

*Aurora Milillo*

Università di Roma

«Il carattere più o meno proprio dei nomi non è determinabile in modo intrinseco, né con il paragone tra essi e le altre parole del linguaggio, ma dipende dal momento in cui ogni società dichiara compiuta la sua opera di classificazione. Dire che un termine viene inteso come un nome proprio, equivale a dire che si pone a un livello oltre cui non è più necessaria nessuna classificazione, non in senso assoluto, ma nell'ambito di un determinato sistema culturale. Il nome proprio resta sempre dal lato della classificazione».

Lévi-Strauss

### **Premessa**

Il nome di persona ha sempre interessato gli studiosi da diversi punti di vista: letterario, storico, linguistico, etimologico e infine etnologico.

Per i nomi nelle favole popolari l'ambito si restringe: le possibilità di analisi si limiterebbero a una ricerca per esempio filologica, per individuarne l'origine da altri sistemi letterari (favole d'autore o altra letteratura popolareggiante); o estetica, per valutarne le connotazioni e le risonanze poetiche; o etimologica, per determinarne la fonte storica più lontana.

Scartando queste possibilità, qui si vuole considerare l'uso del nome di persona nella favola folclorica, intesa come forma di un sistema di creazione autonomo e specifico (1).

I materiali cui si fa riferimento (2) stabiliscono l'ambito e lo delimitano ad alcune aree del folclore italiano.

Come prima ipotesi, sulla via di una interpretazione, il nome nei racconti folclorici può essere definito come uno dei punti nodali di intersezione fra il livello della vita e del costume e il livello della letteratura.

Per stabilire quindi un qualunque canone nominale nelle narrazioni folcloriche bisognerà tener conto di questa doppia dipendenza: la denominazione dei personaggi (mi fermerò qui a considerare l'onomastica, ma il discorso per certi versi potrebbe essere esteso alla toponomastica) è correlata da una parte a un determinato sistema letterario, dall'altra a un costume definito e a una tradizione riconosciuta. In altri termini la scelta della denominazione dei personaggi non solo sottosta alle norme interne al prodotto letterario, ma entra anche in relazione con il sistema dei nomi utilizzato nel contesto sociale dai fruitori del prodotto stesso. Sia le une che l'altro si strutturano nel folclore in maniera specifica: le norme interne al prodotto letterario sono organizzate in un sistema stilistico orale; la corrispondenza con il contesto sociale può essere indagata attraverso il sistema di produzione dei testi (racconti, favole, aneddoti...), anch'esso specifico della tradizione orale.

## 1. Le norme stilistiche

Nel folclore le norme stilistiche si presentano come stabili: la loro persistenza nel tempo, in funzione mnemotecnica, è dovuta anche alla stretta regolamentazione che presiede alla connessione degli elementi di una narrazione.

Nella letteratura scritta le norme si allentano e variano nel tempo. Ma si riscontrano fin dall'antichità classica esempi di normativa retorica, radicalizzati poi dalla trattatistica medievale.

Si potrebbero citare molti esempi di codificazione della tradizione letteraria scritta; ma questa tuttavia ha la prerogativa di auto-definirsi e di mutare nel tempo, al punto che a periodi di stretta codificazione succedono periodi di aperta rivolta alla norma prescritta (3).

Nella letteratura folclorica il narratore si attiene a norme tramandate senza possedere gli strumenti tecnici per controllarle e tanto meno gestirle. Le norme restano implicite nell'uso e possono essere evidenziate solo dalla collazione di un corpus di testi trascritti (varianti).

Una lettura puramente onomastica di repertori narrativi folclorici suffraga la prima parte dell'ipotesi formulata all'inizio di questa relazione, che cioè è la denominazione dei personaggi rientri in un sistema letterario.

Nella letteratura orale le intenzioni stilistiche si esprimono anche attraverso i nomi di persona; questi sono precisamente determinati dagli stili o livelli d'espressione; il livello d'espressione non sembra variare secondo le epoche o secondo i narratori, ma non è tuttavia unico: esso s'identifica con il genere e varia insieme ad esso.

Così i personaggi delle favole di magia hanno a disposizione un certo repertorio di nomi propri, come Peppinello, Giovannino, Rosina, Teresina, Cenerentola, Cecino, ... che non sono intercambiabili con altri

nomi, come, per portare un esempio evidente, con quello di Giufà (a cui sostanzialmente si riportano gli esiti locali come Juguale, Giucca, Pitte matto...), che addirittura potrebbe essere assunto a caratterizzare un genere: appunto quello delle storie di Giufà (4).

C'è un altro genere in Italia con una ricorrenza nominale altrettanto puntuale ed è quello delle storie di «quando Gesù Cristo andava girando per il mondo», in cui i personaggi rappresentati sono costantemente Gesù Cristo e san Pietro con la saltuaria presenza di rinforzo del coro degli altri discepoli (raramente nominati, di solito citati in blocco) e della mamma (o la suocera) di san Pietro (5).

Quindi la prima variabile dell'onomastica nella narrativa è rappresentata dal genere; un esame analitico accurato di tutto il repertorio italiano in questa direzione potrebbe concorrere a una ridefinizione dei generi folclorici, sulla base di categorie espresse dagli stessi documenti (6), superando e precisando le suddivisioni postulate da Aarne e Thompson (1964) nel loro *Type-Index* (7).

## 2. Nomi propri e nomi comuni

### 2.1. Storie di fondazione

La presenza di un nome individuale costante (san Pietro, Giufà o i suoi singoli esiti locali) corrisponde alla funzione di riferimento che compete qui al personaggio protagonista, che pertanto deve restare unico e riconoscibile attraverso tutte le vicende che si organizzano appunto intorno al suo nome proprio.

Si tratta in entrambi i casi di persone che giocano il ruolo principale in due cicli di "storie di fondazione": Giufà è una figura, primordiale e arcaica, di regolatore di comportamenti-atteggiamenti esistenziali elementari; Gesù Cristo è una figura di adulto e virile fondatore di comportamenti-convincimenti logico-etici.

Si potrebbe dire, mutuando un'immagine di Paul Radin (1965) a proposito del briccone divino, che con Giufà ci troviamo in presenza di uno *speculum imaginationis*, mentre Gesù Cristo fungerebbe da *speculum mentis* (8).

In entrambi i casi il "nome proprio" costituisce un punto fermo valevole per tutta la comunità che fa riferimento a questi racconti.

E non a caso l'interlocutore di Giufà è la madre, in funzione di elementare contrasto e definizione della figura primordiale del protagonista; mentre accanto a Gesù Cristo c'è san Pietro in funzione di antagonista che contrappone, all'interno di un pensiero già adulto, una logica comportamentale basata su dei bisogni concreti a un'etica astratta, pur riconosciuta come superiore socialmente. Gli altri undici apostoli — raramente e facoltativamente nominati — che seguono in coro i due personaggi principali, infatti, ratificano le proposizioni del Maestro.



Si potrebbe dire che Giufà fonda l'ordine culturale e Gesù Cristo — il Maestro — l'ordine sociale e storico.

In ogni caso l'individuazione nominale si spiega con la loro funzione istituzionale, mentre la scelta del nome vero e proprio si è determinata storicamente: Giufà, Giucca (come Pulcinella),... come designazione di "persona", nel senso etimologico del termine, cioè maschera locale; Gesù Cristo come emblema di una storia in cui molte regioni italiane si riconoscono.

Il "nome proprio" in questi due casi funziona quindi da maschera e da emblema, comunque da simbolo di identificazione e da modello di riconoscimento.

Perciò questi due nomi non subiscono modifiche né deformazioni (non appaiono per esempio mai in forme diminutive o vezzeggiate né ammettono qualificazioni).

Il quadro dei personaggi di contorno conferma questa tesi.

Nel caso delle *Storie di Giufà* vengono tutti indicati con nomi comuni: oltre alla madre (un personaggio distinto, ma indicato con un termine di parentela naturale), la statua, la mosca, il caprone, la chioccia, il cardillo, il gallo, ...tutte figure che si presentano come indistinte e ancora indifferenziate agli occhi e all'udito di Giufà, quasi appartenenti a un ordine naturale conoscibile (non ancora ben organizzato).

La dignità del protagonista — segnalata dalla prerogativa di essere "chiamato" (di possedere un nome personale) — consisterebbe quindi nei suoi tentativi di conoscenza — a livelli addirittura sensoriali — e di elementare organizzazione culturale.

In queste rappresentazioni il nome assume su di sé una funzione segnaletica, segnala una presenza scenica (come Pulcinella o Arlecchino, ma a differenza di queste maschere, la sua scena manca della componente visiva e iconografica ed è costruita da immagini auditive e sonore), che suscita di per sé il riso ed è entrato nei modi di dire e nel linguaggio comune come lo sciocco per antonomasia (9).

Il personaggio di Giufà potrebbe considerarsi un mediatore — e ne possiede tutta l'ambiguità — fra mondo naturale e mondo culturale, fra l'indistinto e il distinto, fra il caso e l'ordine. Per operare la mediazione, egli appare in coppia fissa con la madre, che gli si oppone e lo contrasta, entrando ogni volta in dialettica con le sue azioni (10).

Nelle *Storie di Gesù Cristo e san Pietro* la dialettica si allarga a comprendere una sfera di maggiore consapevolezza. I personaggi di contorno starebbero a sottolineare una differenziazione, un rapporto di superiore a inferiore dei due personaggi nominati, che alluderebbe a un sistema dato in partenza come vincente, versus un sistema perdente. Il corteo degli Apostoli da una parte e la madre di san Pietro dall'altra ribadiscono con la loro stessa presenza — olimpica e serena la prima, intrigante e irrequieta la seconda — l'istituzione di una società suddivisa schematicamente in due ordini che convivono in un equilibrio posto continuamente in questione da una dinamica conflittuale alimen-

tata da un ripetuto tentativo di ribaltamento della situazione stabilita e dell'ordine gerarchico, che tuttavia ogni volta viene riconfermato.

Il fatto che anche il secondo personaggio venga designato con il nome di un santo, in Italia fra i più prestigiosi, sancisce spazio sociale ai comportamenti e alla logica che egli rappresenta e diritto di espressione a bisogni e necessità, sia pure di sottordine. Il personaggio di san Pietro, con i suoi tentativi truffaldini di aggirare il Maestro fino a volersi sostituire a Lui, rappresenta le esigenze (sociali e storiche) di una logica anti-eroica necessaria alla sopravvivenza quotidiana di chi non può essere signore né eroe (11).

San Pietro suscita divertimento nell'uditorio, ma è soprattutto la madre che è entrata nel linguaggio: «è come la mamma di san Pietro» equivale proverbialmente a dire «è una femmina intrigante, invidiosa e gelosa».

In questa prospettiva, il vero eroe di questo ciclo di storie è san Pietro. È questo personaggio infatti a trovarsi in posizione mediana e ambigua fra un livello di sentimenti e impulsi di gelosia, invidia, furberia, *revanche* (rappresentato dalla madre), e un livello di valori etici e razionali come onestà, serenità, rispetto della parola data (rappresentato da Gesù Cristo, il Maestro, il Padre).

Come si è visto, Giufà da una parte, e Gesù Cristo e san Pietro dall'altra, nei cicli di storie ad essi intitolati, appaiono sempre denotati dal loro nome personale — storicamente fissatosi nella tradizione folklorica — segnale indeformabile e invariabile in relazione alla funzione demiurgica e stabilizzatrice operata una volta per tutte dai loro rispettivi personaggi in un paesaggio anch'esso immutabile eppure consueto e quotidiano.

In altri termini l'immutabilità del nome proprio, oltre che la consuetudine a denominare i due cicli, rifletterebbe la struttura dei racconti suddetti che può definirsi mitica.

## 2.2. Il ciclo della volpe e del lupo

Un altro genere di racconti definibili come mitici è quello delle fiabe di animali. Fra queste, in Italia, il *Ciclo della volpe e del lupo* è senz'altro il più diffuso, tanto da essere citato, a livello popolare, a mo' d'intitolazione: «Te ne dico una della volpe e del lupo...», «Ti racconto quella della volpe e del lupo...» (12).

Si tratta di due personaggi che impersonano la furberia e la forza come qualità naturali. La valenza sociale implicita nelle due virtù (e chiarita in altre serie di narrazioni) — per cui la furberia risulta essere la dote del povero e la forza quello del ricco e del potente — rafforza l'antagonismo beffardo cui ogni nucleo narrativo si richiama, e la soddisfazione della risata finale per la costante sconfitta e punizione del prepotente.



L'antagonismo non riguarda tanto la sfera del sociale nel senso più ampio del termine quanto quella più limitata del quotidiano collettivo e paesano.

D'altra parte la presenza di questi animali in molte campagne italiane obbligava contadini e pastori a una convivenza effettiva con essi e a una concreta attenzione ai loro comportamenti. Il lupo e la volpe erano realmente dei vicini da cui guardarsi.

In alcune zone della Calabria i pastori chiamano il lupo Cola, così come danno un nome alle loro bestie domestiche (13).

Anche nelle fiabe questi due personaggi, di solito indicati con il loro nome comune, vengono talvolta chiamati con dei nomi propri, com'è il caso della volpe detta "cummà Giovanella", ("Giovannuzza" in Sicilia) o "cummà Rosa" e del lupo denominato "cumpà Cola" o "zì Nicola".

L'aggiunta della qualifica di compare (comare) e zio mostra un uso ravvicinato della favola in funzione analogica e metonimica. Con questi appellativi, che connotano di una familiarità un po' ambigua il nome personale — fra i più diffusi nella zona — i personaggi del lupo e della volpe mostrano di essere stati assunti dai narratori come facenti parte della comunità, quasi fossero dei vicini — comparì o zii — non proprio fidatissimi, ma con cui si sa e si può convivere.

Il nome personale aggiunto all'animale sancisce — con l'avvenuto ossimoro — l'entrata nell'ambiente umano del lupo e della volpe, anche se la loro denominazione fissa li irrigidisce in due personaggi simbolici di due modi di essere.

Il simbolo consiste nella sintesi fissa dell'animale + certe qualità; la sua umanizzazione per mezzo di una denominazione anch'essa fissa (come quella di "cummà Rosa" e di "zì Nicola") sottolinea il trasferimento di quelle qualità dal mondo animale a un mondo umano ben noto, e viceversa. In queste denominazioni, quindi, è riassunta l'ambiguità della loro natura di eroi mitici culturali.

Il sistema onomastico nelle favole folcloriche sembra quindi strutturarsi secondo la funzione che sono chiamate ad assolvere le narrazioni; le forme di denominazione variano, perciò, in relazione al ciclo di storie — o genere —, deputato a soddisfare ognuno un determinato ordine di esigenze della comunità.

### 2.3. *Le favole di magia*

L'ultimo genere su cui vorrei fare qualche annotazione è quello delle cosiddette favole di magia (AT 300-749).

Questa sezione di racconti, diffusi in tutta Europa, è stata da sempre privilegiata dall'osservazione degli scienziati, oltre che dalla curiosità e dall'attenzione dei semplici ascoltatori o lettori.

Dai rilevamenti di narrazioni orali si è verificato che anche in ambiente folclorico questi racconti costituiscono un repertorio a sé stante, distinto dagli altri, in rapporto sia ai narratori che alle occasioni (14).

A differenza che nelle storie finora considerate, i nomi nelle favole si presentano come variabili e mutevoli, tanto da cagionare il sospetto che il loro impiego non sia soggetto a regole, ma dipenda dal gusto arbitrario e momentaneo dei narratori.

Ciò tuttavia contrasterebbe con lo statuto strettamente regolamentato della favola.

La domanda da porsi a questo punto è in che modo l'analisi morfologica di Propp possa costituire un punto di riferimento per lo studio dei nomi.

Mentre, com'è noto, nell'indagine di Propp gli elementi costanti sono dati dalle "funzioni", l'identità degli "esecutori" risulta come variabile: «Gli elementi costanti, stabili della favola sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione. Esse formano le parti componenti fondamentali della favola» (Propp 1966: 27).

Ma quali sono i limiti di questa variabilità?

Nell'analisi degli "attributi dei personaggi" (raggruppabili in tre rubriche: aspetto e nomenclatura, caratteristiche dell'apparizione, abitudine), Propp (1966: 93) ne nota per prima cosa il carattere altamente ripetitivo, tale da giustificare l'organizzazione delle variabili in determinati canoni favolistici.

Su questa traccia, lo studio delle variabili porta infatti a circoscrivere corpus e repertori in "insiemi" omogenei. E la nomenclatura dei personaggi costituisce certamente una componente variabile fondamentale.

Nella favola popolare italiana una grossa discriminante in questo senso è da porre innanzitutto fra la produzione scritta (d'autore), che conta una tradizione plurisecolare — dal Medioevo fino ai nostri giorni — e la produzione orale in ambiente contadino-pastorale, anch'essa attestata da lunga data.

Lo schema costante individuato nella successione delle 31 "funzioni" si riscontra sia nelle favole orali che in quelle rielaborate dagli scrittori. Costituisce quindi l'ossatura della *langue* favolistica, per così dire (15).

È proprio attraverso l'esame degli elementi variabili che si è autorizzati a supporre un canone favolistico scritto e viceversa uno orale. Ci si limiterà, naturalmente, a considerare la nomenclatura dei personaggi.

L'abbondante uso dei nomi propri negli scrittori di favole (in Straparola o in Basile, per esempio) fa pensare che l'individuazione dei personaggi attraverso la denominazione — individualizzante —, cui spesso si fa riferimento anche nel titolo costituisca un canone della scrittura.



Nelle favole orali, invece, si constata che normalmente i personaggi vengono indicati con nomi comuni, e che non esiste l'uso di intitolare le favole (il titolo, anche se richiesto, viene indicato dai narratori, al massimo, con l'*incipit*).

Mentre quindi la *parole* attraverso la scrittura si esprime anche con l'imposizione dei nomi propri, che metaforicamente rinviano a una determinata concezione della favola e del popolare, attraverso l'oralità, come si vedrà, si esplica in scelte metonimiche e paratattiche, per cui più che di imposizione si può parlare di sostituzione del nome.

Il panorama onomastico nelle favole folcloriche prevede costantemente la presenza dei componenti di una famiglia biologica minima (due genitori + un figlio, con variabili combinate: un padre + tre figli; una madre vedova + una figlia; un padre vedovo + una figlia...), indicati con i termini comuni di parentela. Talvolta è proprio l'incompletezza del nucleo familiare a provocare movimento alla favola: «C'erano un marito e una moglie che non avevano figli. La donna invocava sempre la Madonna: "Madonna mia fatemi fare un figlio fosse pure porco"» (16).

Le denominazioni sono precedute, al momento della presentazione, in apertura, dall'articolo indeterminativo: «C'era na mamma e na figlia; c'era nu marito e na mogliera». Nel corso della narrazione vi ricompaiono declinati in relazione ai personaggi che man mano si succedono: «C'era un padre con due figli: uno maschio e l'altra femmina. Un giorno il ragazzo disse alla sorella...».

La famiglia si caratterizza spesso come regale: «C'era un re e una regina con tre figli...»; in altri casi viene presentata come contadina, boscaiola, artigiana, mercantile,... secondo la conoscenza e l'esperienza dei mestieri, che spesso sono quelli presenti nel paese.

Talvolta a qualche personaggio della favola viene attribuito un nome proprio. La designazione personale comunque non vi appare necessaria, dato che molte narrazioni dello stesso genere ne possono fare a meno.

Qual è allora il principio di scelta e quale la funzione del denominare la persona?

Il primo dato interessante che emerge dallo spoglio dei repertori è che i nomi propri vengono attribuiti solo ad alcuni personaggi, e più precisamente all'"eroe/eroina" ("eroe cercatore" oppure "eroe vittima") oppure, anche se più di rado, alla "principessa" ("personaggio cercato") (17).

Oltre che l'eroe vengono talvolta designati con nomi personali anche quelle figure d'appoggio, appartenenti comunque alla sua sfera d'azione, come gli "aiutanti magici" o i "donatori".

Questi, nei nostri repertori, si presentano spesso come santi (la Madonna, san Giuseppe o Gesù Cristo); o come animali (i cani con nomi che sottolineano le loro prestazioni: Spezzacatene, Spezzaferro, Forteschiena, So-tutto, Fo-tutto...; i cavalli con nomi tratti dalla letteratu-



ra cavalleresca come Rondella o con denominazioni tratte dall'uso comune come Rafanello, Ruscio...).

È da osservare tuttavia che la denominazione individuale del personaggio prescelto ("eroe cercatore", "eroe vittima" o "principessa") compare come una variante in aggiunta a una designazione che lo qualifica come il piú giovane (per esempio di tre fratelli o sorelle) e/o il piú bello e/o il piú buono e/o il piú gentile e/o il piú modesto (queste tre ultime caratteristiche vengono confermate in genere dalle prove preliminari).

Dato che qualità, attributi e personaggi si presentano nella favola come isomorfi, è da dedurre che la nominabilità dell'eroe (+ suoi aiutanti) e della principessa è connotata di valore positivo.

Alle opposizioni bello/brutto, buono/cattivo, forte/debole, minore/maggiore, perspicace/ottuso, cortese/scortese, modesto/immodesto è da aggiungere quindi quella di denominato/non denominato.

Tutte queste opposizioni di valori, compresa l'ultima, rientrano agevolmente in quelle piú generali di proprio/altrui e di basso/alto, che, come si sa, sono di primaria importanza nella struttura delle favole di magia (cfr. Meletinskij *et alii* 1977: 78-87).

Il fatto inoltre che l'eroe/eroina risulti spesso protagonista di un passaggio di stato da figlio a sposo e da figlia a sposa, darebbe alla sua denominazione personale il significato piú specifico di un battesimo culturale, di un'entrata nella società intesa come comunità organizzata di adulti.

L'eroe nella favola acquisterebbe quindi il diritto al nome proprio in qualità di operatore dell'uscita dalla famiglia, in quanto cioè mediatore dell'opposizione (centrale nelle favole italiane) famiglia d'origine/famiglia d'arrivo, famiglia naturale/famiglia sociale, da considerarsi come una forma specifica dell'opposizione piú ampia proprio/altrui.

Questa osservazione trova riscontro in alcune favole, probabilmente piú conservative, in cui l'eroe fin dall'inizio — dalla "situazione iniziale" — citato come "ragazzo", "figlio", "fratello", viene denominato con un nome proprio nel corso della vicenda, soltanto alla vigilia della prova fondamentale, che lo renderà degno di nozze.

Comunque, la denominazione personale dell'eroe o della principessa, non risultando di stretta norma, è da considerarsi come una variante espressiva, di *parole* rispetto al canone favolistico orale, che prevede la designazione dei personaggi (compreso l'eroe) in termini comuni di parentela.

Si può citare, a questo proposito, il caso da me sperimentato direttamente, di un narratore di Aciri in Calabria che battezzò per l'occasione i due fratelli eroi della favola omonima con il suo nome proprio e con quello dell'altro rilevatore presente alla narrazione: Francesco e Giuseppe. In altre occasioni la narratrice o il narratore davano all'eroe il nome di un nipotino o di un bambino che era lí ad ascoltare.

La funzione dell'imposizione del nome personale sarebbe quindi

quella di sottolineare, nel testo, la posizione centrale e preminente del protagonista.

In alternativa o in aggiunta all'aggettivazione superlativa (il piú bello, il piú coraggioso) del nome comune, il nome proprio dell'eroe non assumerebbe un significato di individuazione, ma anzi di assimilazione (in termini di sostituzione) a una norma stilistica, che trova d'altronde il suo referente in una auspicata e ribadita norma sociale.

Infatti, se si guarda al contesto della favola, al momento della sua produzione, si può stabilire una funzione del nome proprio — attribuito al protagonista della favola — anche in ambito extra-testuale.

Le relazioni fra narratori-ascoltatori con i racconti orali, infatti, non sono distanziate come quelle fra scrittori-lettori con i racconti scritti: nel momento della comunicazione narrativa queste si fanno piú strette. È facile infatti riscontrare nei narratori e nel loro uditorio una forte tendenza a immedesimarsi nei personaggi dei racconti meravigliosi memorizzati (18).

Secondo questa ottica, l'uso frequente dei nomi comuni di parentela garantirebbe in prima istanza la piú ampia possibilità di riconoscersi nei personaggi. L'uso del nome personale sembrerebbe anch'esso favorire la capacità di viverli, anche se momentaneamente, nelle vicende positive del protagonista.

Cosí si potrebbe spiegare sia la possibilità espressiva del denominare offerta dall'intreccio, sia, paradigmaticamente, il largo impiego di nomi comunemente usati e presenti nella vita reale.

Nomi come Peppino, Franceschiello, Teresina, Rosina, Giovanni, Tonino, ... — impiegati per lo piú in forma diminutiva o vezzeggiativa, che li rendono piú vicini e familiari — risultano certamente piú aperti e disponibili alla ricezione dell'uditorio.

L'avvicinamento dei protagonisti ai narratori-uditori attraverso una denominazione nota e familiare può essere intesa come una rappresentazione (forse la piú manifesta) del viaggio della favola dal noto verso l'ignoto, dal vicino verso il lontano, dal proprio verso l'altrui.

Esistono naturalmente molti altri nomi di personaggi che non rientrano in questa prima categoria di favole.

L'ipotesi infatti che sto cercando di verificare è che ad ogni tipo di denominazione dell'eroe corrisponda, anche nell'ambito della sezione delle favole di magia, una sotto-sezione, un sottogruppo.

L'indagine si presenta come lunga ed elaborata ed è tuttora in corso.



## Conclusioni

I nomi propri nei racconti folclorici italiani sembrano deputati a indicare il personaggio protagonista (eroe fondatore; eroe cercatore; eroe vittima; principessa da conquistare), che mostra, anche attraverso il privilegio di una denominazione personale, di rappresentare una funzione centrale nelle narrazioni.

La molteplicità e la varietà dei nomi usati nella narrativa folclorica può essere ordinata in serie discontinue, che risultano in ultima analisi corrispondenti ad altrettanti generi o cicli di narrazioni.

Il nome personale sembra infatti condensare, in maniera più o meno trasparente, il carattere e la funzione che l'eroe è chiamato ad assolvere sul piano dell'intreccio.

Questa funzione, per così dire interna al sintagma, trova conferma nel confronto delle varianti, che offrono un ampio spettro di possibilità paradigmatiche; e deve essere rapportata infine al suo referente ultimo, che si concretizza, nel momento della produzione narrativa, negli emittenti e nei destinatari del messaggio: i narratori e i loro uditori.

## Note

1. Mi riferisco evidentemente al ben noto articolo di Bogatyřev e Jakobson (1967) in cui l'autonomia delle forme folcloriche si definisce rispetto alla letteratura scritta. La specificità della narrativa folclorica, di tradizione orale, consiste in sostanza nella sua stretta correlazione a un sistema etnico. La mirabile analisi etnologica degli antropomi tracciata da Lévi-Strauss nei capp. 6 e 7 de *Il pensiero selvaggio* (1968: 179-237) costituisce un punto di riferimento obbligato e una base teorica per qualunque indagine sull'argomento (cfr. anche Zonabend 1980).

2. Le raccolte di favole e racconti esaminate e in parte schedate sono: *Il Pentamerone* di G. Basile (1974); *La Novellaja fiorentina* di V. Imbriani (1976); *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani* di G. Pitré (1875); *Racconti popolari calabresi* di R. Lombardi-Satriani (1969); *Ventisette fiabe raccolte nel mantovano* a cura di G. Barozzi (1976); le 26 novelle toscane edite in *C'era una volta* di P. Tabet (1978); i racconti pubblicati nella rivista *Il Giambattista Basile* (1883-1910); *Fiabe italiane* di I. Calvino (1956); *Indice delle fiabe toscane* di G.F. D'Aronco (1953); *Gli studi sulla narrativa tradizionale sarda* di E. Delitala (1970); *Racconti popolari siciliani* di S. Lo Nigro (1958).

Si è ampiamente consultato il volume *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi e argomenti* a cura di A.M. Cirese e L. Serafini (1975), in cui sono catalogati i titoli locali dei racconti, così come furono riportati sulle schede da campo dai rilevatori delle 133 raccolte effettuate dal 1968 al 1972 in 20 regioni italiane.

Si sono anche tenute presenti le numerose favole (abruzzesi, lucane, molisane) registrate da chi scrive per conto dell'AELM della Discoteca di Stato e dell'Archivio del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

3. Cfr. la teoria sulle norme estetiche come fatti sociali di J. Mukařovský (1971).

4. «Il nome di Giufà» attesta Pitré (1875: 371) «si modifica e trasforma da paese a paese; in Trapani è *Giucà*, in Piana de' Greci, Palazzo Adriano e nelle altre colonie albanesi di Sicilia, *Giuxà*, in Acri (Calabria citer.) *Giuvàli*; in Toscana, Roma e Marche, *Giucca*, ecc. Il nome di *Giufà* coincide con quello di una tribù araba, ed il personaggio ha riscontri in *Sdirrameddu* e in *Maju longu* di Polizzi, nel *Loccu di li passuli e ficu* di Cerdà, e in *Martinu* di Palermo (personificazioni fantastiche le cui scempiaggini si attribuiscono anche a Giufà), in *Trianniscia* di Terra d'Otranto, nel *Mato* di Venezia,

in *Simonètt* del Piemonte e in *Bertoldino e Cacasenno*. Cfr. anche Mango 1881.

5. Calvino (1956: 990) nelle sue *Fiabe italiane* riporta una scelta di leggende di questo ciclo tratte da raccolte friulane e siciliane con una ampia nota informativa.

6. Le definizioni, così come si vanno profilando in questa analisi onomastica, trovano riscontro nei contesti della produzione folclorica dei racconti.

7. L'indice, come si sa, impostato sulla base di raccolte nord-europee, elenca una grande quantità di testi e di varianti — scritti e orali — di ogni parte del mondo. Validissimo come strumento di lavoro, non offre tuttavia un'altrettanto valida classificazione in generi, come già affermato da Propp (1966: 14-18).

8. A proposito del briccone, Radin (1965: 27) si domanda: «Come dobbiamo interpretare questa sorprendente figura? Si tratta dell'immaginazione creatrice di miti, universalmente umana, che offre all'uomo un'immagine del mondo e di se stesso in un periodo determinato della sua storia? Si tratta di uno *speculum mentis*, oppure, se si vuole, di uno *speculum imaginationis*, nel quale si riflette la lotta dell'uomo con se stesso e con il mondo, un mondo in cui si trova senza averlo voluto e senza il suo consenso? È la risposta, o almeno una risposta approssimativa, alle questioni che, coscientemente o incoscientemente, si impongono all'uomo dalla sua apparizione sulla terra?». E conclude affermando di trovarsi in presenza di uno *speculum imaginationis*.

9. Cetrulo (citrullo) è il cognome tradizionale di Pulcinella. La goffaggine e la stoltezza accompagnate ad una astuzia sorniona sono i caratteri che accomunano le due popolari maschere della Commedia dell'Arte a Giufà. Tutte e tre inoltre, in misura diversa, sono entrate nel linguaggio proverbiale.

10. Sulla funzione di mediatore del trickster e sul suo carattere ambiguo ed equivoco cfr. Lévi-Strauss (1966: 231-61).

11. Calvino (1956: 990) a proposito osserva: «Pietro, in questa sorta di vangelo del volgo, è l'umano contrapposto al divino, e il suo rapporto con Gesù somiglia un po' a quello di Sancio Panza con l'idalgo».

Sul personaggio di san Pietro, in dialettica con quello di Gesù Cristo cfr. anche le acute osservazioni in Meligrana (1976).

12. Questo della volpe e del lupo, insieme ai primi due cicli qui descritti (Giufà e Gesù Cristo con san Pietro) sono gli unici generi, per così dire, chiaramente intitolati dagli informatori.

13. Devo questa informazione a Luigi Lombardi-Satriani.

14. Sul narratore e sull'occasione come unità selettive dei repertori folclorici orali cfr. Milillo (1980).

15. Lo schema morfologico della favola di magia resiste agli stili più diversi, registra trasformazioni storiche e sopporta adattamenti geografici. Le sue caratteristiche restano riconoscibili nonostante l'universalità della sua diffusione.

16. L'assenza di figli e la conseguente invocazione alla Madonna o ai Santi per averne uno si riscontra nella "situazione iniziale" di molte favole meridionali.

17. Anche qui mi avvalgo della terminologia adoperata per definire i personaggi in Propp (1966: 85-89).

18. La stessa attività di memorizzare i racconti è mossa da una volontà e da un bisogno di proiettarsi nell'eroe, e nelle sue vicende. Dato inoltre che l'apprendimento mnemonico avviene ascoltando (e non leggendo), è certamente necessario un certo grado di "ipnotismo" e di coinvolgimento emotivo. Cfr. a questo proposito l'analisi della tecnologia dell'apprendimento mnemonico dell'aedo omerico in Havelock (1973: 119-33). Naturalmente il grado d'immedesimazione nel personaggio e nel narratore varia, in ambiente folclorico, da persona a persona e da regione a regione. A questo riguardo cfr. per esempio Tabet (1978: 78) che, riferendo i ricordi delle lunghe veglie invernali in un paese toscano, precisa: «Il tipico meraviglioso e avventuroso della fiaba sembra portasse più a una proiezione che a una identificazione del personaggio: questi realizzava in un mondo pauroso cose impossibili e desiderabili, il mondo rimaneva irto di difficoltà e la realizzazione della fortuna affidata a una incredibile serie di circostanze favorevoli e desiderate ma di là da venire».

La distanza dagli intrecci favolosi qui è data anche dal dato di fatto che l'abitudine alle veglie e ai racconti non è che un ricordo. Altrove può verificarsi un'implicazione



e un impegno più stringente come succede alla contadina abruzzese "zà Rosa" nei confronti del personaggio femminile del suo racconto (cfr. Milillo 1973).

## Bibliografia

- Aarne, A. & St. Thompson. 1964. *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Folklore Fellows Communications n. 184. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Barozzi, G.C. (a cura di) 1976. *Ventisette fiabe raccolte nel mantovano*. Quaderni di documentazione regionale 21. Milano: Regione Lombardia.
- Basile, G.B. 1974. *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*. 4 voll. Bari: Laterza.
- Bogatyřev, P. & R. Jakobson. 1967. Il folclore come forma di creazione autonoma. *Strumenti critici* 1: 223-240.
- Calvino, I. 1956. *Fiabe italiane*. Torino: Einaudi.
- Cirese, A.M. & L. Serafini (a cura di) 1975. *Tradizioni orali non cantate*. Roma: Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Discoteca di Stato.
- D'Aronco, G.F. 1953. *Indice delle fiabe toscane*. Firenze: Olschki.
- Delitala, E. 1970. *Gli studi sulla narrativa tradizionale sarda. Profilo storico e bibliografia analitica*. Cagliari: Università degli Studi, Istituto per gli Studi Sardi.
- Giambattista Basile. *Archivio di letteratura popolare*. 1883-1910. Voll. 1-10.
- Havelock, E.A. 1973. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Bari: Laterza.
- Imbriani, V. 1976. *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*. Milano: Rizzoli.
- Lévi-Strauss, C. 1966. *Antropologia strutturale*. Milano: Il Saggiatore.
- 1968. *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore.
- Lombardi-Satriani, R. 1969. *Racconti popolari calabresi I*. Biblioteca delle tradizioni popolari vol. 8 Messina: Peloritana.
- Lo Nigro, S. 1958. *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*. Firenze: Olschki.
- Mango, F. 1881. La leggenda dello sciocco nelle novelline calabre. *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* 10: 15-56.
- Meletinskij, E.M., Nekljudov, S. Ju., Novik, E. S. & D.M. Segal. 1977. *La struttura della fiaba*. Palermo: Sellerio.
- Meligrana, M. 1976. Quando Cristo andava per il mondo... *IDOC* (Centro Internazionale Documentazione) 5: 30-40.
- Milillo, A. 1973. Analisi di un racconto tradizionale di una contadina abruzzese. *Teoria e critica* 2-3: 3-23.
- 1980. "Narrazione folclorica e sequenza repertoriale" in AA.VV. *Tutto è fiaba*, pp. 1-11. Milano: Emmedizioni.
- Mukařovský, J. 1971. *La funzione, la norma e il valore estetico come*

*fatti sociali*. Torino: Einaudi.

Pitré, G. 1875. *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*. Biblioteca delle tradizioni popolari voll. 4, 5, 6, 7. Palermo: Pedone-Lauriel.

Propp, Vl. Jo. 1966. *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.

Radin, P. 1965. "Introduzione", in P. Radin, C.G. Jung, K. Kerényi *Il briccone divino*, pp. 25-28. Milano: Bompiani.

Tabet, P. 1978. *C'era una volta. Rimosso e immaginario in una comunità dell'Appennino toscano*. Rimini: Guaraldi.

Zonabend, F. 1980. Le nom de personnes. *L'Homme* 20, 4: 7-23.