasso, sto putel, che i ghe diseva Piero Pipeta, l'ha incontrado dei so compagni ma lu pien de bota par essar diventà caporal no 'l i à gnanca saludadi, e par questo quando che l'è tornado in caserma i l'ha messo in preson.

Dopo che l'avea finida la so preson, Piero Pipeta inviperido parché i ghe l'avea messo drento el s'ha resoludo de andar proprio via. Difatti quando l'è stada note, e che tuti i so compagni dormiva, lu cata su in pressia tutta la roba de lori che ghe piaseva meio, e senza che i se n'accorza mòche-sela fora de la caserma, e via.

Dopo che l'era scapado via da la caserma, Piero Pipeta l'ha caminado tutto el giorno parché no i lo podesse ciapar, fin che verso sera el s'ha riduto in un monte dove l'ha incontrado du signori che andava alla cassa. Bisogna saver che sti du signori i era uno el Re, e l'altro un so cortegiante. El Re appena che l'ha visto Piero Pipeta el l'ha cognosesto subito che l'era lu, ma Piero Pipeta invese no l'ha cognosesto miga che l'era el Re.

Lí discorendo fra lori el Re g'ha dimandà a Piero Pipeta ci l'era, ma elo no 'l ghe l'ha miga dito quella volta. Allora el Re dopo un poco el ghe l'ha domandà un'altra volta e Piero Pipeta el ghe l'ha dito, ma no 'l g'ha miga dito che l'era scapado via da militar.

Intanto el Re e el so cortegiante i g'avea fame e i g'ha domandà a Piero Pipeta se 'l g'avesse qualcosa da magnar. Lu allora tira fora del pan e dell'altra roba che 'l g'avea nel so sacco e dàghela e così i à magnado tutti tre insieme del gusto che mai.

Dopo che i aveva ben magnado el Re ghe dise «brao, brao» a Piero Pipeta e el ghe dimanda se 'l s'avesse insegnarghe pulito la strada par tornar a casa. Lu el ghe risponde de sí, l'impissa la so pipa che l'era una pipa granda che zà no so e i se invia.

La formazione del corpus e le modalità della raccolta

Quando Ettore Scipione Righi inizia la raccolta sistematica delle fiabe nel 1888, anche se alcuni testi ri-

salgono a parecchi anni prima⁸, è praticamente cieco e anzi si può pensare che proprio la cecità, costringendolo ad abbandonare i suoi molteplici incarichi pubblici, lo spingesse a riprendere gli studi etnografici interrotti più di vent'anni prima. Dal 1888 in poi egli riprende a ricercare e a far trascrivere dagli impiegati del suo studio legale o da amici proverbi, canti del territorio veronese, usi, costumi e superstizioni della Valpolicella e fiabe.

Righi, però, considerava ancora lontana la sistemazione del *corpus* di racconti che lo vedeva impegnato nel lavoro di raccolta, poiché non se ne trova traccia o citazione nel suo carteggio. L'operazione di registrazione del racconto da un narratore non doveva essere semplice: possiamo supporre che, di solito, in un primo incontro lo scrivano annotasse il canovaccio della narrazione, magari prestando attenzione alle parole cardine, a quelle che solitamente introducevano frasi e formule tipiche della fiaba. Su questi appunti in seguito probabilmente egli scriveva per esteso la fiaba che poi controllava e correggeva alla presenza del narratore stesso, per trascrivere infine il testo definitivo in bella copia, cosa che peraltro in alcuni casi non sempre si è, per varie circostanze, verificata.

La lunghezza della fiaba poteva richiedere più sedute (e le date in testa al manoscritto ne riportano a volte documentazione precisa: ma vi sono anche fiabe comunque lunghe datate in un solo giorno). In molti manoscritti si trovano le sigle 'R' e 'D': esaminando lo stato di correzione del testo, la presenza o meno di appunti o minute si può pensare che ad esse corrispondano rispettivamente la fase di riscontro della prima trascrizione degli appunti e la stesura definitiva. Ma non sempre le cose andavano in questo modo: nei

Nella pagina a fianco.

Appunti raccolti dallo scrivano Emanuele Speranza per la fiaba *Piero Pipeta*, narrata da Antonia Allegrini a San Pietro in Cariano il 12 ottobre 1892 e la prima pagina della redazione in esteso della stessa (BCVr, mss. Righi, b. 617/10).

Ottaviani Antonia S. Pietro (c. 12. ottobre 1179)
 della Comunità veronese
S. Pietro

- Una volta s'era un padre - via milite, 10 anni -
 - Un po' via caporal - anche via i compagni di
 S. Pietro col gli besta quanno - terra in (cognome)
 fuora via aquila - S. Pietro da altri milite a
 via via - S. Pietro de nudo capo de legioni al
 de il po cortigiane - i gli sanza, de villa
 e. e. al gli b. d. - al Re bono S. Pietro cae.
 S. Pietro de deningua, al Re impio la paja
 - ca via - S. Pietro col antingha - al Re no
 prode volente laudare in terra.
 S. Pietro d'ra strada puleta d'ignu per d'ottigi -
 p'ademi capo dei latro - à che ora 1172, gh
 p'opra un finessa ce. ce. - tutti la testa e
 tutti d'acqua - alla mattina i' sa se la testa -
 S. Pietro se fonna j'and Re de' concol S. Pietro
 d'op, che la j'ora - ora - tot conpse al Re alth.
 che dopo s'offi - canu j'anna - Re la volca con
 la, non vol, che quazi vato, che gli sia tutte
 al j'anno S. Pietro se in una j'atta - Per -
 S. Pietro de via - S. Pietro con spath - Cambionata
 S. Pietro del j'anno - fin di una j'atta -
 S. Pietro col j'anno - Magus beu d' j'opra.

Antonia (c. 12. ottobre 1179) S. Pietro (c. 12. ottobre 1179)
 della Comunità veronese
S. Pietro

Una volta s'era un padre, S. Pietro s'offi e anca masaco.
 al po j'ata gli j'opra, antea via milite, una p'ata -
 S. Pietro masaco de l'antano masaco, e la j'opra
 de j'opra j'opra s'offi, et volca antea via.
 S. Pietro, j'opra - nel nudo via, i' la
 j'ata s'opra, e la testa, antea l' d'opra.
 S. Pietro antea, e j'opra de j'ata,
 che j'opra s'opra S. Pietro, e de l'antano, S. Pietro
 j'opra via la j'ata de tota j'opra s'offi s'opra
 al i' a quanno j'opra, - j'opra quazo quazo
 che la l'antano in s'opra, i' la s'opra in j'opra.
 S. Pietro, che l'antano j'opra, la j'opra
 s'opra j'opra, j'opra la j'opra s'opra, j'opra
 j'opra j'opra, S. Pietro quazo l' d'opra s'opra,
 vate tutti i' j'opra s'opra s'opra la testa j'opra
 tutti la testa de ten' che gli j'opra s'opra, e la j'opra
 i' j'opra s'opra, S. Pietro j'opra de la s'opra, e via.
 S. Pietro che l'antano j'opra de la s'opra, la j'opra
 l' d'antano tutti et j'opra j'opra - S. Pietro j'opra
 S. Pietro j'opra che s'opra j'opra et j'opra s'opra in un
 S. Pietro l' d'antano, S. Pietro s'opra s'opra s'opra
 S. Pietro S. Pietro in j'opra, che j'opra S. Pietro i' via
 al Re, l' d'antano, S. Pietro s'opra. S. Pietro s'opra
 che l' d'antano S. Pietro S. Pietro j'opra j'opra
 S. Pietro, S. Pietro j'opra s'opra, S. Pietro s'opra

primi tempi gli appunti degli scrivani sono molto stringati, ci sono poi le fiabe raccolte da conoscenti di Righi, o trascritte dagli stessi narratori, prive di qualsiasi annotazione o traccia di più fasi di scrittura.

Un quadro molto chiaro delle dinamiche della raccolta si evince da uno scambio epistolare tra Righi e Vittorio Cavazzana, forse un giovane praticante di San Pietro in Cariano. Righi chiede che le *rosarie* debbano «essere scritte con le identiche parole di dialetto, o di lingua buona con cui verranno dettate» dall'informatore, dovranno essere trascritte ogni «strampaloria», «licenziosità del racconto», improprietà o volgarità, osservazione o esclamazione personale dell'informatore, le date di «scritturazione» e da chi l'informatore abbia appreso il racconto.

La risposta di Cavazzana, conservata nello stesso fascicolo, è altrettanto illuminante e coglie uno degli aspetti critici della ricerca etnografica: «Però credo bene far rilevare (e forse Lei stesso ne avrà fatta esperienza) che il narratore, chiunque sia, di fronte ad uno che scrive ogni sua parola, cerca istintivamente e senza volerlo parole più acconcie (a suo credere) di quelle che gli vengono spontanee sul labbro, malgrado gli avvertimenti contrari. Questo fatto del tutto istintivo e le inevitabili soste possono aver tolto un po' di naturalezza alle *rosarie*; ma credo che questo inconveniente non potrebbe evitarsi se non da un abile steno-grafista»⁹.

Gli scrivani

Tale chiarezza nel metodo di ricerca sembra essere un'attenzione costante di Righi, che si riflette in tutta la sua attività di etnografo, ma qui può essere vista come risultato dei quasi cinque anni di lavoro con i suoi

scrivani abituali con i quali doveva intrattenere una costante verifica sull'andamento del lavoro di trascrizione.

I trascrittori dei testi orali hanno un ruolo fondamentale nella ricerca etnografica: la fedeltà del testo alla narrazione dipende dalle loro capacità professionali (quali la percezione dei suoni, la velocità e la precisione di trascrizione del parlato, la memoria) e umane (discrezione e rispetto del narratore, della sua lingua e della sua cultura, disponibilità e disinvoltura nelle relazioni interpersonali, pazienza e costanza).

Nella raccolta di Righi più dell'80% dei testi si deve a scrivani professionisti, dei quali, purtroppo, non sappiamo nulla, se non che alcuni non sono arruolati solo per la raccolta delle fiabe, ma curano tutta la corrispondenza di Righi per un certo periodo.

Possiamo dire però che, nell'unico caso in cui è possibile mettere a confronto le trascrizioni di scrivani diversi dello stesso informatore, Domenico Sempreboni detto Bonin – il quale, tra l'altro, trascrive direttamente alcuni propri racconti –, si conservano in tutti i testi gli stessi modi di dire. Inoltre si può spesso notare qualche particolare locuzione legata alla provenienza geografica del narratore e infine, all'interno dei testi di uno stesso scrivano, vi sono variabili infinite e incostanti, spiegabili forse con la preoccupazione di rendere le peculiarità espressive del narratore: indicatori che il loro lavoro è stato quanto meno attento e coscienzioso.

Ciò, se non risolve il problema del passaggio dall'oralità alla scrittura di questo patrimonio, permette tuttavia di attingere almeno a un testo abbastanza aderente al parlato degli informatori e quindi espressione di un periodo storico, di un ambiente sociale e

Nella pagina a fianco.
Pagina iniziale e finale della *Storia di un mercante da seta*, scritta da Domenico Sempreboni il 16 ottobre 1891 a San Pietro in Cariano, con un appunto dello scrivano Giuseppe Rieppi (BCVr, mss. Righi, b. 617/26).

Storia di un Mercante di Seta
 Dice pur che nella vita si vuol veder se si trovano
 un mercante di seta del si chiamava per nome
 abanis. Ma pagato che queste mercantia lora
 la e sua mole ed un filio solo questo mercante
 el gava il postamento in modo che tutti i suoi agenti
 che i sono in un punto all'altra per vender e comprar
 le mercantia. In ogni luogo in mezzo del tempo dopo
 se il filio di questo mercante, ha passato tutte le
 scuole le venute di pace nonar anche lui dove
 i suoi agenti a vender e comprar la mercantia
 del oriente di suo padre raccomandando questo suo
 filio al primo drago Romani del governo de la
 drago e anche verso nuovo i loro partiti
 un giorno questo giovane del suo drago del bastimento
 verso il Levante montati sul bastimento issa veduti
 a pasar a vela ad una isola che i sentiva mille
 a quarant e raccomandandosi ala Madonna questo
 giovane guardo la vela quel strepito lo domanda
 al suo drago del bastimento di nar avero cosa
 de gora la verso a quel lamento il drago
 marinar chedito questo giovane e lora del suo
 bastimento verso questa isola quando queste a
 questa isola in trovato quattro manigolli che i
 bastonava un poiro uomo eho che questo giovane
 padre del bastimento la issa saver perche
 questi manigolli i bastonava questo poiro uomo
 allora questi manigolli ispiditi al giovane che
 i bastonava questo uomo per ordine del suo Re
 perche el gava un debito in pagar e quando
 questo debito lora una suma più alta di tre
 cento mila scudi si porta in questo posto
 a bastonarli per ordine del Re fino ala morte

allora quanto queste in queste barbagole To
 i go mandate e queste barbagole elia
 rivelle verso a giovani elia lito sapichare
 che il bene la sempre sta chorisposto per
 bene e il male. Le sempre sta chorisposto
 per male. Sapi chare giovani che io sono
 quell'uomo che teme deliberato tali manie
 de quei quattro manigolli che mi bastonava
 fino ala morte e per il tuo amore e per
 il tuo amore tu mai deliberate e per
 questo Dio vede e Dio prevede anche
 per ti eho che allora labela tutenisha
 lora in suo propria del suo marito elsona
 tanto calagra che lo fato univito dan
 i primi de vita e in fato una gravi
 festa per tutta la vita
 churta la Sogria longa la via chente
 la ostra che la mia le Genia

Questo Drago Romani di suo padre la sua vita tutta
 accudita verso la 10 anni la casa da 1216 (includendo
 di 17 anni Romani) in un'occasione del governo di allora
 in 1711 erano

Roma in gennaio 16 Ottobre 1711
 Giuseppe Chiffi Lancia

BIBLIOTECA CIVICA
 VERONA
 Ms. 2. 2. 1071

culturale. Quando la trascrizione è opera degli scrivani abituali, le modalità in cui è avvenuto il passaggio dall'oralità alla scrittura sono ancora meno chiare, come nel caso di Figarolli, o di Salvaterra o della stessa Bice Ruffoni.

Una sola fiaba è stata trascritta da Righi, *El Mamo*: ricordiamo che anche il materiale raccolto nella prima fase, fu sistemato a partire dalla fine degli anni Ottanta, quando Righi era già affetto da gravi problemi alla vista.

Narratori, narratrici

La scarsità di informazioni relativa agli scrivani si può estendere anche ai narratori, dei quali abbiamo nella maggior parte dei casi (circa 50 narratori o narratrici) brevi note biografiche in fondo al manoscritto; per altri, in particolare per il mezzadro Domenico Semprebboni, i nipoti di Righi, Giorgio ed Elena, la moglie Bice Ruffoni è possibile ricostruire qualche frammento di vita.

Comunque le note biografiche ci permettono di capire che si tratta per la maggior parte di personale di servizio (bambinaie, domestiche, cuoche: Eugenia Foracolli, Ida Giusti, Virginia Menin, Antonietta Allegri, in gran parte non ancora ventenni) della famiglia di Ettore Scipione Righi o della famiglia Galli, cioè del marito della figlia Italia. Ci sono poi i nipoti Giorgio ed Elena e Guido Ruffoni. Per altri informatori le notizie risultano estremamente carenti. Di alcuni (Maria Fassini, Teresa Monga, Caterina Montebelli, Maria Zerman, Vittoria Sona in Sega, Caterina Ovio, Tullio Salvaterra, Alfredo Alessi, Giobatta Franchi, Gino Zuffolato, Francesco Dalla Vecchia) si può solo ipotizzare che facessero parte del giro delle ami-

cizie di Righi. Infine ci sono i narratori di San Pietro in Cariano e dintorni, in genere contadini o artigiani, come Domenico Semprebboni, e i suoi conoscenti Luigi Zampini e Gabriele Campagnola detto Spago, Carlo Falkenheim, Bernardo Trevisani.

Un ampio ventaglio di personaggi, un campione della società piccolo borghese cittadina e di quella contadina, di varia provenienza geografica, dato che di molti si precisa che sono originari di altre province (Belluno, Vicenza, Trento), o hanno trascorso fuori Verona parte della loro vita (Montebelli a Brescia, Franchi a Milano). Se a questo si aggiunge che non di rado i narratori affermano di aver imparato la fiaba narrata da persone "forestiere", si ha un'idea della vivace circolazione sia delle persone che delle storie e della molteplicità degli apporti a un repertorio apparentemente molto compatto sia nel tempo (1888-1893), sia nello spazio (Verona e il vicinissimo paese di San Pietro in Cariano).

Dal materiale raccolto si può ipotizzare che alcuni di questi narratori avessero appreso dei racconti in occasione delle veglie serali nelle corti o in altri luoghi di socializzazione. Non è superfluo ricordare che ci troviamo di fronte una popolazione mobile, legata alla stagionalità dei lavori, all'emigrazione temporanea, al passaggio di artigiani ambulanti e che molte famiglie contadine mandavano le ragazze a servizio presso famiglie benestanti cittadine¹⁰.

Il contenuto delle fiabe

Molto vario è il contenuto delle 230 fiabe del fondo: utilizzando delle categorie molto approssimative, ma largamente condivise¹¹, possiamo dire che più di metà sono fiabe di magia – con la presenza di dichia-

rati elementi magici, eventi, personaggi, oggetti –, una sessantina sono le novelle e infine si hanno dei racconti brevi. Possiamo suddividere il *corpus* in cinque categorie.

1) FIABE – Sono 128 nella raccolta Righi e si compongono di piú episodi concatenati tra loro, che vedono come protagonista un eroe o un'eroina, in genere poveri e vittime di un danneggiamento iniziale, i quali riescono, dopo aver superato una serie di avventure in cui l'elemento magico gioca un ruolo importante, a raggiungere il loro scopo e a vivere felici e contenti. È la fiaba che corrisponde alla formule per funzioni di Propp. O ancora, è il Märchen tedesco, «una fiaba di una certa lunghezza, con una successione di motivi o di episodi, che si muove in un mondo irreale, senza una precisa definizione di luoghi o di personaggi e sono piene di cose meravigliose. In questa terra di nessuno, umili eroi uccidono i loro avversari, salgono al trono, sposano principesse»¹².

Tra le fiabe possiamo citare 4 versioni del fedele Giovanni, ovvero *Pomo e Scorza*, 3 *Cenerentole*, vi sono 6 fiabe con la presenza di vestiti d'oro o di stelle, *La bella e la bestia*, 10 casi della ragazza che aiuta l'eroe, 7 in cui la protagonista è la principessa senza mani, 4 la principessa nella torre, 6 la principessa nel sudario, 9 versioni de *La sospira rose* ovvero *La sposa nera e la sposa bianca*. Il motivo della fuga ricorre 10 volte, in sette la fuga avviene gettando oggetti magici da cui nascono ostacoli, in tre con trasformazione. In 8 fiabe è la moglie che va alla ricerca del marito perduto, in 4 il marito. Infine l'uccisore di draghi è protagonista in 4 fiabe. Alcune fiabe hanno uno sviluppo assai complesso, come *Il palazzo da le sento porte*, *Le tre montagne d'oro*, *La storia del Re del vento*, *El castel del*

pomodoro del serpente, *Giovanin senza paura*, *El grandissimo albergato*, *Quela de la cavala*, *El palazzo dei orsi*.

Vi è poi quel gruppo di fiabe religiose, note anche come “Vangeli apocrifi”, che formano una sottocategoria a sé e si riferiscono alle avventure terrene del Signore e i suoi apostoli in giro per il mondo. Tra queste, citiamo *I gobi à tradido la sacra famiglia*, *El mura-dor*, *Quela de l'Inferno*, *Paradiso e Purgatorio*, *Foracin*, *Martin fabro*, *Piero Pipeta*, *El fiol del campanar*.

2) NOVELLE – Come sottolinea Stith Thompson: «Ai Märchen si avvicina per struttura generale, l'italiana novella. È un genere di racconto narrato largamente anche dagli illetterati [...]. Ma qui l'azione si svolge in un mondo reale, con precisi riferimenti di tempo e di spazio, e il meraviglioso, quando vi appare, fa appello alla volontà di credere dell'ascoltatore in modo diverso da come vi fa appello il Märchen»¹³. È una narrazione con personaggi non appartenenti a cicli riconoscibili, con una trama narrativa ben strutturata e conclusione fausta o infausta. Si tratta dello stesso patrimonio narrativo che origina la novellistica tardo-medievale e rinascimentale (Boccaccio, *Mille e una notte*), il teatro moderno e il canto narrativo popolare, per lo meno in area romanza e piú tardi il romanzo d'appendice e il cinema.

Tra i temi piú ricorrenti si rilevano quelli legati al mondo dei preti e dei frati (come *La storia di Carolina e de so fradel paroco*, *Filomena e Catarina*, *La compagnia de la braga mora*; le storie fantastiche di *El bar-bier*, *Florindo e Florinda*, *Storia di un mercante da seta*, *De un re della città de Stalavena*, *Re Stilante e Stiladoro*, *Principe Lacchè*). Compaiono inoltre storie di ladri, avventure vere e proprie (*Cric e Croc*, *I dodici o ventiquattro o trentasei ladri*, *Il frate falso*), le storie di

sciocchi (*Stolprian, El mato, El mamò, Togneto mato, El fiol mato, Cecco Grullo*, le storie di *Sago*), le storie di astuzia in gran parte contadina (*La camisa de l'uomo contento, Masenelo, L'avarò e 'l so servitor, La pisota, I tri porchi e la fiola del re, Il gran Giacomo*), racconti vicini al romanzo popolare, come *I du scolari di Padoa, L'amor desgrazià, Orando*.

3) SCHERZI E ANEDDOTI – Sono attestate le storielle incentrate in genere su un unico motivo narrativo, senza uno sviluppo articolato e finalizzate al divertimento o al riso. La furbizia oppure la stupidità sono il tema piú comune (*El savatin, El loto, I quatro ciodi, Quel del pito e del so caso, L'indora culi inargenta culi, El sior Donà, Quela de la sterna, Le tre barbote, El mul e 'l frate, La tronca fila*). Troviamo brevi aneddoti (*La baruffa, Tuto el dopio, El vecieto in paradiso, Ci se marida do volte no va gnanca in paradiso*). Troviamo inoltre brevi racconti riferiti alla grulleria degli abitanti di Azzago, località della Valpantena dove ancor oggi permane l'idea che gli abitanti siano un po' balordi.

4) STORIE DI ANIMALI – Questi racconti si propongono, di solito, di celebrare virtù “forti” degli animali, come l'astuzia della volpe, la solidarietà dei musicanti di Brema, la prepotenza del lupo e «tutto il loro sapore consiste nella comicità degli inganni o nell'assurdità delle situazioni in cui l'animale viene a trovarsi per la sua balordaggine»¹⁴. Nella raccolta di Righi le fiabe di animali sono otto (*Le tre galine, Le tre anarine, La cavra e i so cavreti, L'asino el can el gato el gal, El logo e la bolpe, El can e el lupo, I gatini, Zia Popa*). Di particolare interesse risulta la fiaba *I gatini* dove la protagonista entra in un palazzo di gatti che sono principi con cuochi, servi, facchini gatti, e via una dettagliata descrizione della gerarchia sociale della so-

cietà dei gatti proposta come metafora della società umana. Curioso è anche il racconto *Zia Popa*, nel quale la vecchia donna emarginata stando alla finestra viene corteggiata da vari animali e alla fine sposa il topolino che una tragica domenica annega assaggiando il brodo e facendo morire di crepacuore la povera zia Popa. Singolare il caso della fiaba *Le tre ochetine* narrata da Virginia Menin dove la terza ochetta si salva dall'orco e si trasforma in una ragazza da marito.

5) FIABE RIVOLTE SPECIALMENTE AI BAMBINI – Nessuna delle fiabe del *corpus* di Righi sembra essere stata pensata specificamente per i bambini. A un uditorio di bambini si rivolge la fiaba *Matio de le ave* in cui il narratore si identifica con il protagonista bambino o *La comare e la so fiozza* in cui il racconto della bambina golosa di frittelle viene drammatizzato con l'espressione «Arda che te magno» messa in bocca alla madrina strega.

..... L'ORALITÀ DELLE FIABE, OVVERO IL PASSAGGIO DALL'ORALITÀ ALLA SCRITTURA

I caratteri della narrazione orale

La raccolta di Righi è costituita da fiabe popolari orali ed è quindi un esempio di quell'arte verbale orale tradizionale, anche se ci è pervenuta tramite l'opera paziente di scrivani e non dalla viva voce degli informatori. Questi racconti rappresentano paradossalmente sia un atto creativo del trascrittore sia un impoverimento della dimensione orale, poiché hanno subito un processo di vera e propria transcodificazione, perdendo quegli elementi che caratterizzano la *performance* narrativa, costringendo il testo orale en-

tro le norme, spesso inadeguate, della scrittura. La *performance*, infatti, è il risultato di un'arte effimera, percepibile solo nel momento dell'esecuzione narrativa e con un bravo narratore in grado di controllare in modo efficace la tecnica del racconto e di aggiungervi tocchi stilistici personali¹⁵.

In questi manoscritti manca completamente il riferimento ai contesti reali nei quali le narrazioni si producevano e la raccolta sembra indirizzata più a registrare e documentare l'esistenza di testi, con il limite di considerarli reperti e non espressioni culturali di una società. Cristina Lavinio sottolinea a tal proposito: «È invece ormai evidente, come risulta dagli studi degli etnologi (per esempio quelli sulle attuali società tradizionali africane) che la narrazione, la scelta dei temi, la scelta dei momenti (del giorno, della stagione) e dei luoghi (la capanna, il bosco) oltre che quella dei narratori (di una certa fascia d'età, di sesso maschile e/o femminile) che possono narrare solo nel momento e nel luogo adeguati, sono fattori tutti soggetti a un insieme più o meno ampio di regole e divieti precisi»¹⁶. Lo spazio riservato alla creatività del singolo narratore orale, di norma, non è ampio e deve fare i conti con la censura immediata e preventiva del suo pubblico: la sua "artisticità" è percepibile solo nel momento dell'esecuzione, mentre una fissazione nella registrazione o nella trascrizione può appannarne, anche se in modo variabile, la dimensione estetica e sottrae al lettore le possibilità di percepire le dinamiche creative che si instaurano tra il narratore e il suo pubblico.

Nonostante questa perdita di informazioni, in alcuni racconti della raccolta di Righi traspare però un piacere di tipo estetico del narratore nel raccontare

soprattutto le fiabe: si leggano a tal proposito i racconti di Sempreboni.

Viene meno nella trascrizione (come pure nella sola registrazione audio) la gestualità che accompagna la narrazione. Il buon narratore sa utilizzare elementi mimici, gestuali, paralinguistici: intonazione, cambi di voce fino al falsetto, ritmo e velocità del racconto, pause, sospiri, risa, ecc.; l'uditorio, dall'altra parte, può intervenire, interrompere, sovrapporsi con la voce, esclamare, ridere, applaudire: interventi che interferiscono e modificano il piano della narrazione e che diventano elementi fattivi del testo. Tali elementi, che probabilmente sono composti sulla base di precise regole e di un codice artistico ben individuabile, dotato di un suo grado di stabilità e di una portata notevole, possono essere intuiti e ricostruiti, ma sempre in modo inesatto.

Già gli studi sulla comunicazione interpersonale ci dicono che la dimensione verbale di un messaggio è una minima parte rispetto alla globalità della comunicazione, che investe appunto il paraverbale (timbro, tono, volume, ritmo della voce e delle pause tra una frase e l'altra) e il non verbale (gesti, postura, respirazione, espressioni facciali, movimento del corpo, movimento emozionale).

«El senta sior sta rosària che el vol che mi ghe conta ma no gh'è gnente de bon salo, za che 'l vol che mi conta ghe ne conto quanto quante che 'l vol». Così comincia il suo lungo racconto la signora Pontiroli che ripetutamente interloquisce e interagisce con il raccoglitore. La vicenda – «non c'è niente di buono», commenta la narratrice – si svolge in un paese di montagna a Rocasecca, presso Cornuda e vi troviamo l'amore contrastato per lignaggio, la morte finale dei due

amanti, uno sul corpo dell'altro (come non ricordare Giulietta e Romeo), il buono e il cattivo, la vita di paese con le sue chiacchiere, pettegolezzi e dicerie, il farsi monaca per dolore: insomma tutti i cliché e i sentimenti collettivi del romanzo popolare.

La narratrice è molto presente, interviene personalmente molte volte: si rivolge al raccoglitore, il giovane signor Gaetano, commenta l'azione, emette giudizi, si colloca anche fisicamente all'interno della vicenda, dov'era e cosa faceva in un determinato momento, ci dice anche delle sofferenze matrimoniali della figlia, sposata «con quel cane di Domenico», e che abita in fondo al paese, presso i mulini. Ci ricorda che è una donna di servizio in un paese di montagna, ma poi, con la morte del suo padrone, la famiglia si è alleggerita, non c'era più necessità della sua presenza e, non essendo possibile trovare servizio in un piccolo paese di montagna, ha preferito venire a Verona, vicino al suo paese, dove ora lavora presso due famiglie e così si guadagna da vivere, alla meno peggio.

Lo stile della fiaba orale nelle trascrizioni

La fiaba è un genere "potente", ha una sua forza, è in grado – come sottolinea Francesca Lavinio – di «riflettere consapevolmente su se stesso e sulle proprie leggi costitutive, di contenere se stesso e di contenere, insieme, tutti gli altri generi, narrativi e non, o almeno di giocarci interstualmente [...]». La struttura della fiaba è sempre chiusa, ma per altri versi si può affermare che essa è anche sempre aperta internamente. È una struttura chiusa, perché le funzioni fondamentali vi si succedono in un ordine rigoroso e culminano con le Nozze, ma è anche una struttura interamente aperta, perché ogni funzione può essere sviluppata

senza limiti precisi [...], una sorta di gioco meccano che permette la trasposizione di temi, motivi, singolarmente o a gruppi, da una fiaba all'altra»¹⁷.

La fiaba presenta precisi contrassegni, come la presenza di moduli più o meno fissi che vengono usati nel corso della narrazione, ovvero descrizioni stereotipate, uso frequente di idiofoni e di motivi in rima o cantati. Secondo gli studiosi di favolistica¹⁸, è possibile distinguere tra moduli introduttivi, di passaggio, attualizzanti, ripetitivi, conclusivi.

Le fiabe incominciano in modo molto semplice, più spesso con la stereotipata formula d'apertura «Gh'era 'na olta...» oppure «Bison saver che...», «Un giorno fra i altri...», «Alu tempo in una città gh'era...». È una formula al singolare anche in presenza di un soggetto plurale e ci introduce immediatamente in un non-tempo e nel mondo fantastico e di finzione della fiaba.

Le formule di chiusura sono varie e spesso indipendenti dal contenuto della narrazione: ricordiamo il classico «e vissero felici e contenti», la semplice «l'è bella e finita», quelle che cercano di riportare dalla dimensione fantastica della fiaba alla realtà presente, come «E i à fato un pastin...» o di richiamare l'attenzione dei presenti sul narratore, il quale spesso è sotto un tavolo imbandito e riceve solo degli ossicini o qualche calcio come risposta alla sua richiesta di compenso e di doni per il narrare, oppure di segnalare il cambio di turno, «Stretta la foglia, larga la via / dite la vostra che la mia l'ho finita», che rimandano a situazioni in cui più persone sono in grado di raccontare, come poteva accadere la sera nelle stalle. Particolare è la formula «là l'è fato nozze, nozete e candelete scorza la tola e slonga el mantice, chi vol sentir rosàrie si n' fasa dire e

mi che era soto la tola i m'ha butà un osso nel culo e se non i crede g'ho ancora el buso, e pò me son messo sotto 'na fogia de osmarin e no i m'à gnanca dito "úto Rosina on goto de vin"¹⁹.

La lingua della narrazione orale, come quella dei canti popolari, rivela una sua specificità. Le riprese di parole e le ripetizioni, che nel parlato e nello scritto sembrano ridondanti, qui assolvono a funzioni diverse: in chiave di triplicazione «Cammina, cammina, cammina» o «e via, via, via» con il compito di visualizzare la scena narrata e di dilatare l'ampio spazio attraversato e il tempo impiegato a percorrerlo; in un effetto di crescendo «Passa un mese, passa doi, passa tre, passa quattro», «Un ano, un mese e un giorno», «Vien le oto, le nove, le diese, le ondese»²⁰; in un effetto di rallentamento o di sospensione del tempo favolistico nella ripetizione di episodi simili o di interi episodi riportati quasi con le stesse parole, come nel caso in cui un personaggio racconta a un altro, con le stesse parole, quanto gli è accaduto e che è già stato raccontato all'interno della fiaba. Raramente si incontrano formule riassuntive e il narratore, se le usa, è ben cosciente che si tratta di espedienti. Tali ripetizioni servono per fissare la vicenda nella memoria e sono collegate a dispositivi mnemonici. Rientrano in questo espediente mnemonico pure le ripetizioni di attributi che caratterizzano i personaggi.

La ripetitività nei testi di letteratura orale è nella logica della loro composizione e li struttura in profondità: liberandosi dalla dimensione della scrittura, si riesce a percepirne il fascino. «La letteratura orale è governata dall'estetica della ripetizione e della fruizione ripetitiva. È un'estetica «rassicurante, che forse corrisponde a un bisogno diffuso»²¹.

Si trovano ancora moduli di passaggio; espressioni come «L'è stà quando...» o «Alora vien che...» hanno la funzione di segnalare una svolta nella narrazione e di introdurre una situazione nuova. Per narrare le vicende di più personaggi che si muovono nello stesso tempo ma in luoghi diversi viene usata l'espressione «lasciamo... e andiamo da...»: è un modo per far partecipare attivamente il pubblico alla *performance*. Si incontrano ancora espressioni che sottolineano l'esigenza di imprimere un ritmo veloce ai fatti narrati: «eccolo», «buttalo giù», «eco che alora», «e via», «ben ben», «subito pronto», «nagando avanti», «ma paraltro», «un giorno fra i altri». Il tempo scorre via veloce nel tempo narrato, sembra che non esista: con poche frasi, le vicende dell'eroe coprono mesi ed anni. Ci sono poi moduli come «infinamai tanto che», «finalmente» intesi come 'infine', 'alla fine'. Gli innumerevoli «el dis», «l'à dito» servono a introdurre il dialogo e svolgono una funzione di interpunzione. Il riferimento al verbo dire «può essere considerato uno degli intercalari automatizzati e desemantizzati tipici dell'oralità e che, se sul piano orale sono tanto neutri da diventare quasi impercettibili (finiscono semmai per evidenziare maggiormente l'intonazione dei segmenti di discorso contigui), quando si passa alla scrittura, con la trascrizione dell'oralità, appesantiscono il testo tanto da spingere spesso il trascrittore a ometterli»²². Il soggetto non necessariamente è esplicito, perché nella narrazione può essere segnalato chiaramente dai cambi di voce.

Anche le diverse interiezioni, «eccoti», «che ti fa?», «ahil!», oppure i moduli attualizzanti, «etu capí?», «el pensa sior» provengono dalla dimensione dell'oralità e hanno lo scopo di richiamare l'attenzione dell'udi-

torio e di coinvolgerlo emotivamente nella narrazione: la drammatizzazione del racconto è spesso presente, il narratore, rispetto alle vicende raccontate, vi partecipa emotivamente e può anche esprimere un proprio giudizio sul comportamento di personaggi, con il suo continuo variare dell'intonazione e dell'enfasi. La linea di demarcazione tra narrazione e drammatizzazione-recitazione di tipo teatrale è molto tenue. Non si deve dimenticare che il narratore fa sovente riferimento a una morale e a un insieme di valori condivisi e pertanto, attraverso il racconto, si trasmette l'ideologia dominante.

Il narratore talvolta si dimentica di fornire dei dettagli o di raccontare degli episodi: in questo caso con l'espressione in prima persona singolare «me son desmentegà de dir...» recupera retroattivamente delle informazioni importanti per la comprensione della vicenda nei suoi sviluppi successivi. È un'espressione che il narratore può percepire come un'infrazione rispetto al canone della narrazione orale, la quale tende a presentare gli avvenimenti in modo lineare e lungo un asse temporale consequenziale, specie se si seguono le vicende di un solo eroe: la tecnica del flashback e delle anticipazioni non sono generalmente presenti nella fiaba, tranne quando un donatore o un aiutante magico non predica all'eroe gli ostacoli che dovrà superare nel prosieguo del suo cammino. «Si può avanzare l'ipotesi che la successione lineare e relativamente fissa delle funzioni individuate da Propp per le fiabe di magia sia in qualche modo legata alle esigenze di una narrazione orale che si dispone lungo l'asse lineare della catena parlata. La scrittura invece si dispone su uno spazio fisico, quello della pagina, che fa da supporto al testo e può, in tal modo, agevolare mag-

giormente gli spostamenti delle sue parti e facilitare le inversioni temporali dei fatti narrati [...]. I narratori dimostrano così, anche quando sembrano dichiarare di aver sbagliato, di avere un alto grado di consapevolezza, seppure implicita, delle esigenze espressive e stilistiche e dei meccanismi narrativi richiesti nell'esecuzione attualizzante di un testo fiabesco»²³.

Un altro elemento da sottolineare è l'uso dei tempi verbali. È stata fatta una distinzione tra tempi commentativi prevalenti nella fiaba orale (presente, futuro e passato prossimo) e tempi narrativi, caratteristici di quelle scritte (imperfetto, passato remoto, condizionale, ma anche passato prossimo nei dialetti settentrionali in cui non esiste il passato remoto). L'atteggiamento linguistico commentativo comporta coinvolgimento e partecipazione da parte del narratore e dell'ascoltatore. «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»²⁴.

L'uso del presente per raccontare la storia è funzionale proprio alla drammatizzazione, perché in questo modo gli avvenimenti si possono rappresentare e attualizzare. Generalmente il racconto parte con l'imperfetto «C'era una volta», passa quindi al presente storico ricorrendo anche ad avverbi come 'ecco', 'allora', e termina con i tempi narrativi che anticipano le formule di chiusura²⁵.

Come opera un narratore e le sue competenze narrative

Nella raccolta di Ettore Scipione Righi si trovano esempi sia della varietà caleidoscopica della fiaba – per cui la riproposta di una stessa fiaba, anche da par-

te dello stesso narratore in occasioni diverse, non è mai uguale –, sia della sua intertestualità, cioè del diverso modo di combinare gli intrecci, della possibilità di sostituire una parte o un motivo, operazione che il narratore compie per colmare “buchi” tematici della memoria rispetto alla storia narrata o per il gusto per la contaminazione creativa.

Si veda la fiaba *Piero Pipeta*, come esempio di struttura caleidoscopica. Nello stesso fascicolo si trova una versione incompleta, datata 9 giugno 1892, scrivano Rieppi, e un'altra completa, datata 12 ottobre 1892, scrivano Emanuele Speranza, con relativi appunti, ma con alcune significative varianti rispetto alla prima. Rimangono gli stessi personaggi e gli stessi luoghi: Piero Pipeta, il Re con il suo aiutante, la ragazza nella casa dei ladri, i dodici ladri con il loro capo, la caserma, il bosco, la casa dei ladri. Diversa è la descrizione e i particolari della fuga dalla caserma. Nella novella incompleta la ragazza sta impastando gli gnocchi per la cena e all'arrivo degli ospiti aggiunge due chilogrammi di farina; è molto dettagliata la descrizione degli ospiti presso la ragazza; i ladri arrivano alle ore 24 (non alle 23,30); Pipeta non uccide il capo dei ladri: tra i due nascerà una baruffa che farà svegliare Re e aiutante, i quali si alzano e vanno ad aiutare Pipeta a legare il bandito per poi portarlo in prigione. All'invito del Re di andare nella sua città, al termine del racconto, Pipeta non accetta per paura di essere riconosciuto e quindi incarcerato come disertore.

Titoli

Il titolo è un elemento aleatorio nella cultura orale, ma quasi tutte le fiabe della raccolta lo riportano, molto probabilmente per il fatto che il trascrittore

aveva la necessità di distinguere un racconto da un altro e a questo scopo sollecitava il titolo. Vi sono temi-titolo di riferimento come «quela de...», «la storia de...», seguiti dal nome del personaggio o di oggetti significativi per lo sviluppo del racconto; tali titoli assolvono a una funzione mnemonica e sono sia localmente determinati, sia legati alla soggettività dei singoli narratori. Per le fiabe di magia ricorrono generalmente i titoli presenti nelle maggiori raccolte di fiabe (*Pomo e Scorza*, *Cenerentola*).

..... IL PANORAMA FANTASTICO: I LUOGHI

Può risultare utile, anche per orientarsi nel vasto panorama della raccolta, descrivere alcuni elementi del paesaggio fantastico, raccogliendo spunti significativi dalle varie fiabe. Occorre ribadire che, pur in presenza di una grande varietà di narratori e scrivani, con diversi profili culturali, c'è una sostanziale omogeneità nella rappresentazione fantastica che arriva a coinvolgere anche la dimensione linguistica.

Il palazzo

Basta un superlativo a descrivere l'importanza del palazzo reale, della reggia: grandissimo o bellissimo. In qualche caso si aggiunge un cenno al numero delle stanze, allo splendore della facciata o magari si cita la presenza di un giardino, con molti alberi e varie specie di pesci o di uccelli, raramente di animali feroci. Tale giardino può essere circondato da un grande muro, cosa che potrebbe rinviare, oltre al ben noto *hortus conclusus*, anche al *brolo* delle ville della zona o dei palazzi cittadini di cui forse i narratori avevano concreta

esperienza: come si sa, ogni contadino si recava periodicamente in città per consegnarvi prodotti o regalie, mentre molte ragazze di paese erano a servizio presso le famiglie signorili, di solito gli stessi proprietari delle ville di campagna, come bambinaie o serve.

La descrizione più puntuale di un interno e soprattutto delle attività domestiche, tipiche di un palazzo signorile, si trova nella fiaba *I gatini*: cucina, guardaroba con relativo personale e appartamento signorile sono descritti con puntualità e ricchezza di particolari. L'ordine e la funzionalità dell'ambiente, governato e abitato da gatti, serve ad accrescere lo stupore degli ascoltatori verso questo speciale microcosmo.

In nessun altro caso il narratore si rifà a esempi concreti: oltre a un topos già ampiamente consolidato, abbiamo forse a che fare con la dimensione non eccelsa dei palazzi e delle ville della piccola nobiltà veronese, di stanza in Valpolicella, e con il fatto che il mondo contadino della valle è in rapporto di vicinanza con il ceto signorile locale e i suoi ambienti, per cui, per rappresentare la straordinarietà del palazzo fantastico, deve comunque collocarlo al di fuori della quotidianità.

Il palazzo è infatti anche il luogo del mondo altro, regolato da leggi diverse, dettate dall'aiutante magico e da seguire scrupolosamente lungo tutto il percorso d'entrata e d'uscita all'interno del palazzo, a cominciare dal cancello d'ingresso, da aprire ungendone i cardini. Il palazzo del mago è invece sulla riva del mare, o in cima a montagne inaccessibili e può sorgere o scomparire da un momento all'altro. Se poi il palazzo ha delle stanze proibite, o un sotterraneo, o delle scale che scendono, è il palazzo del diavolo, l'anticamera dell'inferno.

La strada

Anche la strada come il palazzo è figlia della tradizione fiabesca e non attinge quasi nulla dal contesto ambientale reale: essa infatti si stende di solito su una pianura senza fine, sembra avere sempre la lunghezza giusta da essere percorsa dal mattino a sera per finire davanti a una casupola isolata, è occasione di rari quanto fortunosi incontri: un ambiente ben diverso dalle trafficate e tortuose stradine delle colline valpolicellesi. Vengono abitualmente citati gli incroci, i ponti e il fosso, dove nascondersi in caso di pericolo. La strada è infatti anche lo scenario della fuga e può toccare tutti i luoghi di possibile salvezza: il convento, la chiesa, un grande albero, il fiume o il lago. Non è raro che la strada giunga infine sulla riva del mare.

La campagna

Alla campagna del fantastico, priva di confini, di proprietari, di stagioni, quella che la gatta acquisisce per il suo padroncino nella fiaba *Il gatto Mammone*, si affianca la campagna dell'esperienza comune, quella del povero contadino che lascia in eredità un albero di fico o di pero insufficiente a mantenere almeno uno dei tre fratelli, ma anche quella che richiede lavoro pesante, competenza e una buona dose di furberia. Non esiste il contadino pigro, semmai lo sciocco, che non conosce le leggi della terra e non sa trarne profitto.

Dove finisce la campagna inizia la foresta, la boscaglia, talvolta immensa, invalicabile e dotata, in qualche caso, anche di un approdo a mare; luogo comunque frequentato da personaggi magici e sede di importanti eventi di magia. Nel bosco infatti si possono trovare palazzi e capanne, grotte e fontane, cacciatori

e principi, maghi e diavoli, eremiti e santi, madri sole con figlioletti.

Accanto alla campagna vera e propria c'è l'orto di casa, governato dalla donna di casa, anch'esso luogo di magia e di comunicazione col mondo dell'aldilà.

La città

Pur avendo un nome fantastico, la città delle fiabe è concreta: al centro c'è una piazza in cui si vendono le merci più disparate, si leggono gli avvisi del re e dove viene bruciata la matrigna strega. Intorno ci può essere anche la città dei vicoli, frequentata dai ladri e dalle loro vittime, dalle guardie e dai frati. La città viene citata solo di sfuggita se l'eroe vi arriva dopo una o più giornate di viaggio in cerca di alloggio in un grande albergo o in una piccola osteria, questi comunque in grado di accogliere anche le bestie.

Questa estesa pluralità di funzioni della città, da luogo di raccolta di moltitudini o di celebrazione di eventi pubblici e solenni a occasione di incontri appartati e privati, relega quasi in secondo piano il paese e la contrada. L'alternativa alla città è semmai affidata alla casa isolata in fondo alla pianura, o nella bosaglia.

Tra le fiabe ambientate a Verona, citiamo *Matio da le ave*, che descrive con precisione il percorso del protagonista: Matio entra da Porta Nuova, dove le sentinelle lo lasciano passare, arriva in Piazza delle Erbe e va a dormire sotto il banco di un macellaio, è costretto dai ladri ad andare a rubare prima nella chiesa di Santa Felicità, passando per i vicoli del Duomo, e poi in quella di San Zeno in Monte.

La città tuttavia rimane anche luogo infido, regno, la notte, di ladri con fucile pronto e di guardie; affolla-

to di furbi, pronti ad agganciare lo sprovveduto paesano, magari analfabeta e quindi costretto a farsi leggere gli avvisi del Re²⁶.

La città comunque è ben presente nell'insieme delle fiabe e sembra quasi togliere spazio alla dimensione del paese. In realtà, nella Valpolicella di fine Ottocento, non ci sono paesi con un tessuto urbanistico sviluppato: ognuno ha la propria chiesa con davanti la piazza e su un lato l'osteria. Per il resto il paese è solo un insieme di contrade isolate, di corti e di case sparse, collegate da stradine e viottoli. A Valgatara, per esempio, non c'è nessun luogo preciso che porti questo nome e ogni contrada che compone il paese ha il proprio toponimo ben conosciuto.

La casa

La casa contadina è nettamente distinta dal palazzo ed essendo ben nota non ha bisogno di essere descritta: una cucina, una camera e una cantina. Piuttosto scarsi mobili e stoviglie, tanto che capita di dover andare a chiedere in prestito un tegame per una frittata.

È il regno della donna, ma anche il luogo dove viene messa alla prova, dove si misura concretamente il suo grado di bravura e il suo livello di adeguatezza al matrimonio. Talvolta si arriva a un'esasperazione delle pretese come in *Parsemolina*, dove la protagonista deve scopare bene il pavimento, al punto che la strega possa passarci la lingua senza sporcarsi, lucidare i rami, tanto da potercisi specchiare dalla porta, e rifare il letto in modo impossibile:

Varda da far el leto pulito come che te 'l digo mi, guarda che i cavaleti no i toca in tera, che el paion no 'l toca i

cavaleti, che i stramassi no i toca el paion, che i nissioi no i toca i stramassi, che la coverta no toca i nissioi, che 'l sia tuto par aria.

Un luogo privilegiato della casa è il camino, sia per la centralità del focolare e del fuoco, sia perché mezzo di comunicazione e di scambio con mondi altri.

La bottega

La bottega è sempre attaccata alla casa, ne è quasi la sua appendice sul lato della strada, luogo d'incontro con i passanti; nel caso del ciabattino il deschetto è proprio sulla strada. Il negozio del barbiere, essendo frequentato da tutti, poveri e ricchi, può servire alla donna travestita per agganciare il Re. Molto precisa anche la descrizione del negozio di stoffe, con il banco e le pezze di panni srotolate. Di norma la bottega è caratterizzata più che da un luogo fisico, dalla presenza di un venditore o di un artigiano con la sua merce, i suoi utensili e i suoi clienti

Tra le altre botteghe da citare quella del fornaio che, in *Storia del Re Stilante e Stiladoro*, viene presentata con un'organizzazione quasi industriale.

Il mercato

È rappresentato come una enorme e animata bottega all'aperto: si vende e si compra di tutto, si incontrano persone di ogni genere, sciocchi da imbrogliare e furbi pronti a tutto, si possono sentire le ultime novità.

Un mercato a dimensione internazionale è quello descritto nella fiaba *El grandissimo albergador*: una fiera frequentata da mercanti professionisti di molte nazionalità e lingue, che pretendono grandi alberghi e

interpreti. La vita del mercante, tra porti, navi, depositi e rotte commerciali, è ben tratteggiata da Bonin anche nella fiaba *Storia di un mercante da seta*.

..... I PROTAGONISTI

Il Re e la Regina

Nei manoscritti hanno sempre, o quasi, l'iniziale maiuscola, non hanno nome, entrano subito in scena come protagonisti, ma abbastanza presto scompaiono o vengono dimenticati, per ricomparire nell'apoteosi finale del figlio. In qualche modo governano insieme, senza cioè che prevalga, come nella vita comune, il marito. Peraltro gli atti di imperio sono propri del Re, connotati anche da un'aura fatale per cui, una volta pronunciati, non si possono ritirare: «Parola di Re, non torna indrè». Il potere del Re è assoluto, può mettere a lutto un'intera città, minacciare di morte intere categorie di persone, ma poi deve cedere alla furbizia di un contadino o di un abile ladro.

Dotati di figli, o alla ricerca affannosa di averne, Re e Regina sono vittime della magia come tutti e devono spesso ricorrere all'abilità del figlio minore o di un personaggio di basso rango. Ovviamente sono sempre accompagnati da una corte, con tutto il cerimoniale di rappresentanza: musica, esercito schierato e salve di cannone.

I bambini

Sono tra i principali protagonisti delle fiabe, quando attraverso il cammino magico della fiaba sono destinati a crescere rapidamente, a essere iniziati alla vita adulta.

Se i bambini sono figli di una qualche magia, si portano dietro i loro poteri o i loro oggetti magici; se sono figli di re rimangono sempre principi, pure in incognito, e prima o dopo arrivano al trono. Se invece sono figli del popolo vengono rappresentati più spesso nella dimensione reale del vivere: così si incontrano bambini o bambine affamati, abbandonati nel bosco o venduti, bambini che lavorano duramente come famigli o sguatterri.

Le donne

Il “catalogo” è molto ampio, dalla ragazza rispettosa, attenta e operosa, con il suo opposto della screanzata, stupida e svogliata, alla Cenerentola, con corteo di sorelle cattive e brutte, alla ragazza ingiustamente accusata e privata delle mani, alla sposa fedele che si traveste da uomo per ritrovare il marito perduto, alla madre amorosa o esperta padrona di casa, alla vecchia brutta ma buona, alla comare, alla zia, alla madrina: figure, queste ultime, in cui si maschera spesso la strega cattiva. L’opposizione ‘ragazza buona, brava e bella’ / ‘ragazza disobbediente, cattiva e brutta’ funziona molto bene per mettere a punto un rigido decalogo, che deve rispettare la brava ragazza da marito, a cui non sfugge la sposa comune, ma nemmeno la regina. La trasgressione è possibile solo per burla o può essere simulata in caso di palese stupidità del marito. Una rivincita della donna, giocata sull’aura di mistero che nel mondo contadino circonda il corpo femminile, è efficacemente delineata da Bonin in *La Tronca Fila*.

I preti e i frati

Nel complesso del *corpus* le novelle che prendono di mira preti e frati sono poca cosa, anzi più spesso si

assiste a vicende in cui è il solito furbo a travestirsi da frate o a servirsi delle strutture o delle pratiche religiose per i suoi scopi: il Parroco di Gaium serve soprattutto a rappresentare al meglio tutti i suoi parrocchiani. Si sente peraltro che nella vita quotidiana essi sono presenze familiari: il prete con il supporto del fido sacrestano, il frate con l’asino nella questua porta a porta. Molto vicina a tale familiarità dell’ambiente religioso è pure la resa dei viaggi in terra di Gesù con i suoi apostoli, in cui San Pietro funziona un po’ da sacrestano. Peraltro la chiesa e, ancora di più, il cimitero sono gli scenari più comuni delle vicende orrifiche, con scoperciamiento di bare e tombe, finte resurrezioni e diavoli da farsa.

Il diavolo, il mago, la strega

Sono figure abbastanza vicine, ma non sovrapponibili.

Il diavolo ha come unico scopo quello di guadagnare l’anima della vittima; si presenta come un signore, ricco ed elegante, che offre doni e ricchezze, magari grazie al gioco, dietro promesse e impegni anche a lungo termine, per cui nel frattempo l’eroe può preparare la sua contromossa.

La caratteristica del mago è quella di cambiare aspetto e sede, di avere poteri incredibili, ma anche debolezze ben definite, sfruttando le quali l’eroe riesce infine ad avere la meglio: una pena da scontare in mezzo al mare, la figlia che si innamora, un oggetto magico difficile ma non impossibile da rubare, una creduloneria ai limiti della stupidità. Se i maghi sono più di uno, allora hanno il compito di infliggere all’eroe tre notti di tormenti, superati i quali la principessa sarà interamente liberata dall’incantesimo.

La strega agisce per pura cattiveria, per invidia o per vendetta, non sembra avere poteri evidenti, ma semmai pratiche o strumenti nascosti; ha una figlia o un nipote, non ha marito – mentre il mago è ammogliato – ed è destinata a finire bruciata o giustiziata in altro modo sulla pubblica piazza.

Questi tre sono i personaggi magici delle nostre fiabe, a parte qualche sporadica presenza di orchi o mostri dalle sette teste.

È un fatto da affiancare all'assenza nella tradizione orale dell'area interessata, Verona e Valpolicella, di tutta quella folla di personaggi con sembianze magiche e stregonesche, molto vivace nelle vicine montagne e regioni. A parte il *bisso galeto*, sorta di basilisco, e le *anguane*, fate delle sorgenti, entrambi presenti più nel linguaggio che nella favolistica, non vi è nessuna traccia, nella cultura orale, di streghe che escano di casa, di mostri nascosti nei boschi o nelle caverne. Da una parte deve essere stata martellante la "spaganizzazione" della cultura contadina da parte della catechesi cristiana, dall'altra ci troviamo in un territorio da secoli intensamente abitato, coltivato e praticato.

Perciò non è da stupirsi del fatto che l'aiutante magico è spesso un santo, magari mascherato, e il prodigio ha più l'aspetto abbagliante del miracolo che l'alone di mistero della magia.

Lo scemo

Nelle fiabe Righi ci sono due categorie di scemi, o di matti, dato che i due termini sono equivalenti: quelli che combinano guai senza fine, dimostrando di non conoscere né il significato delle parole, e soprattutto del parlar figurato, né il valore delle cose – e so-

no la disperazione delle loro mamme –, e quelli fortunati che, per un concorso di circostanze favorevoli messe peraltro in moto proprio dalla stupidità del protagonista, si meritano un lieto fine. Forse non è un caso che i migliori racconti del matto fortunato vengano da narratori o narratrici d'ambiente contadino.

Accanto all'individuo matto abbiamo il paese dei matti: Azzago, paesino della Valpantena.

..... LA SOCIETÀ

Di fronte a un microcosmo così animato qual è questo presentato dalle fiabe della raccolta Righi, che vede centinaia di personaggi e di storie raccontate da narratori con le più diverse estrazioni sociali, viene da chiedersi quale tipo di società lasci intravedere non tanto la costellazione delle fiabe di magia, giunta nell'ambiente con forza fantastica e coerenza strutturale tali da poter conservare la propria fisionomia, quanto l'insieme delle storielle, degli aneddoti, delle stesse vicende biografiche dei narratori. Per alcuni aspetti, quali il rapporto tra città e campagna, tra contadini e altri protagonisti del mondo popolare, come artigiani, piccoli commercianti e soprattutto padroni, si può tentare un nesso tra relazioni sociali nel Veronese di un secolo fa e il contenuto della raccolta.

Mondo signorile e mondo contadino

Il rapporto tra città e campagna è uno dei temi fondamentali della letteratura sia popolare che colta. Nella storia di Verona, si può cogliere una peculiarità che interessa in modo particolare la Valpolicella: a partire già dall'età comunale vediamo il potere citta-

dino che si impone massicciamente sull'intero contado, diffondendo anche, specie nella fascia collinare, modelli urbani attraverso la costruzione delle ville. D'altro canto i signori, proprio per la loro presenza in villa, entrano direttamente in contatto col clima rurale, si espongono così alla logica degli oggetti, che ha altre regole rispetto alla logica delle parole slegate dalle cose. Righi stesso, in più luoghi del suo materiale, rivela interesse per i risvolti tecnici del mondo rurale, per gli aspetti pratici della vita delle persone che intervista o con cui entra in contatto.

Nelle fiabe del tipo *La scommessa* o del tipo *Far ridere la Regina* e, in modo ancora più evidente, in *La camisa de l'omo contento*, viene narrata la sconfitta del padrone, quando il padrone viene spostato sul piano delle cose: sono gli oggetti che il famiglia ha raccolto insensatamente per strada che fanno ridere la Regina e quando al contadino, senza camicia, viene richiesto di dimostrare di aver visto cinquanta volte la faccia del Re, egli presenta quarantotto monete con la faccia del Re. È l'antica storia del debole che vince talvolta, almeno nelle fiabe, sul potente, ma è anche una convinta affermazione di un'etica del lavoro ben fatto, dell'uomo che sa il fatto suo, che sa farsi rispettare e non è in balia degli eventi. A lui è contrapposto lo stupido, il quale può arrivare al successo solo con l'aiuto della fortuna.

Inoltre il contadino, qualche contadino, è portato a urbanizzarsi, dovendo far le veci del padrone, in qualità di castaldo o di mezzadro; egli si reca spesso in città, dove svolge talvolta commissioni e piccoli commerci: in questo caso la città appare come un formicaio, una molteplicità di luoghi e occasioni di incontro.

Il paese

Tuttavia l'identità del paese, e dei suoi abitanti, è molto precisa, sia all'interno che all'esterno. Nelle fiabe troviamo diversi riferimenti alla dimensione paese, per esempio con riferimenti ad Azzago, Gaium, Molina, Mazzurega, Bure, Gargagnago e Sant'Ambrogio.

Una conferma ci viene poi dai materiali del fondo Righi: una lunga filastrocca che enumera tutti i paesi della provincia di Verona affibbiando ai suoi abitanti idoneo appellativo²⁷.

O Popolo mio da Grezzana
 Massa preti da Santa Maria
 Lustrini da Parona
 Spie da Rosele
 Magna tuto da Novare
 Biastemoni da Negrar
 Imbriagioni da Torbe
 Buli da Ponton
 Tartufolari da Castel Roto
 Ariosi da Volarne
 Scoragia fragole da Serain
 Spissagioni da Dolcé
 Imbriagioni da Peri
 Contrabanderi da Ossenigo

O Popolo mio da Bure
 Castragatti da Gargagnago
 Lima medaie da Sant'Ambrosio
 Spissocini da San Giorgio
 Barcaroi da Pescantina
 Brustoloni da Puran
 Capeloni da Maran
 Zugadori da Prun
 Balarini da Fane
 Sbiri da Breonio
 Tabacconi da Zerna

Boscheri da Fumane
 Spassacantoni da Ciesa Nova
 Mercanti da Narbeso
 Gran signori d'Alfaedo
 Topa mese da Monte
 Mendichi da Cavalo
 Para mussi da Mazzurega
 Pettenà da San Piero
 Dotori da Valgatara
 Organisti da San Fioran
 Omeni tristi da Santa Sofia
 Foiadori da Pedemonte
 Mormoratori del Quar

È il risvolto sarcastico e canzonatorio, lo stesso che nella raccolta investe il caso arcinoto di Azzago²⁸ e qualche altra località della collina, di un campanilismo, frutto di una estrema disseminazione degli abitati, ognuno dei quali sede a suo tempo di un piccolo comune rurale, impegnato a sopravvivere con difficoltà, ma senza rinunciare alla propria autarchia.

È però anche una spia della percezione, riflessa in alcuni narratori, che ogni paesino, ogni contrada, ha una sua identità a cui storicamente contribuiscono la diversa articolazione della proprietà agraria, con la prevalenza di proprietà signorili legate alle ville nella fascia pedecollinare e con l'assoluto predominio della piccola e piccolissima proprietà contadina in collina.

Questo variegato orizzonte del mondo rurale comprende una miriade di attività e mestieri, ben documentati nelle fiabe: cuoco, fornaio, mugnaio, falegname, ciabattino, spazzacamino, taglialegna, sarto, barbiere, mercante, infermiera, donna di servizio, oste, cameriere, stalliere, albergatore, pastore di animali vari, pescatore, barcaiolo, soldato, mediatore.

Il pane e il companatico

Il cibo, elemento fondamentale della vita, è onnipresente nella fiaba, ma qui è possibile inventare una tovaglia che si apparecchia da sola, o una sala da pranzo già pronta per ospitare una moltitudine di persone.

Solo a elencarli, gli alimenti che troviamo nelle fiabe ci danno l'impressione di un'abbondanza e di un'ampia varietà: abbiamo infatti brodo, lardo, arrosto, quaglie, frutta, polenta, gnocchi, *paparèle*, capponne arrosto, formaggio, *brigandoli*, ciambelle, focacce, favette, «potole, bomboni, spumiglie, ofele», paste.

In verità la cucina è ben più essenziale: primo cibo è senz'altro il pane, in grado da solo di vincere la fame, cioè di ottenere quanto basta dalla vita. La ricorrente e incombente minaccia della fame è così presente che non può essere solo un fatto narrativo. Così l'eroe parte con in saccoccia la focaccia della mamma, o è costretto a dividere un pezzo di pane vecchio di giorni.

Raramente si trovano descrizioni dettagliate di pranzi, o menu, o singole pietanze. Infatti un bel pranzo è definito semplicemente «cose buone», a meno che non si tratti di elencare l'immensa massa di cibo ingoiata dagli aiutanti del protagonista della fiaba *Du sachi de nuvole*:

Quando l'è la sera i se trova tuti al palazzo del Re, e là i trova una gran tavola preparada con de le vere montagne de roba da magnar. El Re avea fato copar tanti bó, tanti vedei, cinquanta galine, quaranta faraone, zento dindi e pò gh'era saladi, bondole, parsuti, e insoma tuto quel che se se pol imaginar. Lori se zenta a taola e se mete a magnar; quanto più i portava e tanto più i magnava. A un zerto punto el Re ghe domanda se i g'avea proprio coraio de magnar tuta quela roba.

– Altro che coraio, dise el putel, semo in nove e la magnaessimo anche in cinque soli.

Lí torneghe a portar roba e lori continua a magnar cosí che i à magnado tuto, anca le zate e i bechi de le faraone, e i corni dei bó.

Altri menu dettagliati sono quelli assicurati dall'avarò alla sua famiglia e cosí descritti da Bonin:

Chronpo un baril de reнге, una bala di bachalà, una sesta de figi sechi, un sachò di nose, che queste nose le me fa una gran spequasion peché ala sera chon la polenta chalda ghe ne ronpo quatro a par omo e i magna de gusto; le schorse di queste nose le dopero da far le brase da brustolar la polenta che vansa ala sera e quando l'è brustolà ge dago du figi sechi a par omo e i magna de gusto. Per quei giorni che se magna de grasso ala matina se rostise una renga da magnar la polenta; per meso giorno se bogise mesa stela di bachalà pe' magnar la polenta chalda anchora e se mete via el brodo di questo bachalà e si fa la mane-

stra di orso e petate e polenta freda fata dó in questa manestra. Echo, charo chonpare, per el vito dopero questo chostume.

Ma il cibo è presente anche quando gli orchi o le streghe mangiano i bambini o i figli, i lupi mangiano ochette o capretti: mangiare è un diritto sacrosanto, ma chi esagera è punito come capita piú volte al lupo.

Il cibo è un premio con un sovrappiú di sacro e solenne, se si pensa che è sempre durante il pranzo finale che viene rivelato e condannato l'inganno, proclamato l'eroe vincitore, sancito il lieto fine.

Parente del cibo è il denaro: lo si trova anche in frutti magici (sotto forma di ben precise monete d'oro, napoleoni, marenghi e genove, non un generico tesoro), e come il cibo scaccia la fame, assicura la vittoria e ristabilisce l'ordine.

Le foto sono state realizzate da Andrea Brugnoli.

NOTE

Sigle

BCVr = Biblioteca Civica di Verona

1 Per un approfondimento si veda *Ettore Scipione Righi (1833-1894) e il suo tempo*, a cura di G.P. Marchi, Verona 1997.

2 Il primo in occasione per le nozze Sona Butturini, e il secondo per le nozze Weil Weiss - Cinzano di Rodi

3 Con il termine 'fiaba', privo di determinazioni o di specificazioni, indichiamo genericamente qualsiasi racconto popolare. Lo stesso Righi, in vari passi della sua corrispondenza, usa il termine di 'fiabe popolari', accanto a quello di 'rosàrie', termine che viene poi ripreso dagli studiosi che si sono occupati della raccolta.

4 Giuseppe Biadego, bibliotecario della Biblioteca Civica di Verona, in una lettera del 16 dicembre 1896, dà comunicazione alla Giunta Municipale di Verona della completa consegna del legato Righi e ne cita tutti i fascicoli e il loro contenuto. [BCVr, Archivio Storico della Biblioteca, atti, 1896, IV, n. 1139]

5 G.L. PATUZZI - A. BOLOGNINI, *Piccolo dizionario moderno della città di Verona*, Verona 1900, p. v.

6 G.L. PATUZZI, *Il Palazzo dei Orsi*, Verona 1895, dedicato a Giuseppe Fraccaroli nel giorno delle sue nozze con la contessina Isabella Rezzonico Della Torre. In seguito la stessa fiaba fu ripubblicata con il titolo *El palazzo dei orsi*, a cura di G.M. Cambiè, «Vita Veronese», XXIII (1970), 3-4, pp. 113-118.

7 Arrigo Ballardoro, nella prefazione a *Folk-lore veronese. Canti*, Torino 1898, p. v, scrisse riguardo ai manoscritti di canti raccolti da Righi e conservati in Biblioteca Comunale di Verona: «Io m'astenni dal consultarli avendomi la famiglia del Righi espresso il pensiero di curarne essa la pubblicazione».

8 Quasi certamente le fiabe *I tre Porchi e la fiola del Re*, [*El mamo*], *El paron e el servo*, *Storia da ridere*.

9 BCVr, mss. Righi, b. 618/42.

10 Sul problema della permanenza e della diffusione della letteratura orale si veda B. PIANTA, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, «La Ricerca Folklorica», 15 (aprile 1987), pp. 11-14.

11 S. THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano 1994 [ed. orig. New York 1946]; A.A. AARNE, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, *Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen*, translated and enlarged by S. Thompson, Helsinki 1964.

12 THOMPSON, *La fiaba nella tradizione...*, p. 24.

13 *Ibidem*.

14 *Ivi*, p. 27.

15 C. LAVINIO, *La magia della fiaba*, Firenze 1993, p. 7.

16 *Ivi*, pp. 5-6.

17 *Ivi*, pp. 91-93.

18 Si confronti per queste questioni oltre il lavoro citato di Cristina Lavinio, anche L. BEDUSCHI, *Note sulla lingua*, in *27 fiabe raccolte nel mantovano*, a cura di C. Barozzi, Milano 1976; D. PERCO, *Fiabe del Feltrino*, Belluno 1981.

19 In *Piereto*, raccontata da Virginia Falchetti.

20 Si veda la fiaba *Il cuco*.

21 LAVINIO, *La magia...*, p. 113. La studiosa afferma che tale estetica «è molto più diffusa di quanto pensiamo, sta alla base tanto del fatto che i bambini amano sentirsi raccontare spesso le fiabe che già conoscono, quanto del grande successo popolare di serials o telenovelas, dalla struttura estremamente scontata e ripetitiva». Anche il riascoltare brani musicali conosciuti rimanda a tale estetica "rassicurante".

22 *Ivi*, p. 25.

23 *Ivi*, pp. 28-29.

24 *Ivi*, pp. 43-44.

25 *Ivi*, p. 59.

26 A Cavallo nell'immediato dopoguerra un contadino, tra i più in vista, si incaricava, la domenica dopo messa, di riferire ai compaesani le notizie del giornale, acquistato da un benestante del luogo.

27 BCVr, mss Righi, b. 621/3.

28 Si veda E. BONOMI, *Mati da Sago. Aneddoti d'un paese della Lessinia*, Verona 1986.