

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS**

Luiza Virti Bozzetto

***LO CUNTO DE LI CUNTI: LA GATTA CENERENTOLA DELLE  
RACCOLTE FIABESCHE EUROPEE***

Porto Alegre

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS**

Luiza Virti Bozzetto

***LO CUNTO DE LI CUNTI: LA GATTA CENERENTOLA DELLE  
RACCOLTE FIABESCHE EUROPEE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras, pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Literatura de língua italiana.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Lucia Vitiello

Porto Alegre

2021

## AGRADECIMENTOS

A atividade de leitura nunca é individual, como eu ouvi diversas vezes durante a minha formação acadêmica. Por mais que seja subjetiva, envolve um escritor, um leitor e todas as vivências (que também incluem outras pessoas) de ambos. Muitas vezes, principalmente no âmbito da educação, também envolve muita discussão e diversas perspectivas. Assim como a atividade de leitura, a de escrita também não é individual. Como afirma Basile no décimo conto da quinta jornada do *Pentamerone*, “Figlia della superbia è la rovina”. Seria soberba minha e, portanto, me levaria a maus caminhos, dizer que a escrita desse trabalho de conclusão de curso foi feita unicamente por mim. Nada do que eu faço envolve somente eu, por isso abri mão da minha ideia inicial de não incluir agradecimentos para dizer algumas palavras a pessoas que foram essenciais não só para o meu processo de escrita, mas para “segurar as pontas” junto comigo quando eu mesma, por vezes, achava que não conseguiria.

Em um primeiro momento, agradeço imensamente à minha orientadora, Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva, que, além de me apresentar o *cavalier* Basile anos atrás, me fez criar o encanto pelo Conto dos Contos e me deu todo o suporte acadêmico com brilhantismo durante o meu processo de escrita. Me surpreendi com o quanto uma professora (mesmo depois de anos de curso de licenciatura) pode ser tão sincera, competente e justa ao mesmo tempo em que é tão compreensiva sobre a realidade de um estudante que também trabalha. Agradeço também à minha coorientadora, Lucia Vitiello, que executou um trabalho de mestra comigo desde que se envolveu em minha vida acadêmica e também gerou em mim um interesse muito maior sobre a cultura napolitana, dada a sua origem. Aqui, se inclui a gratidão imensa a Arianna Billeci, que pacientemente esteve comigo ao longo desta escrita, sempre cuidadosa e atenciosa, dando seu apoio emocional e um suporte acadêmico vindos direto do coração. Sou grata também às minhas colegas que, felizmente, dada a nossa caminhada sempre ligada à cultura italiana, se tornaram verdadeiras amigas, que eu admiro imensamente: Júlia Thomas, Luiza Garibaldi e Tatiane Veronese. Obviamente agradeço a todos os meus alunos pelo apoio incondicional e por, em todo início de aula, perguntarem: “e la tesi, come va?”. Agradeço igualmente às minhas amigas ainda da época de escola por segurarem a minha mão quando achei que não teria sucesso. Estendo o meu “muito obrigada” também à família Colombo, que me recebeu em sua casa em meus momentos de bloqueio com espaço para a escrita, café e bastante descontração, e também à família Virti Coutinho, que me cedeu um espaço para que eu conseguisse finalizar a tese com tranquilidade (e igualmente muito café).

Ainda, não há palavras que eu possa dirigir à minha irmã, Angela Virti Bozzetto, pois quando nem eu mesmo entendia a ansiedade que esse processo me punha, ela já via através de mim os obstáculos que eu tentava saltar e me levantava a cada queda para que eu pudesse ultrapassá-los. Esta, junto a Sofia Virti Coutinho, me trouxeram acolhimento e tranquilidade para que eu pudesse me manter constante e feliz nesse processo.

Por fim, nosso Basile também reitera, no quarto conto da primeira jornada, “Che nave governata da buon pilota difficilmente sbatte sugli scogli”. Se eu, o barco, cheguei ao meu destino, é porque meus condutores, meus amados pais, sempre me instigaram a questionar, não como uma obrigação, mas como uma diversão. Minha curiosidade me levou a lugares incríveis, como a Itália, e me fez ver muito além do que meus olhos permitiam. Hoje sei voar e quero aprender muito mais para ter a liberdade (física e de pensamento) que tem Jacqueline Virti. Quero continuar estudando e trabalhando para ter ao menos metade do conhecimento que tem Elton Bozzetto. Felizmente, desejo continuar vivendo e me dedicando ao meu trabalho e, principalmente, às pessoas, para ter a sabedoria e o senso de justiça de ambos.

A todos aqueles que, presencialmente ou à distância, me estimularam durante a minha vida acadêmica e pessoal (porque não sei separá-las completamente), agradeço de coração e com a minha palavra, que desde sempre foi meu meio de expressão mais fiel.

## RESUMO

No *Seicento* italiano desenvolveu-se um movimento estético, ideológico e cultural que conhecemos como Barroco. No campo literário, se destacam alguns autores, entre eles Giambattista Marino. Dois escritores napolitanos, Giulio Cesare Cortese e Giambattista Basile, contribuíram significativamente para a escrita de uma literatura dialetal complexa e refinada, apesar da temática de origem popular. Mas a obra-prima basiliana, *Lo cunto de li cunti*, só foi publicada após a morte do autor, embora contenha todas as características barrocas e ainda represente a “alta” e a “baixa” cultura napolitana contemporânea. No presente trabalho, é feito um primeiro movimento, o de destacar a importância desta obra no contexto italiano e, sobretudo, entre as outras coleções de contos de fadas da Europa Ocidental. O segundo movimento é o de analisar a obra em relação à sua estrutura, sua linguagem e sua forma, aprofundando a análise em dois contos emblemáticos: “Le tre cetra” e “La gatta Cenerentola”, à luz de Rak (2004), Canepa (1999) e Croce (1925).

**Palavras-chave:** Barroco; literatura dialetal; contos de fada europeus; Giambattista Basile; *Lo cunto de li cunti*.

## RIASSUNTO

Nel seicento italiano si sviluppò un movimento estetico, ideologico e culturale che conosciamo come Barocco. Nell'ambito letterario, si evidenziano alcuni autori, tra cui Giambattista Marino. Due scrittori napoletani, Giulio Cesare Cortese e Giambattista Basile, contribuirono in modo significativo per la scrittura di una letteratura dialettale complessa e raffinata, nonostante la tematica di origine popolare. Ma il capolavoro basiliano, *Lo cunto de li cunti*, soltanto fu pubblicato dopo la morte dell'autore, sebbene contenga tutte le caratteristiche barocche e ancora rappresenti la “alta” e la “bassa” cultura partenopea coeva. Nel presente scritto, si fa un primo movimento, quello di evidenziare l'importanza di quest'opera nel contesto italiano e, soprattutto, tra le altre raccolte di fiabe dell'Europa Occidentale. Il secondo movimento è quello di analizzare l'opera relativamente alla sua struttura, al suo linguaggio e alla sua forma, approfondendo l'analisi in due racconti emblematici: “Le tre cetra” e “La gatta Cenerentola”, alla luce di Rak (2004), Canepa (1999) e Croce (1925).

**Parole chiave:** Barocco; letteratura dialettale; fiabe europee; Giambattista Basile; *Lo cunto de li cunti*.

## INDICE

<b>1. INTRODUZIONE.....</b>	<b>7</b>
<b>2. IL CONTESTO E L'AUTORE.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 Il Barocco italiano.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2 Giambattista Basile: vita e opere.....</b>	<b>17</b>
<b>3. IL CAPOLAVORO: LO CUNTI DE LI CUNTI.....</b>	<b>22</b>
<b>3.1 L'opera.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 Il linguaggio dell'opera.....</b>	<b>31</b>
<b>3.3 Analisi dei racconti.....</b>	<b>35</b>
<b>4. CONSIDERAZIONI FINALI.....</b>	<b>44</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>46</b>

## 1. INTRODUZIONE

Da bambini ascoltiamo e leggiamo sempre delle fiabe che raccontano diverse storie: c'è quella della giovane principessa dai capelli lunghi che viene rinchiusa in una torre finché non arriva un giovane principe che la possa salvare dalla persona che ce la trattiene; oppure quella in cui un'altra giovane, figlia del principe vedovo sposato con una matrigna cattiva, fugge da casa durante un grande ballo con l'aiuto di una fata e fa innamorare di sé un principe particolarmente ambito. Quando si pensa, dunque, a queste storie ovviamente si arriva a nomi come Jacob e Wilhelm Grimm (i fratelli Grimm) e Charles Perrault, ad esempio. Sicuramente questi sono stati degli scrittori importantissimi per la storia della fiaba dalla fine del Seicento europeo fino all'Ottocento, ma quasi cento anni prima viveva uno scrittore che oggi viene considerato da grandi teorici, come Nancy Canepa e Michele Rak, "l'inventore della fiaba": Giambattista Basile (detto anche Giovan Battista Basile). *Lo Cunto de li Cunti, ovvero Lo trattenimento de' peccerille* (Il Racconto dei Racconti ovvero il trattenimento dei piccoli), pubblicato postumo, tra il 1634 e il 1636, "fu fonte d'ispirazione per Perrault e per i Grimm" (BUONGIORNO, 2014, p. 255): le storie di Petrosinella (rinchiusa nella torre) e di Zezolla, la nostra Gatta Cenerentola (aiutata dalle fate), furono riprese dai fratelli tedeschi e dallo scrittore francese e diventarono quelle che oggi conosciamo come Cenerentola e Raperonzolo. È vero che il libro "ebbe inizialmente una circolazione limitata", ma posteriormente "prese rilievo nell'Ottocento per la crescente attenzione suscitata all'epoca dalla cultura popolare" (BUONGIORNO, 2014, p. 254). Il fatto è che, come dice la stessa Teresa Buongiorno, "le fiabe hanno camminato tanto. Hanno viaggiato, di Paese in Paese, attraversato i mari e le montagne, oltrepassato i confini e le frontiere" (2014, p. 7) e scherza, dicendo che è per questo motivo che "nelle fiabe ci sono tante scarpe".

Le fiabe basiliane, per la prima volta raccontate in modo letterario (dando origine a questo genere), sono diventate più conosciute in Italia soltanto dopo la traduzione dal napoletano all'italiano fatta da Benedetto Croce tra il 1891 e il 1925 (nel 1891 uscì una prima edizione della prima e della seconda giornata in napoletano; nel 1925, invece, uscì la traduzione in lingua italiana). Fino ad oggi, allora, il capolavoro basiliano subisce le conseguenze di questa mancanza di attenzione dalla accademia: il suo linguaggio "esotico", la sua forma esagerata (che comprende pure il suo stile "adornato" di scrittura) e la comprensione della fiaba come letteratura per l'infanzia hanno contribuito alla scarsità di studi accademici sull'opera e sullo scrittore.



In questo senso, questa tesi viene concepita come un modo di richiamare l'attenzione dell'accademia sullo scrittore Giambattista Basile e, soprattutto, sul *Pentamerone*, "il più bel libro italiano barocco", secondo il critico letterario Benedetto Croce (1925, p. 75), dato che "il barocco vi esegue una sua danza allegra e vi appare per dissolversi: fu già torbido barocco, ed ora è diventato limpida gaiezza". Oltre a questo, vi è l'intento di far vedere i personaggi e le trame presenti ne *Lo cunto* come debutto degli archetipi fiabeschi nella storia della letteratura europea occidentale, segnando un passaggio dal *folklore* (le forme orali di queste storie) alla fiaba d'autore in forma letteraria sofisticata.

Per raggiungere questo scopo, innanzitutto si farà una presentazione del contesto storico e letterario del Seicento italiano, presentando il Barocco in un senso generale e sottolineando soprattutto la produzione letteraria dialettale (in cui si colloca l'opera). Poi si presenta l'autore, Giambattista Basile, uomo che trascorse la vita come quello che Benedetto Croce nomina "avventurieri onorati", cioè "ora militando, ora prestando, nelle corti principesche o baronali, opera di segretari, di amministratori, di giudici, di agenti diplomatici, e, insieme, di letterati, abili e pronti a fornire versi per le varie cerimonie e ricorrenze, e a disporre feste e spettacoli" (Croce, 1925, pp. 65-66). Grazie a queste sue esperienze, Basile scrisse in lingua italiana e lingua spagnola, firmando diverse opere in prosa e in verso quando era ancora in vita con il suo nome, ma lasciando due opere postume in dialetto napoletano (tra le quali *Lo Cunto*) ad essere pubblicate con lo pseudonimo anagrammatico di Gian Alesio Abbattutis. In un secondo momento, l'intento è quello di rivolgere l'attenzione al capolavoro basiliano: *Lo cunti de li cunti*. Dunque, si fa un'analisi dell'opera in generale, attenendosi principalmente al motivo per cui l'opera non viene tanto studiata e alla sua struttura, che molto ricorda quella del *Decamerone* di Boccaccio. Si va avanti con una piccola analisi del linguaggio dell'opera e di alcune figure retoriche usate da Basile nella composizione dei racconti. Poi si passa alla parte finale: un'analisi di due racconti.

Nel primo racconto analizzato, *Le tre cetra (I tre cedri)*, il figlio di un re parte per un viaggio per trovare una moglie. Va all'isola delle Orche e riceve una missione da un'orca, il cui scopo era conoscere, alla fine, una fata, che sarebbe la donna giusta. Dopo tanti problemi, il re sposa una schiava, che lo inganna. Dopo il matrimonio, il re scopre che è stato ingannato dalla "saracina" (la schiava), la brucia e fa spargere le sue ceneri al vento. Questo racconto raccoglie dentro di sé tutta la trama del grande racconto che funge da cornice per gli altri 49 racconti.

Il secondo racconto analizzato è *La gatta Cenerentola*, che ha dato origine a uno dei personaggi più conosciuti tra le fiabe e che, in un certo modo, rappresenta metaforicamente la

fortuna critica (o la mancanza d'essa) dell'opera basiliana. In questo racconto, Zezolla, la figlia di un principe vedovo, convince il padre a sposarsi con la maestra, ma scopre che essa l'aveva ingannato, dato che poco tempo dopo il matrimonio porta sei figlie sue (di cui nessuno aveva conoscenza) a vivere con il principe e sua figlia e comincia a trattarla in modo cattivo. Zezolla diventa serva della famiglia e viene nominata "la gatta Cenerentola", però, con l'aiuto delle fate, riesce a partecipare ai balli del regno e fa innamorare di sé il principe, che prova a tutti i costi a trovarla. Dopo alcuni balli e tante fughe di Zezolla, il principe, con l'aiuto di una scarpa lasciata indietro dalla ragazza, trova la gatta Cenerentola e la sposa.

In quest'analisi dei racconti, sono evidenziati e esemplificati diversi aspetti della vita cortigiana napoletana, che ha servito come base culturale per la scrittura dei racconti e a cui Basile fa molti riferimenti in modo metaforico. Sono anche presentate diverse caratteristiche della letteratura barocca, racchiudendo in modo concreto la teoria presentata in precedenza.

## 2. IL CONTESTO E L'AUTORE

### 2.1 Il Barocco italiano

Lo studio delle correnti letterarie evidenzia come esse siano cronologicamente vicine fra di loro se non persino contemporanee. È il caso del Classicismo, del Barocco e del Manierismo. Rispetto al primo, in ambito letterario, ci si riferisce a una corrente europea di pensiero sorta a partire dal XVI e XVII secolo, nella quale vengono esaltati alcuni temi proprio della civiltà greco-romana, tra i quali l'ideale dell'armonia e della proporzione intesi come imprescindibili dell'operare artistico, modello di armonia e universalità. Per quanto riguarda il Manierismo, poi, si fa riferimento ad un insieme di correnti, di manifestazioni e di gusti letterari che rappresentano il passaggio tra la cultura rinascimentale e quella propria dell'età barocca. Il Barocco a sua volta fu un movimento estetico, ideologico e culturale sorto in Italia tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Dall'Italia esso si propagò in tutta Europa nelle arti della letteratura, della musica e in numerosi altri ambiti legati alla cultura, fino alla metà del XVIII secolo. Insomma, le tre correnti furono addirittura contemporanee, come afferma Giulio Ferroni, nel suo *Profilo Storico della Letteratura Italiana*:

Da un punto di vista cronologico, occorrerà precisare che il Manierismo è un fenomeno soprattutto cinquecentesco, che in Italia si svolge a partire dagli anni Venti e Trenta fino alla fine del secolo e che fuori d'Italia è vitale ancora all'inizio del Seicento. Il Barocco è invece un fenomeno che dagli ultimi decenni del Cinquecento si prolunga variamente fino al Settecento. (FERRONI, 1992, p. 401)

Nonostante le affinità tra il Barocco e il Manierismo (giacché durante alcuni decenni furono correnti contemporanee), vale a dire “lo stravolgimento degli schemi e dei modelli equilibrati del Classicismo” (FERRONI, 1992, p. 402), è possibile rilevare tante differenze tra loro. Cosicché anche quando parliamo di somiglianze tra le due correnti, entrambe orientate ad uno stravolgimento dei modelli del Classicismo, è necessario dire che

il Manierismo agisce all'interno delle forme classiche, come dentro una prigione, corrodendole e facendole quasi ripiegare su sé stesse; il Barocco tende invece a far esplodere quelle forme, proiettandole all'esterno, variandole e moltiplicandole, in una ricerca ossessiva del 'nuovo'; esso tende alla metamorfosi, alla trasformazione incessante. (FERRONI, 1992, p. 402)

Insomma, nonostante entrambe le correnti abbiano agito come movimenti controcorrente, ognuna ha elaborato in maniera originale il suo modo di alterare i modelli vigenti. In questo senso, non essendo lo scopo di questo lavoro esaurire le divergenze tra

Manierismo e Barocco, ma situare cronologicamente quest'ultimo e analizzare le sue caratteristiche, principalmente per quanto riguarda l'opera di Giambattista Basile (1566-1632), concentriamoci sul fatto che

la letteratura italiana [...], quanto alla parte tecnica, giungeva allora all'ultima perfezione. [...] nel Seicento si sviluppò una rivoluzione letteraria, [...] tutti cercavano novità. [...] Cercavano novità perché si sentivano innanzi ad una letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme, divenuta tradizionale, meccanica. (DE SANCTIS, 1870, p. 832)

Questa ricerca di novità ha dato origine a un movimento poetico in cui “la poesia [...] non corrispondeva più all'esigenza tipica del petrarchismo bembesco, di legare la comunicazione poetica a modelli ideali” (FERRONI, 1992, p. 405).

Il petrarchismo bembesco, detto anche petrarchismo cinquecentesco, rappresentava quella tradizione linguistica dal punto di vista che consisteva nella convinzione – da parte del cardinale, scrittore, grammatico, poeta e umanista italiano Pietro Bembo, nelle sue *Prose della volgar lingua*, del 1525 – che un modello linguistico che avesse come base la letteratura di Boccaccio e soprattutto di Petrarca, fosse più stabile di quella dantesca. Anteriormente, l'affermazione di questo modello diede origine

nel corso di tutto il Cinquecento, a una serie di nuove esperienze letterarie [...]. A livello nazionale si impose, come lingua di cultura, una lingua a base toscana, più vicina al fiorentino letterario del Trecento che alla parlata contemporanea [...]. Su questa lingua colta ‘di base’ si fonda la maggior parte delle scritture italiane in tutta l'epoca della società di Antico regime. (FERRONI, 1992, p. 399)

Ma, come detto precedentemente, questo modello non viene sempre seguito. Ferroni (1992) afferma che sono fattori importanti per il non utilizzo generale di questo modello: una “singolare carica retorico-stilistica” e “un'esigenza di precisione e di concretezza” (p. 399), insieme a

la persistenza e la vitalità dei dialetti regionali e locali, ancora parlati dagli strati popolari e in molte aree anche dalle classi elevate, e che vengono usati come strumento di sperimentazione linguistica, per rovesciare comicamente i modelli della letteratura più ‘alta’ o per rappresentare la vita delle plebi (FERRONI, 1992, p. 399)

Allora, quando si parla del Barocco, delle sue forme e del suo linguaggio, è importante capire che la sua tendenza, grazie a questa ricerca delle novità, è quella di rifiutare questo modello linguistico stabilito da Bembo e ampiamente utilizzato durante il Cinquecento. Lo stesso Ferroni lo riassume bene quando parla del *concettismo* barocco:

Il Barocco rifiuta il linguaggio normale, i livelli più semplici e neutri della lingua e nello stesso tempo mette ai margini gran parte delle regole che erano state elaborate nel corso delle discussioni di poetica e di retorica del Cinquecento. (FERRONI, 1992, p. 404)

Quest'orientamento (che riguarda linguaggio e, pertanto, la forma) è la base di un metodo fondamentale della letteratura barocca: il *concettismo*. Esso non è niente altro che l'uso di *concetti* (e qui si ricorda il ruolo fondamentale della metafora) che possano suscitare non il riso ma la *meraviglia* e il *piacere* di fronte all'inaspettato. In questo senso, Ferroni afferma che “il Barocco [...] cerca sempre di sollecitare il *piacere* e la *meraviglia* del pubblico mediante un uso sensuale ed edonistico dei mezzi artistici, dei quali potenzia le capacità di illudere e di ingannare” (FERRONI, 1992, p. 402), aggiungendo, riguardo a questi *concetti*, che “tra le varie figure retoriche, quella preferita dal Barocco è la metafora [...]: essa permette di trascorrere tra gli aspetti più diversi della realtà, di tradurre nella scrittura ogni dinamismo di forme” (FERRONI, 1992, p. 403).

Insomma, le regole imposte dal petrarchismo bembesco non ammettevano “i sontuosi effetti retorici e stilistici” (FERRONI, 1992, p. 405) barocchi. Infatti, questi effetti che sfuggono alle forme anteriormente utilizzate diedero origine alla valutazione negativa della letteratura barocca a cui ci si è abituati in Italia a partire dal Settecento. Persino l'etimologia della parola “Barocco” è sgradevole: viene “utilizzata in senso negativo e polemico a partire dal Settecento [...] per definire una forma dell'immaginario caratterizzata dal proliferare di elementi bizzarri e artificiosi e dalla tendenza all'eccesso, tipica del Seicento” (BOLOGNA; ROCCHI, 2011, p. 18-19). Anche Giulio Ferroni fa le sue considerazioni rispetto all'uso del termine:

Per definire gran parte dell'arte e della letteratura del Seicento si usa il termine *barocco*, la cui origine è relativamente incerta, ma che già nel secolo XVIII veniva impiegato per designare negativamente le forme bizzarre, distorte, irregolari, non rispettose delle regole di armonia e di proporzione che caratterizzavano la produzione artistica del secolo precedente. (FERRONI, 1992, p. 399)

Nonostante il senso negativo assegnato al termine *Barocco* nel corso del Settecento e della prima metà dell'Ottocento, lo stesso termine cominciò ad essere utilizzato per indicare, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in modo positivo i caratteri dell'architettura e dell'arte figurativa del Seicento, principalmente quando si faceva riferimento alle opere di artisti come Bernini e Borromini (i quali rifiutavano le linee rette che avevano dominato

l'epoca precedente). Posteriormente, esso fu esteso anche alla letteratura (che rifiutava la forma dell'epoca precedente) e alla musica. In questo modo,

Si è giunti [...] a denominare età barocca tutta la civiltà del secolo XVII e, a parte poche eccezioni, si è data una valutazione estremamente favorevole della ricchezza e dell'inventività del Barocco, riconoscendo in esso una singolare vicinanza a molti aspetti della sensibilità e della ricerca artistica contemporanea. (FERRONI, 1992, p. 401)

Lo stesso Ferroni, anche quando afferma che di solito si usa il termine età barocca per far riferimento a tutta la civiltà del secolo XVII, ricorda che:

[...] specialmente per ciò che riguarda la letteratura, occorrerà molta cautela nel precisare le motivazioni storiche del Barocco, ricordando inoltre che non è giusto attribuire a qualunque esperienza letteraria del Seicento l'appellativo *barocco* e che nel Seicento italiano ed europeo si svolgono anche esperienze di diversa natura. (FERRONI, 1992, p. 402)

Cosicché, pensando allo scopo del nostro lavoro, quello di analizzare un'opera letteraria del Barocco italiano, è indispensabile parlare dei temi e delle forme di questa corrente letteraria.

Riguardo alle sue forme, abbiamo già spiegato che il Barocco tende ad ampliare le forme dell'epoca precedente, proiettandole all'esterno, variandole (in costante metamorfosi) e moltiplicandole. Vi è una ricerca ossessiva del 'nuovo'. Oltre a ciò, gli artisti barocchi cercano sempre di suscitare, come detto precedentemente il *piacere* e la *meraviglia* del pubblico, in una specie di manipolazione usando i mezzi artistici a tal punto che “gli artisti barocchi sembrano [...] anticipare certe invenzioni della comunicazione di massa, l'uso attuale della ‘persuasione occulta’ e della ‘manipolazione’” (FERRONI, 1992, p. 401-402). Rispetto a questi concetti del *piacere* e della *meraviglia*, Bologna e Rocchi rilevano che

tradizionalmente connotato per il fasto eccessivo, per la rappresentazione stravagante, per gli orpelli e la decorazione eccentrica, e in generale per una manifestazione tutta esteriore destinata a suscitare la **sorpresa** e la **meraviglia** dell'osservatore, l'immaginario barocco rivela in realtà implicazioni ben più profonde e rivoluzionarie: comporta una **diversa percezione dello spazio e del tempo**, e quindi del movimento, e una conseguente trasformazione delle immagini della realtà (BOLOGNA; ROCCHI, 2011, p. 20).

Riferendoci ancora alla forma barocca e le sue figure retoriche, ricordiamo che il termine *concettismo*, con l'uso fondamentale della figura retorica della metafora, viene inteso come un modo di tradurre l'esperienza e di manipolare l'interlocutore, avvicinandolo alla

esperienza vissuta dal personaggio. Una metafora essenziale delle opere barocche è quella del *teatro del mondo*. Quando si parla del Seicento, è comune far riferimento all'età della rappresentazione. Bologna e Rocchi spiegano il perché del termine, associandolo a questa metafora ricorrente:

Si assiste, nel corso del Seicento, a una **grande fioritura del teatro**, in tutti i Paesi dell'occidente europeo e in una moltitudine straordinaria di varianti; ma lo spazio della rappresentazione non si limita al palcoscenico teatrale, perché la scena si estende e si dilata fino a comprendere l'intera realtà, come spiega bene la fortunata metafora del **teatro del mondo**. In una società che impone regole e codici di comportamento rigidi e raffinati, l'individuo stesso è chiamato a **indossare una maschera** e a interpretare il proprio ruolo, prendendo parte alla rappresentazione. (BOLOGNA; ROCCHI, 2011, p. 22-23)

Gli autori ricordano ancora che “anche sulla scena inglese, con la figura di William Shakespeare, il teatro occupa un posto preminente” (BOLOGNA e ROCCHI, 2011, p. 19).

Quando ci rivolgiamo invece alle tematiche del Barocco, è importante mettere in primo piano la natura “suntuosa e inesauribile, in cui i mondi minerale, vegetale e animale proliferano, generando un intreccio infinito di spazi e punti di vista” (FERRONI, 1992, p. 402-403). L'uomo è un importante elemento della natura, principalmente per quanto riguarda il suo aspetto fisico. Allora, una tematica fondamentale del Barocco è il corpo umano e la sua interazione con gli oggetti, con la natura, con la natura circostante, oltre alla parte più sensuale del corpo, che si offre nella sua bellezza, sia svelandosi che nascondendosi, promettendo ogni tanto segreti piaceri (e qui ricordiamo i concetti del piacere e della meraviglia). Giulio Ferroni precisa che l'erotismo e la sensualità provenienti dall'attenzione alla fisicità dei corpi e dell'offerta della carne umana

si fondono ambigualmente con le tensioni religiose e mistiche: l'osservatore viene chiamato a contemplare le forme corporee della divinità, a partecipare con i sensi alla visione stessa di Dio. E ossessiva è la curiosità per il disfarsi dei corpi e della materia terrena, costante il gusto per le scene funebri e catastrofiche, per la putrefazione e per la morte. (FERRONI, 1992, p. 403)

Queste immagini di orrore, del brutto, immagini anche deformate, che prima venivano usate soltanto in chiave comica, cominciarono ad appartenere alle storie come un nuovo tipo di repertorio estetico. Per cui abbiamo figure femminili, per esempio, che non sono incluse nei canoni dell'estetica classica, a volte “vestite di stracci o segnate da deformità fisiche” (FERRONI, 1992, p. 403). La presenza di esse e di insetti e di altre forme banali e volgari che si presentano anche nel quotidiano dei più nobili creano diverse dicotomie, come il nobile e il

vile, il grazioso e l'osceno, il prezioso e il povero, come sostiene Ferroni. In questo senso, trova spazio nella letteratura la cultura plebea di cui si vale per esempio Giambattista Basile, grande nome della letteratura dialettale, che si appropria delle fiabe della letteratura orale e plebea per scrivere un'opera (pubblicata postuma) che sarebbe poi diventata il suo capolavoro. Quindi, si capisce che non soltanto i soggetti e gli elementi più nobili appaiono come argomento delle opere, ma che si stabilisce una riduzione degli elementi più astratti in favore di un contatto diretto con la realtà, con la materia, come esige lo spirito di un'epoca di "splendore del nuovo pensiero scientifico" (BOLOGNA; ROCCHI, 2011, p. 19) ed i cui temi (e addirittura il linguaggio) sono più scientifici:

Lo sguardo si rivolge alle cose concrete della vita sociale: agli utensili di ogni giorno e agli strumenti nati dalle recenti invenzioni, come cannocchiali o congegni meccanici capaci di animarsi, di avere un loro autonomo movimento. [...] Queste molteplici immagini, in vorticoso movimento, corrispondono a un rinnovato uso dell'antica nozione di teatro del mondo (molto cara anche al Manierismo): il mondo viene visto come uno sterminato spettacolo, in cui si confondono la maschera e la verità, in cui tutte le cose si riflettono reciprocamente e stupiscono. Ogni testo barocco tende a moltiplicare le sue prospettive e i suoi punti di vista. (FERRONI, 1992, p. 403)

A questo proposito, è sempre importante legare la letteratura barocca e le sue caratteristiche al suo periodo storico. Questi movimenti di cui parla Ferroni e nei quali si cercano nuove prospettive e punti di vista, sono anche esplorati da Galileo Galilei e da Giordano Bruno nella filosofia e nella scienza; da Bernini e Borromini nell'architettura e nella scultura; da Caravaggio nella pittura.

La letteratura barocca italiana assorbì queste caratteristiche del periodo, ma si possono ricordare anche altre particolarità che relativa principalmente al pubblico di riferimento delle opere. Ferroni menziona ad esempio il fatto che la poesia appariva sempre più un modo di scambio, una forma di essere presente internamente alla società nobiliare. Anche lo scrittore di fiabe il cui capolavoro analizzeremo nel presente scritto non sfugge a questa regola: anche egli servì l'esercito della Serenissima e le corti di diversi Viceré a Napoli, "cercando di affermarsi tra principi, corti, intrighi politici e militari" (FERRONI, 1992, p. 405). In Italia, contraddicendo il petrarchismo cinquecentesco, questo scrittore e diversi altri sembravano "voler conquistare il mondo con la forza dell'ingegno, [...] senza lo schermo di giustificazioni e di modelli ideali" (FERRONI, 1992, p. 405). È importante accennare dopotutto che non in tutta l'Italia la letteratura del Seicento segue il modello (o la ricerca di nuovi modelli) barocco: in centri particolari, tra cui Firenze, i modelli e le forme del classicismo e del razionalismo mantengono una continuità, ripudiando le forme estreme del Barocco.



Nel 2017, in un'intervista alla Società Dante Alighieri, Giulio Ferroni riassunse brevemente le caratteristiche del seicento e di due scrittori importanti del periodo, dicendo che:

C'è nel Seicento tutta una vastissima produzione letteraria a cui ci si suole riferire con la categoria del Barocco [...] e il principe del Barocco italiano è il napoletano Giambattista Marino e il suo grande poema l'Adone, che tra l'altro è stato pubblicato per la prima volta in Francia, a Parigi, e questo mostra molto il rapporto internazionale che anche il Barocco italiano viene ad avere. Il poema di Marino è un grande poema di espansione linguistica e sensuale, che non [...] è un vero racconto, ma una proliferazione continua di immagini sontuose, che rappresenta una sorta di dispiegata e di esagerata solarità; c'è un elemento meridionale in questo. (FERRONI, 2017)

Pertanto, l'esponente della letteratura barocca è il cavalier Marino, nato a Napoli nel 1566 da una famiglia borghese. Ferroni (1992, p. 406-407) racconta nel suo *Profilo storico della letteratura italiana* che egli fu inserito sin da giovane negli ambienti dei nobili letterati, visse a Torino, dove compose un poemetto famoso al duca Carlo Emanuele I nominato *Il Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia* (1608) ed i diversi sonetti violenti e pittoreschi della *Murtoleide* (stampati solo nel 1619), rivolti contro Gaspare Murtola, un altro poeta di corte per cui nutriva una rivalità. Pubblicò anche *La Lira* (una raccolta di liriche) dal 1608 al 1614 e le *Dicerie Sacre* (tre orazioni religiose) nel 1614. Più tardi, nel 1615, passò a vivere una vita ricca e fastosa a Parigi grazie a Maria de' Medici. Durante il soggiorno parigino,

pubblicò *La Sampogna* (1620), raccolta di componimenti mitologici e pastorali di vario tipo; *La Galeria* (1619), raccolta di liriche che illustrano svariate opere e oggetti d'arte; e il vastissimo poema *Adone* (1623), dedicato al re di Francia Luigi XIII. [...] Postumi apparvero il poema sacro in ottave *La strage degli innocenti* (1638) e le raccolte delle *Lettere* (uscite a partire dal '27). (FERRONI, 1992, p. 406-407)

Ferroni spiega ancora che Marino aveva vari altri progetti, ma, terminata la stampa del poema, si ritirò nella sua Napoli, accolto dagli onori della nobiltà e delle locali accademie e lì morì il 25 marzo 1625 dopo diverse critiche rivolte all'*Adone*.

Il critico menziona ancora notevoli scrittori del Seicento, come il modenese Alessandro Tassoni, il savonese Gabriello Chiabrera e il ferrarese Fulvio Testi. Riguardo alla letteratura barocca gesuitica (ricordiamoci dell'espansione della Chiesa della Controriforma), è d'obbligo menzionare ancora Daniello Bartoli. Ferroni parla ancora dell'importanza della letteratura dialettale:

D'altra parte la Napoli sottoposta al dominio spagnolo è molto ricca nella produzione letteraria e soprattutto vede svolgersi per la prima volta una grande letteratura dialettale. Nel Cinquecento c'erano già stati vari momenti, soprattutto in ambito veneto; c'era stato il grande Ruzzante, per esempio, l'attore e commediografo. Però nel Seicento vede una moltiplicazione di esperienze dialettali nei centri più diversi e a Napoli soprattutto. (FERRONI, 2017)

In questo momento, come detto precedentemente e come si sa già dalla storia, Napoli era vice regno di Spagna, governata dai Viceré. Giambattista Basile, napoletano, fu lo scrittore di un'opera fiabesca, *Lo Cunti de li Cunti*, il suo capolavoro, che “è un'opera formidabile, una sorta di invito allo sviluppo futuro della fiaba europea, insomma, le fiabe del seicento, del settecento, fino ai fratelli Grimm, all'inizio dell'Ottocento. (FERRONI, 2017)

In questo contesto napoletano e barocco, in cui si trova questa sorta di deformazione dei modelli antichi, che “apre lo sguardo della parola letteraria agli aspetti della realtà che il classicismo rinascimentale ignorava” (FERRONI, 2017) e che tende a trovare un nuovo rapporto con il mondo della natura, a partire da un cambiamento del linguaggio e un arricchimento della metafora, Basile crea un'opera “affascinante anche dal punto di vista linguistico tra l'altro, per una lingua così dialettale, abbastanza difficile ma ricca di esplosioni, di invenzioni, di giochi linguistici in tutte le direzioni” (FERRONI, 2017). Per questo motivo, rivolgiamo la nostra attenzione a Giovan Battista Basile, noto come Giambattista Basile, letterato, scrittore e funzionario pubblico italiano di epoca barocca, il primo che “riproduce più direttamente le strutture della fiaba” (FERRONI, 1992, p. 416) e utilizza la fiaba come forma di espressione popolare nel *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de peccerille* (Il racconto dei racconti, o l'intrattenimento dei piccoli).

## 2.2 Giambattista Basile: vita e opere

Considerando il Libro I dei battezzati della parrocchia di S. Nicola, a Giugliano, in Campania, Giambattista Basile nacque nel quindicesimo giorno di febbraio del 1566. Della sua infanzia e adolescenza non si sa molto, soltanto che “fu da giovane al servizio della Repubblica di Venezia, impegnato in operazioni militari che lo portarono a Candia” (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 538). Quindi, si sa che fu inviato al Ducato (o Regno) di Candia, allora una colonia della Repubblica di Venezia (è importante ricordare che essa viveva in quel periodo il suo pieno splendore) costituita sull'isola di Creta, che era sottoposta a diverse minacce dalla parte dei Turchi. Come viene riportato nell'opera *Protagonisti nella Storia di*

*Napoli: Giambattista Basile*, della casa editrice Elio de Rosa Editore, a Candia, per la sua qualità di letterato (allora già conosciuta e ammirata), Basile trovò accoglienza da parte delle famiglie che ci vivevano. Andrea Cornaro, mecenate e poeta, per esempio, aveva fondato precedentemente l'Accademia degli Stravaganti e quando conobbe Giambattista Basile lo volle come associato, e il napoletano ci si iscrisse e adottò il soprannome "Pigro". Basile si distinse anche come militare, partecipando alla lotta tra i veneziani e il Papa Paolo V, dato che all'inizio del seicento tra la Serenissima – come veniva chiamata la Repubblica di Venezia – e la Santa Sede sorsero diverse tensioni, siccome la prima voleva estendere la propria autonomia anche all'ambito ecclesiastico e il papa lo considerava inaccettabile. Nel 1607, per esempio, fu in una campagna navale e servì su una delle navi capitanate da Giovanni Bembo, 92° doge di Venezia. Nel 1608, come viene spiegato da De Rosa, dopo essersi liberato dai suoi impegni rispetto alla Serenissima, Basile decise di tornare a Napoli.

Secondo Benedetto Croce, nella prefazione al *Pentamerone* (capolavoro di Basile) da lui tradotto nel 1925, "i suoi parecchi fratelli seguirono il suo tenore di vita [...] ma non meno praticavano nelle corti le sue sorelle, tutte e tre cantatrici, e tra esse la famosa Adriana" (1925, p. 66). Quindi, appena tornato a Napoli, Giambattista Basile rivede la sorella sopracitata, Adriana Basile, cantante lirica e polistrumentista. È sempre importante ricordare che la tradizionale musica napoletana – principalmente quella lirica – era una delle più importanti al mondo (e lo è ancora oggi). Allora, quando sorse per la prima volta la figura della "virtuosa" o "armonica", Adriana fu ospite onorata nella corte di Luigi Carafa, principe di Stigliano, dove introdusse il fratello. Così, Basile "entrò nella corte del principe Stigliano Carafa" (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 538), accompagnato da una già consolidata reputazione di letterato importante. Riguardo ai fratelli Basile, infatti, Croce (1925, p. 67) afferma che "nella società signorile procuravano di sollevarsi e mantenersi, sia facendo valere la bontà dei loro natali, sia fregandosi di titoli; e l'Adriana fu baronessa di Pianceretto di Monferrato, e Giambattista, cavaliere e conte palatino". La prima produzione in lingua del letterato fu il poemetto *Il pianto della vergine*, apparso a Napoli proprio nell'anno in cui vi rientrò: 1608. A esso seguì un volumetto di *Madriali et ode* (1609), dai toni celebrativi ed encomiastici. Ancora a Napoli, pubblicò nel 1611 "un dramma pastorale o piuttosto marinaresco" (CROCE, 1925, p. 68), cioè una favola marittima che riprendeva gli schemi tassiani della favola pastorale e boschereccia, adattandoli secondo i motivi e gli ambienti marinari (genere diffuso a Napoli), nominata *Le avventurose disavventure*. Prima che fosse a Mantova, due delle sue opere vennero pubblicate: *Egloghe amoroze e lugubri* (1612), composto da diverse egloghe,

come il nome stesso fa capire, e *Venere addolorata* (1612), un dramma in cinque atti, entrambe stampate a Napoli.

Dal 1612 al 1613, grazie ancora a sua sorella e al marito Muzio Baroni, soggiornò presso la corte dei Gonzaga, a Mantova. Lì ripubblicò tutte *Le opere poetiche* (1613), aggiungendo a *Madriali et ode* (1609) una terza parte, dedicata ai Gonzaga. Per motivi di salute però rientrò nella sua città natale per ricevere cura dalla sorella e dal cognato. Secondo Luperini *et al.*,

di nuovo a Napoli nel 1614, si dedicò con maggiore costanza alle attività letterarie, frequentando l'accademia degli Oziosi e la corte del viceré duca d'Alba. Nello stesso tempo svolgeva le funzioni di governatore e di signore feudale in varie città della Campania (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 538)

Come ci spiega Attilio Wanderlingh nel suo *Napoli nella storia – duemilacinquecento anni, dalle origini greche al secondo millennio* (1999):

Napoli, dunque, fa parte del Regno di Spagna, [...] è piccola cosa nei complicati affari che assillano il palazzo reale di Madrid. Il compito di guida viene affidato a dei Viceré ben attenti a spremere da questa colonia tutte le risorse possibili per mantenere alta la grandezza della Spagna, delle sue guerre, della sua splendida corte, delle sue conquiste nel nuovo continente americano. (WANDERLINGH, 1999, p. 105)

Infatti, se guardiamo la cronologia dei viceré di Napoli nominati da Filippo II di Spagna e I di Napoli, in quegli anni (dal 1614 al 1632, anno della sua morte), Basile frequentò la corte del viceré Conte di Lemos (titolo di Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal), che governò dal giugno del 1610 fino all'otto luglio 1616; la corte dei cardinali Gaspar de Borja y Velasco e di Antonio Zapata y Cisneros (1620 – 1622); la corte del viceré Duca d'Alba (titolo di Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont de Navarra), che governò dal 14 dicembre 1622 al 16 agosto 1629; e la corte del Duca d'Alcalá (titolo di Fernando Afán de Ribera e Enríquez), che governò dal 17 aprile 1629 al 13 maggio 1631. Wanderlingh (1999, p. 105) precisa ancora che “i due secoli del Viceregno Spagnolo sanciranno per Napoli un lungo periodo di pace, cosa di non poco conto dopo tanti conflitti e tante invasioni”. Allora, per quanto riguarda le sue funzioni di governatore e di signore feudale in varie città nei dintorni di Napoli, Basile

[...] assisteva alle estorsioni che si esercitavano sui miseri vassalli, dai baroni in primo luogo, e, sul loro esempio, dai loro ministri; e, sollecito da una parte di serbare netta la coscienza, tornava da quegli uffici povero come v'era andato, sostenendo poi i sorrisi di compassione degli uomini accorti circa la sua

dabbenaggine, che sempre gl'impediva di approfittare delle buone occasioni offertegli dalla fortuna. (CROCE, 1925, p. 69)

Come ci ricorda anche l'Enciclopedia on line di Treccani, “nel 1626 ebbe il governo di Aversa e in seguito quello della terra di Giugliano ove morì” (TRECANNI, 2021), ma anche dove nacque 60 anni prima.

Giambattista, in quel periodo, oltre alle funzioni di governatore, si dedicò alla letteratura. Il periodo a Napoli era adatto alla creazione letteraria. Giulio Ferroni, nella sua analisi sul Seicento, afferma che

la Napoli sottoposta al dominio spagnolo è molto ricca nella produzione letteraria e soprattutto vede svolgersi per la prima volta una grande letteratura dialettale. Nel Cinquecento c'erano già stati vari momenti, soprattutto in ambito veneto; c'era stato il grande Ruzzante, per esempio, l'attore e commediografo. Però nel Seicento si vede una moltiplicazione di esperienze dialettali nei centri più diversi e a Napoli soprattutto. (FERRONI, 2017)

Rispetto a questa moltiplicazione di esperienze in dialetto napoletano, si può citare, oltre al Basile, Giulio Cesare Cortese (con vasta produzione dialettale) e Felippo Sgruttendio. Infatti, quando si parla del rapporto basiliano con il dialetto napoletano spesso ci si riferisce pure a Cortese, dato che i primi scritti di Basile in dialetto furono pubblicati giustamente in opere dell'amico.

Rispetto al linguaggio utilizzato nei suoi scritti, allora, all'inizio Basile “verseggiava in italiano per Luigi Carafa [...] o, in ispagnuolo pel duca d'Alba, [...] foggiava giocherelli o anagrammi per le dame napoletane, [...] rimava in italiano e ispagnuolo canzonette e mottetti per musica” (CROCE, 1927, p. 67-68). Pertanto, per esempio, fu fondata da Giovanni Battista Manso, in presenza di Pedro Fernández de Castro, il Conte di Lemos (viceré di Napoli citato precedentemente in questo capitolo), l'Accademia degli Oziosi, un'istituzione culturale, in particolare letteraria, alla quale ha partecipato anche Giambattista Basile, “ascritto col nome di 'Pigro' (che era lo stesso nome già da lui assunto nell'accademia degli Stravaganti di Candia)” (CROCE, 1925, p. 71). Nonostante la sua partecipazione alle accademie di letterati, ancora, secondo Croce:

[...] in questa letteratura convenzionale, pratica e meccanica, niente o quasi niente metteva d'anima sua, come se addirittura non avesse un'anima. Eppure era un uomo di cuore e di cervello, un brav'uomo, come si sente nelle impressioni che di lui hanno lasciato i contemporanei, e più particolarmente negli scritti suoi in dialetto. (CROCE, 1925, p. 69)

Insieme, però, al suo amico (quasi fratello, un suo compagno da fanciullo) Giulio Cesare Cortese, come appena detto, presero “a innalzare a serietà di arte il dialetto napoletano, adoperato fin allora solamente da verseggiatori plebei” (CROCE, 1925, p. 69). Per quanto riguarda la letteratura dialettale scritta dai due autori, Luperini *et al.* affermano che:

[...] nella prima metà del Seicento la letteratura dialettale raggiunge i suoi risultati più significativi a Napoli, a opera di Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Essi usarono il napoletano e, nel frattempo, lo trattarono con una sensibilità e una poetica tipiche del Barocco. (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 538)

Purtroppo, le sue due opere in dialetto (tra le quali il suo capolavoro), le *Muse napolitane*, in versi, e *Lo Cunto de li cunti*, in prosa, “non videro la luce se non dopo la morte del loro autore, dal 1634 al 1636” (CROCE, 1925, p. 71). La prima, come afferma il critico letterario, era già pronta per essere stampata; la seconda, però, non era ancora perfetta, dato che mancava uno sviluppo dei racconti presenti nell’opera, principalmente quelli delle ultime giornate, oltre a una revisione generale. Come ricorda Luperini *et al.* (2011, p. 538), “entrambe uscirono postume con lo pseudonimo di Gian Alessio Abbattutis”. Grazie all’interesse di sua sorella Adriana, insomma, l’opera che viene considerata il capolavoro di Giambattista Basile e uno dei massimi esempi di prosa barocca fu pubblicata alcuni anni dopo la morte dello scrittore e nel corso dei secoli fu ed è tuttora oggetto di rielaborazioni ed adattamenti a nuove versioni rivolte all’intrattenimento sia di adulti che di bambini. Insomma, si sa che, come scrive il grande Benedetto Croce, “il Basile, come si è detto, era un letterato aulico, e finanche uno studioso di lingua e stile” (1925, p. 80).

### 3. IL CAPOLAVORO: LO CUNTO DE LI CUNTI

#### 3.1 L'opera

La studiosa di letteratura italiana e fiabe, scrittrice e professoressa dell'Università di Dartmouth, Nancy L. Canepa, nel suo *From Court to Forest-Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale* (1999), titola uno dei suoi capitoli "Lo Cunti de li cunti: A 'Cinderella' of Literary History". Questo paragone tra la storia di Cenerentola e l'opera basiliana *Lo cunto de li cunti* è molto accurato. Se pensiamo al racconto de La Gatta Cenerentola (scritto da Giambattista Basile), Zezolla, il personaggio principale, anche se molto intelligente e bella al punto di far innamorare il principe (suo futuro marito), era maltrattata dalla matrigna e dalle sue figlie, oltre ad essere invisibile agli occhi di suo padre. Così come Zezolla, il *Pentamerone* fu per molto tempo invisibile agli occhi dei critici letterari (e in qualche punto ancora lo è). Come afferma Canepa,

[...] sebbene *Lo cunto de li cunti* sia stato un punto di riferimento a tutti i successive scrittori di fiabe, nonché uno scrigno di tesori per i folkloristi, sorprendentemente poca è stata l'attenzione critica da parte degli studiosi della letteratura. (CANEPA, 1999, p. 11, traduzione nostra)<sup>1</sup>

Quella di Basile fu, come ricorda Canepa, la prima raccolta di fiabe letterarie ad apparire nell'Europa Occidentale e, come detto precedentemente, contiene le prime versioni letterarie di diverse fiabe conosciute: "Basile è la prima raccolta di integrale di fiabe letterarie ad apparire nell'Europa Occidentale e contiene alcuni dei tipi di fiabe più note (La Bella Addormentata nel Bosco, Cenerentola e innumerevoli altri) nelle loro prime versioni letterarie." (CANEPA, 1999, p. 11, traduzione nostra)<sup>2</sup>. Perciò, il *Pentamerone* segna il passaggio dal *folklore*, cioè le forme orali, non letterarie, di questo genere, alla fiaba "d'autore" in forma letteraria sofisticata, essendo, allora, un testo seminale nella storia del suo genere particolare, costituendo inoltre "un modello di testualità barocca che partecipa pienamente alle innovazioni radicali del periodo nei temi e nei linguaggi letterari e agli intensi

---

<sup>1</sup> Durante tutto questo scritto, le note a piè di pagina saranno usate per portare al lettore il testo in lingua originale. In questo brano, si legge nell'opera originale: "although *Lo cunto de li cunti* has been a central point of reference for subsequent fairy-tale writers as well as a treasure chest for folklorists, there has been surprisingly little critical attention devoted to it on the part of literary scholars." (CANEPA, 1999, p. 11)

<sup>2</sup> "Basile's is the first integral collection of literary fairy tales to appear in Western Europe, and contains some of the best-known of fairy-tale types (Sleeping Beauty, Cinderella, and countless others) in their earliest literary versions" (CANEPA, 1999, p. 11)

dibattiti culturali sulle intersezioni di tradizioni popolari ‘basse’ con tradizioni elitarie ‘alte’” (CANEPA, 1999, p. 11-12, traduzione nostra)<sup>3</sup>.

Questi due aspetti non possono essere separati tra di loro, in quanto la creazione di questo genere letterario procede da questi incroci tra “bassa” tradizione (quella popolare, orale) e “alta” tradizione (quella dell’*élite*, soprattutto scritta). Possiamo dire, nella linea di quanto afferma Canepa (1999, p. 12), che *Lo cunto* è l’esempio italiano più significativo di questa tecnica barocca che fonde tradizioni canoniche e non canoniche in una sintesi che sovverte ironicamente le aspettative dei suoi lettori.

Ci sono, pertanto, grandi domande, detto tutto questo, che si pongono l’autrice ed anche tanti altri studiosi della letteratura: perché si collega il termine fiaba, di solito, a racconti classici come quelli di Charles Perrault della fine del Seicento o dei fratelli Grimm, dell’inizio dell’Ottocento? Se molti dei loro racconti sono apparsi per la prima volta in forma letteraria ne *Lo Cunto*, perché Basile ed il suo *Pentamerone* (che oltre ad essere un testo seminale della letteratura fiabesca è un testo ricco se si parla di letteratura come forma d’intrattenimento) sono poco familiari (persino inauditi) alla comunità accademica generale? Secondo Canepa, esistono due motivazioni per cui la raccolta di fiabe (definizione che si può pure discutere se si vuole) non è stata oggetto di molta discussione nell’ambiente accademico: il motivo linguistico e l’incomprensione del pubblico destinatario di questo genere letterario.

Il motivo linguistico riguarda proprio la lingua utilizzata nell’opera basiliana: “Lo cunti è scritto in dialetto Napoletano – e una versione molto elaborata personalizzata di esso – che ha reso di accessibilità alquanto limitata a un pubblico non napoletano.” (CANEPA, 1999, p. 12, traduzione nostra)<sup>4</sup>. Durante la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, l’opera è stata ripubblicata un paio di volte e potrebbe essere apprezzata da una porzione di europei istruiti. Ma a partire dalla metà del Diciottesimo secolo non fu più così. Canepa (1999, p. 12) spiega che ovviamente queste opere in una lingua “esotica” potrebbero essere tradotte, anche se tramite un processo in due fasi, cioè napoletano – italiano, italiano – lingua straniera. Lei chiarisce però che la mancanza di familiarità degli studiosi di letteratura (pure di quelli italiani) riguardo all’opera di Basile si verifica proprio a causa della sua traduzione tardiva in

---

<sup>3</sup> “a model of Baroque textuality, participating fully in the period’s radical innovations in literary themes and languages and intense cultural debates on the intersections of “low” popular traditions with “high” elite traditions” (CANEPA, 1999, p. 11-12).

<sup>4</sup> “Lo cunto is written in Neapolitan dialect—and a very ornate, personalized version of it at that—rendered it of somewhat limited accessibility to a non-Neapolitan audience” (CANEPA, 1999, p. 12)



italiano. La traduzione completa fatta da Benedetto Croce uscì soltanto nel 1925. E ciò accadde per due caratteristiche particolari (o pregiudizi) da parte degli storici della letteratura italiana. Il primo pregiudizio riguarda il fatto che sia gli autori italiani che gli storici della letteratura avevano un forte senso di continuità con la tradizione letteraria canonica iniziata con Dante, Petrarca e Boccaccio. Scrittori e scrittrici che non seguivano questa linea venivano collocati ai margini di questa tradizione e tendevano ad essere caratterizzati “nel migliore dei casi come anomalie affascinanti o bizzarre” (CANEPA, 1999, p. 13, traduzione nostra)<sup>5</sup>. Solo negli ultimi decenni, come spiega Nancy Canepa, “è emersa la tendenza a rifiutare la categorizzazione di loro come eccentrici giocosi che seguivano la direttiva aristotelica di utilizzare un registro “basso” o comico per trattare argomenti “bassi”, come parte di una strategia di gioco retorico convenzionale.” (1999, p. 13, traduzione nostra)<sup>6</sup>. Nel caso di Basile, Canepa ricorda la critica di Michele Rak che, in un radicale allontanamento dagli “approcci” presi in considerazione precedentemente per quanto riguarda le opere che sfuggono alla tradizione letteraria italiana, suggerì che dietro gli “esterni scherzosi” (cioè, il contenuto e la forma che creano effetto comico) c’era un intento di mettere in discussione le istituzioni e le tradizioni letterarie. Inoltre, se

c’è stata questa sorta di atteggiamento critico nei confronti di figure come Berti e Argentino [autori della tradizione anticlassicista], non sorprende affatto che Basile – che, potremmo dire, si emargina tre volte, adottando uno stile “basso”, comico, una lingua letteraria non standard (napoletano) e, soprattutto, un genere non canonico che trasporta dal regno orale a quello letterario, sia stato trattato in modo simile. (CANEPA, 1999, p. 13, traduzione nostra)<sup>7</sup>

Il secondo pregiudizio analizzato da Nancy Canepa, legato ancora a quel motivo linguistico, riguarda la predilezione italiana per il classicismo e si esprime nelle connotazioni negative che il termine “Barocco” sostenne nel corso della storia letteraria italiana, come già affrontato precedentemente in questo lavoro. Canepa ricorda che solo nel Novecento gli studiosi italiani:

---

<sup>5</sup> “at best as charming or quirky anomalies” (CANEPA, 1999, p. 13)

<sup>6</sup> “has there emerged the tendency to reject the categorization of them as playful eccentrics who followed the Aristotelian directive of using a “low” or comic register to treat “low” subject matter, as part of a strategy of conventional rhetorical gaming” (CANEPA, 1999, p. 13).

<sup>7</sup> “has been this sort of critical attitude toward figures such as Berni and Aretino [autori della tradizione anticlassicista], it is really not at all surprising that Basile—who, we might say, marginalizes himself threefold, by adopting a “low,” comic style, a nonstandard literary language (Neapolitan), and, most significantly, a noncanonical genre which he transports from the oral to the literary realm—has been treated in similar fashion.” (CANEPA, 1999, p. 13)

si cominciò a considerare il Settecento come un periodo tremendamente dinamico e complesso i cui protagonisti culturali gettarono gran parte delle basi per la modernità, e non solo come una stravagante macchia nella storia letteraria tra il Rinascimento e l'Illuminismo. (CANEPA, 1999, p. 13, traduzione nostra)<sup>8</sup>

Lei ricorda, inoltre, l'esempio di un altro Giambattista, già citato nel capitolo 1.1, Giambattista Marino, che subì diverse critiche nei secoli e che addirittura Benedetto Croce, la cui attività accademica viene in grande parte dedicata all'analisi del Barocco e le sue opere, afferma, nel suo *Storia dell'età barocca in Italia* (1993), che il movimento “come ogni aberrazione artistica, si fonda su un'esigenza pratica... che assume la forma semplice di una richiesta e apprezzamento di tutto ciò che dà piacere, in opposizione a tutto il resto, e soprattutto in opposizione all'arte stessa” (CROCE, 1993, in: CANEPA, 1999, p. 14). E ricorda che egli precisa che il capolavoro basiliano è la più grande opera barocca perché prima di lui il movimento “era intorpidito”, come se dormisse, e che dopo di lui diventò “limpida gaiezza”, cioè pura gioia. In modo riassuntivo, anch'egli fa le sue critiche al Barocco.

Oltre al motivo linguistico, esiste tra gli studiosi un'altra ragione per cui il *Pentamerone* non venne studiato per tanto tempo e per cui ancora oggi ha una scarsa popolarità nell'accademia. Si incorre in un errore per quanto riguarda il pubblico di destinazione dell'opera, anzi del genere letterario come un tutto: l'equivoco di vedere le fiabe come letteratura per l'infanzia. E ovviamente leggendo il suo sottotitolo “Lo trattenimento de peccerille” (l'intrattenimento dei piccoli) si potrebbe pensare a ciò; però come chiarisce Canepa: “La collezione di Basile era originalmente destinata, e ovviamente indirizzata, a un pubblico adulto; il suo sottotitolo è palesemente ironico” (1999, p. 14, traduzione nostra)<sup>9</sup>. Quest'ironia non vuol dire che tutti i bambini vengono esclusi quale pubblico di destinazione, ma che non erano il suo pubblico esclusivo o ancora principale. Le fiabe, nella loro forma orale, venivano raccontate dalle mamme e dalle governanti ai bambini, circolavano tra le classi inferiori ed erano intrattenimento nei circoli dell'*élite*. Quando diventarono, però, un testo scritto, spiega Canepa, il pubblico venne individuato con precisione, e si tratta di quelli che frequentano le corti, dove queste fiabe venivano raccontate “come divertimento dopo

---

<sup>8</sup> “begun to consider the seventeenth century as a tremendously dynamic and complex period whose cultural protagonists laid down much of the groundwork for modernity, and not merely as an extravagant blot in literary history between the Renaissance and the Enlightenment.” (CANEPA, 1999, p. 13)

<sup>9</sup> “Basile’s collection was originally intended for, and quite obviously addressed to, an adult audience; its subtitle [...] is blatantly tongue-in-cheek” (CANEPA, 1999, p. 14)

cena, in una variante del rito della ‘conversazione civile’ che divenne così popolare durante il Rinascimento” (1999, p. 14, traduzione nostra)<sup>10</sup>. Nancy chiarisce pure che solo alla fine del ‘700, e specialmente all’inizio del ‘800, ci fu un cambiamento dell’idea di bambino e del concetto di tempo libero che ha prodotto il genere “letteratura per l’infanzia”.

Inoltre, si trovano dei grandi paradossi ne *Lo Cunto*, le cui trame e strutture si avvicinano di più a quelle della tradizione orale, però la cui descrizione di personaggi e degli ambienti è la più stilizzata e artisticamente sofisticata, piena di “elementi decorativi” che occupano molto spazio narrativo, apportando all’opera elementi raffinati e giocosi allo stesso tempo. Molti racconti che appartenevano al *folklore* europeo (destinato a un pubblico adulto) sono diventati fiabe dedicate ai bambini, propagandosi così a livello mondiale. Nel caso di Basile, soprattutto questi elementi giocosi e artificiosi (che rendono questi personaggi più “selvaggi” e che non appaiono nelle descrizioni di Grimm, ad esempio) e l’estravaganza di Basile rendono l’opera, come afferma Canepa, “non un buon candidato per questo tipo di operazione” (1999, p. 15, traduzione nostra)<sup>11</sup>.

Tutte queste variabili linguistiche, storiche e di ambiguità relative al suo pubblico rendono quest’opera, per quanto ricchissima a livello linguistico, stilistico e strutturale, un materiale letterario poco familiare agli studiosi di letteratura. Ancora oggi tanti percorsi universitari che includono lo studio della letteratura italiana, compreso il Barocco, pur occupandosi sommariamente della via di Giambattista Basile e della sua produzione letteraria, affrontando opere come *Madriali et Ode* (1609) e le *Egloghe amoroze e lugubri* (1612), ma trascurando un’opera così importante come *Lo cunti de li cunti*. Perciò, nuovamente, l’obiettivo del presente scritto è di contribuire ad ovviare alla mancanza di una giusta attenzione per quest’opera così significativa e complessa che, per tanto tempo, fu pure vista come frammenti di racconti.

Quindi, per inquadrare storicamente quest’opera, da quello che si sa, tra il 1566 e il 1632 visse uno scrittore che oggi viene considerato dai grandi teorici, come Nancy Canepa e Michele Rak, “l’inventore della fiaba”: Giambattista Basile. *Lo Cunto de li Cunti*, ovvero *Lo trattenimento de’ peccerille* (*Il Racconto dei Racconti* ovvero il trattenimento dei piccoli) – considerato il suo capolavoro – pubblicato postumo (tra il 1634 e il 1636), “fu fonte d’ispirazione per Perrault e per i Grimm” (BUONGIORNO, 2014, p. 255): le storie di

---

<sup>10</sup> “as after-dinner amusement, in a variant of the ritual of ‘civil conversation’ that became so popular during the Renaissance” (CANEPA, 1999, p. 14)

<sup>11</sup> “not at all a good candidate for this type of operation” (CANEPA, 1999, p. 15)

Petrosinella (rinchiusa nella torre) e di Zezolla, la nostra Gatta Cenerentola (aiutata dalle fate), sono state riprese dai fratelli tedeschi e dallo scrittore francese e sono diventate le oggi conosciute come Cenerentola/Cinderella e Raperonzolo. È vero che il libro “ebbe inizialmente una circolazione limitata”, ma posteriormente “prese rilievo nell’Ottocento per la crescente attenzione suscitata all’epoca dalla cultura popolare” (BUONGIORNO, 2014, p. 254).

Allora, riguardo alla sua diffusione e alle traduzioni dell’opera per l’Europa e per il mondo, Il Pentamerone, valorizzato nell’età romantica dai fratelli Grimm, fu “tradotto” in lingua italiana da Benedetto Croce tra il 1891 e il 1925 con l’intento di

far entrare l’opera di Basile nella nostra letteratura nazionale, togliendola dall’angusta cerchia in cui ora è relegata (che non è più neanche quella dialettale e municipale, ma addirittura il circoletto degli eruditi, degli specialisti e dei curiosi), e di acquistare all’Italia il suo gran libro di fiabe (CROCE, 1925, p. 65),

dato che era più apprezzata all’estero che in Italia, già nominata da diversi scrittori, come i fratelli Grimm (che fanno menzione all’opera basiliana nel loro *Kinder und Hausmärchen*). Allora, quella di Croce fu la terza traduzione dell’opera basiliana. La sua prima traduzione uscì nel 1846 in Germania, fatta da Felix Liebrecht; la seconda invece apparì nel 1895 in Inghilterra, eseguita da Sir Richard Burton. Dopo il 1925 tuttavia apparvero diverse altre traduzioni, sia in italiano che in altre lingue: nel 1968, Aurel Covaci tradusse l’opera per la lingua romena; nel 1976 Mario Petrini ne fece la sua traduzione in lingua italiana; nel 1986 fu Michele Rak a tradurre l’opera in italiano; nel 1994, César Palma la tradusse in spagnolo; nel 1994, Ruggero Guarini fu il quarto italiano a fare la sua versione dell’opera; nel 1995, Françoise Decroisette la tradusse in lingua francese; poi Nancy Canepa ne fece una delle traduzioni più conosciute in lingua inglese, uscita negli Stati Uniti nel 2007; l’ultima italiana a tradurre l’opera di Basile fu Carolina Stromboli nel 2013; poi l’opera fu tradotta in russo da Pyotr Epifanov; e nel 2018 ne uscì la traduzione al portoghese brasiliano fatta da Francisco Degani.

Rispetto al suo nome, l’opera basiliana, nel saggio pubblicato come premessa alla traduzione di Croce del *Cunto de li cunti* (1925), il critico letterario lo chiamò *Pentamerone*, denominazione che risale al 1634:

Il nome Pentamerone era comparso per la prima volta nell’edizione 1634, nella dedica del curatore Pinelli: “vengo a comparire avanti di V.E. e a dedicarle per hora la prima giornata del Pentamerone, o vero Conto de’ conti del Sig. Cavaliero Gio. Battista Basile in lingua Napoletana”. (STROMBOLI, 2005, p. 28)

Ovviamente il termine *Pentamerone* ci ricorda la raccolta di cento novelle divise in dieci giornate scritta da Boccaccio nel Quattordicesimo secolo. Similmente al *Decamerone*, *Lo Cunto de li Cunti* è “costituito da una serie di racconti (cinquanta) inseriti in una cornice di cinque giorni anziché dieci” (BUONGIORNO, 2014, p. 254). Lo stesso paragone lo fa pure Luperini:

Esso [il Pentamerone] riunisce sì fiabe desunte dal folklore napoletano, ma poi esse sono trattate con sapienza letteraria, come vere e proprie novelle, non senza un’esplicita influenza del Decameron di Boccaccio, più nella struttura, peraltro, che nei temi. Di qui la definizione di novelle-fiabe proposta dalla critica. (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 539)

La denominazione risalente ancora al 1634 ci aiuta a capire l’architettura dell’opera: “è un racconto (il 50° composto da: apertura/ponti narrativi/chiusura) all’interno del quale vengono raccontati altri 49 racconti. Per questo l’opera è stata intitolata racconto dei racconti.” (RAK, 2004, p. 15). Tra una giornata e l’altra, ognuna con dieci racconti, si trovano quello che Basile nomina *ecloghe*, dialoghi in versi fra servi, cuochi e impiegati del palazzo del principe Tadeo. I racconti seguono una struttura fissa, analizzata da Francisco Degani (2018, p. 17) nella sua traduzione de *Lo cunto* al portoghese: ognuno di essi si apre con un riepilogo del racconto con le sue principali informazioni riguardo al suo sviluppo e la sua fine; il primo paragrafo descrive la ripercussione del racconto precedente tra il pubblico e la preparazione della nuova narrazione; il secondo paragrafo è rivolto all’introduzione morale del racconto ad essere narrato, di solito piena di proverbi e citazioni; segue dunque il racconto per sé, che generalmente inizia con espressioni derivate dalla classica “C’era una volta”, quali “Sappiate dunque che c’era una volta un principe...” (La gatta cenerentola), “C’era una volta un gran signore che...” (Sole, Luna e Talia) e “C’era una volta un padre chiamato...” (Nennillo e Ninnella).

Per quanto riguarda la sua organizzazione, Nancy Canepa parte dal pubblico di destinazione dell’opera (che, diversamente dal pubblico di destinazione di altre fiabe, è un pubblico colto e cosciente delle discussioni coeve) per spiegare che l’opera si potrebbe considerare “aperta” in diversi sensi, dato che alcune cose risalgono a delle discussioni dell’epoca e che l’opera è stata pubblicata quando non era ancora finita. Non si può considerare aperta e non finita, però, per quanto riguarda la sua struttura, che presenta “molti elementi di unità strutturale ed è lontano dall’essere un conglomerato casuale di racconti”

(CANEPA, 1999, p. 98-99, traduzione nostra)<sup>12</sup>. Ancora rispetto alla struttura dei racconti e all'architettura dell'opera basiliana, Rak afferma che “il 50° racconto è la storia di Zoza che apre e chiude l'opera e ha la stessa struttura dell'ultimo racconto.” (RAK, 2004, p. 15) Dal punto di vista strutturale (non tematico), “la storia di Zoza è [...] un racconto sulla pratica, i modi, gli effetti del racconto.” (RAK, 2004, p. 15). In questo senso, Rak chiarisce che in questo cinquantesimo racconto i “ponti narrativi” sono “azioni di racconto”, per questo motivo (i) i narratori sono in realtà delle narratrici, “emblemi delle persone del racconto intorno al focolare dell'Europa medievale e contadina” (RAK, 2004, p. 15); (ii) lo spazio del racconto è uno dei miti della modernità – il viaggio nel bosco e sul mare –, anche se esso accade (iii) dentro il giardino del principe, luogo caratteristico dell'intrattenimento cortigiano che promuove soluzioni creative che (iv) suscitano le più varie reazioni degli ascoltatori: espressioni di piacere, commozione, stupore, pianto e pure pietà, tra l'altro. E queste caratteristiche strutturali ci fanno capire tante cose sull'opera e sul Barocco. La corte, spazio in cui avviene il nostro 50° racconto è pure lo spazio in cui l'opera è stata letta in un primo momento. Essa è conosciuta come spazio di stabilità (perciò tanti artisti, filosofi e politici la servivano, tra cui lo stesso Basile), mentre nell'opera “è stato formalizzato un modello di racconto che [...] chiamiamo *racconto fiabesco*.” (RAK, 2004, p. 14). Questo modello:

[...] rientra nell'estetica della “meraviglia” con i suoi paesaggi assurdi, i suoi eventi impossibili, i suoi luoghi indeterminati, le sue bellezze e bruttezze fuori misura, le citazioni au contraire, l'assemblaggio disinvolto di generi, intrecci, persone tratti dalle tradizioni del racconto mediterraneo. (RAK, 2004, p. 14)

Le reazioni di stupore e di meraviglia generate dai racconti provengono giustamente da questi cambiamenti impossibili dentro la realtà cortigiana, in cui lo sciocco diventa intelligente, il povero diventa ricco, il marginale acquisisce del potere. Ritrovata in mezzo a una quantità enorme di produzioni che seguivano la tradizione letteraria canonica e rafforzavano la visione aristotelica di letteratura, l'opera basiliana barocca giocava con la mescolanza tra “alta” tradizione e “bassa” tradizione, come già detto precedentemente. Luperini *et al.* (2011) spiega come il contenuto e la forma si uniscono per formare questa ricca unione che non ebbe una grande fortuna critica all'epoca:

---

<sup>12</sup> “many elements of structural unity and is far from being a random conglomeration of tales” (CANEPA, 1999, p. 98-99)

Il materiale è di origine popolare: ma ai tratti magici e comici della letteratura popolare e del dialetto si sovrappone un meraviglioso letterario che consapevolmente punta sull'uso barocco della metafora, sulla serie delle immagini stupefacenti, sull'elenco dei nomi e degli aggettivi. Così orchi, fiabe, incantesimi, animali parlanti introducono una levità sorridente e gentile che si unisce tuttavia, senza contraddizione, a elementi grotteschi e deformanti: l'unità è data da un'invenzione letteraria capace di creare comunque un'atmosfera sospesa, mai realistica, nonostante i riferimenti alla zona bassa della corporalità e del sesso." (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 539)

Tutto questo materiale di origine popolare veniva dalla Napoli della fine del Cinquecento e inizio del Seicento vissuta da Basile. Egli prendendo degli elementi di contenuto per costituire la sua opera, utilizzò, come già detto, il dialetto di questo popolo per raccontare le storie che in futuro sarebbero state apprezzate all'Accademia degli Oziosi a cui apparteneva il Basile stesso. Pure Croce ricorda che

con la superiorità del letterato di mestiere che foggia una materia in cui si compiace bensì ma di cui ha sempre presente la tenuità e l'umiltà, e perciò vi scherza intorno, adornandola capricciosamente e poi a un tratto svelandola nella sua povertà o nudità, il Basile si diè a narrare le fiabe tradizionali del popolo. E questa permeante soggettività era la condizione necessaria perché la materia di quelle fiabe diventasse cosa d'arte. (CROCE, 1925, p. 71-72)

Il suo contenuto popolare (queste fiabe tradizionali del popolo), il dialetto e la stilistica barocca del letterato si mischiano per creare degli effetti comici nell'opera, come spiega Luperini *et al.*:

In Basile il dialetto e la sensibilità barocca interagiscono, con effetti di comicità irresistibile, di gaiezza finalmente liberata. Ciò non impedisce all'autore una discreta presenza anche morale, che lo induce alla condanna dei vizi umani, e soprattutto dell'invidia. D'altra parte anche questo tenue moralismo è funzionale a un messaggio volto a esaltare la felicità della vita e a vedere nei vizi un ostacolo a una esistenza più serena. (LUPERINI *et al.*, 2011, p. 539)

Su questa morale, serve capire, innanzitutto, che il *Pentamerone* e "le sue persone, intrecci e modelli sono stati raramente letti come parte di un'opera d'arte" (RAK, 2004, p. 13), ma prevalentemente in forma di frammento, cioè: diversi racconti indipendenti letti durante le serate in corte. In questo senso, manca ancora la coscienza che questi racconti, come afferma Luperini, non sono esenti di senso morale, dato che "il racconto è uno dei fondamentali della vita sociale dal momento che consente la comunicazione delle regole, dei valori, degli emblemi tra gli individui al fine di assicurare la stabilità del gruppo" (RAK, 2004, p. 16). Anzi, essi vengono sempre preceduti da un'introduzione morale del racconto, come già detto, e hanno, alla loro fine, sempre una frase ad effetto o un proverbio che possa

riassumerne la morale. Ossia, c'è un motivo per cui il racconto che fa da cornice agli altri racconti abbia l'ambiente cortigiano come scenario, dato che quelle regole morali dovevano rivolgersi proprio alla stessa corte. Concludiamo con una riflessione di Benedetto Croce, che afferma che non bastavano solo il racconto per sé, l'introduzione morale e il proverbio alla fine, perché:

Gli affetti e il sentimento morale del Basile, che traspaiono nel modo in cui sono toccati i personaggi e i casi, prendono altresì forma riflessiva nelle introduzioni e nelle conclusioni di ciascuna fiaba [...]. Ma il Basile ha tanto da dire in proposito che questi accenni occasionali e sparsi non gli bastano, e sente il bisogno di riversare la sovrabbondanza del suo animo in quattro dialoghi o "egloghe", che seguono ciascuna a ciascuna delle prime quattro giornate [...]. Sono ritratti morali e quadri di costume, in stile tra iperbolico e grottesco, ma disegnati con vigore. (CROCE, 1925, p. 78)

### 3.2 Il linguaggio dell'opera

Ci sono diversi testi già a partire dal '300 che usano il dialetto napoletano, ma nella maggior parte di essi si fa un uso "spontaneo" del dialetto napoletano, in cui l'autore non "ha la consapevolezza di usare un idioma diverso dalla lingua letteraria" (STROMBOLI, 2005, p. 10). Ma già prima del Seicento si trovano degli esempi di "uso riflesso" del dialetto napoletano, ossia, un uso del dialetto da parti di autori che, pur conoscendo bene la lingua letteraria, lo adottano consapevolmente come lingua delle loro opere. Il primo caso di questa maniera d'uso è l'*Epistola napoletana* (1339) di Boccaccio. È però nella prima metà del '600 che si afferma una tradizione di uso riflesso della lingua napoletana, con Giambattista Basile (*Lo cunto e Le muse napolitane*), Giulio Cesare Cortese (con una vasta produzione in napoletano) e Felippo Sgruttendio.

Cortese e Basile, nel loro stile di scrittura, si basano sull'attività dello spettacolo diffusa a Napoli, utilizzando la lingua napoletana orale, specificamente quella del teatro, che diventa così lingua scritta. Il capolavoro basiliano, *Lo Cunto*, fu probabilmente usato per questo scopo performativo della lettura di gruppo drammatizzata, della recitazione, quando era ancora un manoscritto. Basile, però, "quando scrive in napoletano, si cela [...] dentro la maschera anagrammatica di Gian Alessio Abbattutis" (STROMBOLI, 2005, p.15). Basile era destinato, non fosse il suo eteronimo Gian Alessio Abbattutis, a rimanere indietro alla storia letteraria, dimenticato come una figura parnasiana, anche se famoso a causa della carriera politica e della sua letteratura per la corte senza eccessi stilistici. Quando Cortese, nel *Viaggio di Parnaso*, si domanda "Chi fu mai da Battro a Tile/famuso chi del Cavalier Basile?" (IV,



28), egli si riferisce a questo suo amico Basile governatore e con diversi titoli acquisiti durante la vita politica, l'amico che scrive in italiano o in spagnolo per i Viceré napoletani. Infatti, Croce (1925) spiega che Basile “verseggiava in italiano per Luigi Carafa, principe di Stigliano, [...] o, in spagnolo, pel duca d'Alba. [...] Foggiava giocherelli o anagrammi per le dame napoletane [...]. Rimava in italiano e spagnolo canzonette e motteti per musica.” (p. 67-68), ma che “in questa letteratura convenzionale, pratica e meccanica, niente o quasi niente egli metteva dell'anima sua, come se addirittura non avesse un'anima.” (p. 69). Insomma, in questa sua letteratura pubblicata mentre era ancora vivo, non ci sono tracce barocche né tracce dialettali, come se volesse mantenere sua immagine politica.

Però, "mentre i [suoi] testi in italiano vengono pubblicati con regolarità nel corso della vita e gli danno fama e onori, quelli in napoletano [...] usciranno invece postumi: *Lo cunto de li cunti*, pubblicato in cinque parti negli anni 1634–1636, e *Le Muse napolitane* nel 1635." (STROMBOLI, 2005, p. 15-16). E riguardo a queste opere in napoletano, Croce sostiene che Basile:

era uomo di cuore e cervello, [...] come si sente [...] più particolarmente negli scritti suoi in dialetto [...]: di grande rettitudine e bontà e sete di giustizia, ricco di affetti, di rimpianti e di nostalgie, con una tendenza alla tristezza che giungeva fino al pessimismo e al fastidio delle umane cose. (CROCE, 1925, p. 69)

Quindi, sembra che le opere basiliane pubblicate in vita, rispetto alla loro forma e al loro linguaggio, ratificassero gli ideali della corte e il modello letterario più canonico, ed in queste Basile scrivesse in modo più meccanico; mentre le opere dialettali, pubblicate postume, seguissero uno stile completamente contrario, abdicando ai modelli tradizionali per quanto riguarda sia la forma (lo stile di scrittura) che il contenuto (con più riferimenti alla cultura e alle tradizioni popolari) e il linguaggio (che prima era tradizionale letterario ed ora sfugge a questo standard, adottando il dialetto come lingua dell'opera).

È importante capire, pensando al contenuto e alla lingua del capolavoro basiliano, che la capitale del Vicereame Spagnolo, Napoli, era allora una delle più grandi città d'Europa, ed era ambiente di uno "straordinario crogiolo linguistico", dove si mischiavano dialetti meridionali e presenza di comunità straniere con la dominante spagnola. È inoltre da segnalare "una variazione 'diastratica' che opponeva 'il favellar gentil napolitano' della società cortigiana e delle classi alti che conoscono il toscano e la lingua letteraria, al parlar 'rozzo e villo' del popolo" (STROMBOLI, 2005, p. 16). Basile e Cortese, però, rifiutano questa visione

negativa della lingua popolarmente parlata, presentandola come qualcosa di ricco da recuperare. Cortese diede inizio a quest'impresa, come spiega Croce (1925):

Fu certamente singolare ventura che, in quel tempo, un suo amico, un suo quasi fratello, [...] Giulio Cesare Cortese – anch'esso una bell'anima e uno spirito schietto di poeta –, prendesse a innalzare a serietà di arte il dialetto napoletano, adoperato fin allora solamente da verseggiatori plebei di storie, canzoni e contrasti [...]. Il Basile dovè dapprima provarsi nel nuovo modo di letteratura per gusto di giocosa bizzarria verbale, come fece in alcune lettere in prosa e in verso che aggiunse a uno dei poemi dell'amico, la *Vaiasseide*. (CROCE, 1925, p. 69-70)

Quindi, risulta chiaro che, grazie a Giulio Cesare Cortese, che introdusse Basile alla letteratura in dialetto napoletano, quest'ultimo “via via si sentì a suo agio in quel patrio dialetto, che non gl'imponeva obblighi letterari, non gli dava soggezione e gli permetteva di effondere quel che chiudeva in petto, troppo bassa materia forse per le forme dell'aulica letteratura” (CROCE, 1925, p. 70). Insomma, spiega Stromboli che, usando la lingua napoletana, Giambattista fa uso pure della cultura napoletana seicentesca, come abbiamo già detto nel sottocapitolo precedente. Basile, “perfettamente integrato nella società cortigiana del tempo” (STROMBOLI, 2005, p. 17), scrive pensando a questa corte. Rak (2004, p. 18) approfondisce questo ragionamento, chiarendo che:

L'uso di questo modello [il racconto dialettale] va considerato una delle scoperte della modernità nel campo letterario: la letteratura ha la funzione di produrre il discorso con cui i gruppi fissano la loro memoria collettiva, comunicando le loro regole e miti e con il progetto, più o meno organizzato attraverso modalità e istituti di censura, di controllare i tempi delle trasformazioni che interessano la loro identità.

Sia Cortese che Basile, dunque, scrivono in dialetto, ma variano nello stile: il primo naturalistico, l'ultimo barocco, però il “loro comune intento” è “quello di dare dignità letteraria al dialetto napoletano, e al mondo che tale dialetto incarna” (STROMBOLI, 2005, p. 18), cioè, gli aspetti culturali trasmessi da questa lingua. E ci riuscirono, dato che, dopo di loro (Cortese, Sgruttendio e Basile),

la letteratura dialettale napoletana conosce una fioritura ricchissima in tutti i generi della poesia, della prosa, del teatro. I tre classici hanno avuto, nel contesto napoletano, un'influenza per molti aspetti simile a quella esercitata, in ambito toscano e nazionale, da Dante, Petrarca e Boccaccio. (STROMBOLI, 2005, p. 18)

Puntiamo gli occhi, però, sullo stile di scrittura di Giambattista Basile. Dopo la scrittura delle lettere in prosa e in versi che diventarono parte della *Vaiasseide*, di Cortese, Basile compose nove dialoghi in versi, le sue “egloghe” – “vivacissimi quadri di costume

popolano, disegnati con la guida di uno schietto sentimento morale” (CROCE, 1925, p. 70) –, intitolate ognuna col nome di una Musa, la cui raccolta viene nominata le *Muse napoletane*. E dopo di esse, da quello che si crede, diede inizio alla scrittura di “una sorta di decamerone, il tesoro delle fiabe popolari che si narravano a Napoli: un ‘pentamerone’, veramente, perché le fiabe sarebbero state cinquanta e divise in cinque giornate” (CROCE, 1925, p. 71). Quest’opera, *Lo cunto de li cunti*, di cui si tratta questo lavoro, è una delle più importanti del Barocco. In questo contesto, come abbiamo già chiarito precedentemente, si trova un tipo di deformazione dei modelli canonici precedenti, che “apre lo sguardo della parola letteraria agli aspetti della realtà che il classicismo rinascimentale ignorava” (FERRONI, 2017) e che ha la tendenza a trovare un nuovo rapporto con il mondo della natura attraverso un cambiamento del linguaggio e un arricchimento della metafora. Così, Basile compone un’opera “affascinante [...] dal punto di vista linguistico tra l’altro, per una lingua così dialettale, abbastanza difficile ma ricca di esplosioni, di invenzioni, di giochi linguistici in tutte le direzioni” (FERRONI, 2017). Croce ricorda nel suo *Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolari* che non c’è un racconto in cui egli “non trovi un nuovo e bizzarro modo di metaforeggiare quelle fasi del giorno con perifrasi di questo genere: ‘All’Alba, non appena gli ucelli gridarono: Viva il Sole!’; ‘quando il Sole uscì a sciorinarsi per mandar fuori l’umido assorbito del fiume dell’India’ [...]” (CROCE, 1925, p. 73). Oltre a questa, tante metafore vengono fatte e, “ora stravaganti ora sottili, si susseguono senza tregua” (CROCE, 1925, p. 74). Così come le iperboli, “spinte a tal estremo che svaporano nell’indicibile e nell’ineffabile” (CROCE, 1925, p. 74), ed i giochi linguistici. Ferroni parla di questi giochi, ma ne parla anche Croce, affermando che Basile:

nel raccontare le sue fiabe, se ne valeva [delle forme della letteratura del suo tempo] a fin di giuoco, al modo stesso che, vezzeggiando e giocherellando con un bimbo, e procurando di farlo ridere e gioire, gli si calca sulla testolina un cappello a stajo e gli si pone sul naso un paio d’occhiali: il che non vuol dire disprezzo e satira dei cappelli a stajo o degli occhiali, e molto meno dei bimbi (CROCE, 1925, p. 75).

In questo modo, lo scrittore napoletano riesce a fare, inconsapevolmente e artisticamente, un *ironizzamento* del Barocco, e perciò viene detto da Croce e da tanti altri che il Pentamerone è “il più bel libro italiano barocco” (CROCE, 1925, p. 75), dato che tiene in sé tutte le caratteristiche barocche, ma le usa con gioia e leggerezza. Con una continua distinzione tra cultura e incultura, alta e bassa tradizione, con frequenti “accenni e allusioni a cose e costumi del tempo e paese suo” (CROCE, 1925, p. 81), l’autore permette “l’umana compartecipazione ai casi narrati nelle fiabe, che il Basile presenta con plastica fantasia, tutta

concreta e particolareggiata” (CROCE, 1925, p. 76). Il capolavoro basiliano, “come libro da far ridere e quasi tesoretto di curiosi vocaboli e locuzioni plebee” (CROCE, 1925, p. 79) ebbe qualche fortuna nel Seicento a causa del suo linguaggio, ma come abbiamo già sottolineato, ebbe pure un periodo di sfortuna nella letteratura, a causa della stessa lingua “esotica” utilizzata per la sua scrittura. Fortunatamente, in Italia e fuori dall’Italia, ci fu uno sforzo (che esiste ancora) di tradurla per diffonderla nel mondo e per assimilarla definitivamente alla letteratura italiana.

### 3.3 Analisi dell’opera

Durante tutto questo lavoro abbiamo analizzato gli aspetti storici e letterari dell’opera *Lo cunti de li cunti*, noto anche come *Pentamerone*, capolavoro seicentesco di Giambattista Basile. Come precedentemente affrontato, in cinque giornate vengono raccontate quarantanove fiabe, in cui anche la narrazione si inquadra in una struttura bizzarra, fiabesca, dato che l’opera è costituita da un cinquantesimo racconto che contiene in sé tutti gli altri, cioè funge da cornice per quei racconti, ossia: il racconto dei racconti. Questa cornice si lega alla vita di una principessa che non ride mai, anche se tutta la corte prova a farlo. Ride però per la prima volta in tutta la sua vita quando vede una vecchia litigare con un ragazzo, ma quello le fa ottenere una maledizione, da cui si potrà liberare soltanto sposando Tadeo, un principe che a causa di un incantesimo era in uno stato di morte apparente, ma che potrebbe svegliarsi se una fanciulla riempisse in tre giorni un’anfora con le sue lacrime. Zoza, la principessa, comincia il suo viaggio per cercarlo e lo trova privo di sensi, potendo essere rianimato se innaffiato da quell’anfora di lacrime; ella inizia a piangere per riempirla, ma si addormenta mentre lo fa, e una schiava che passa ruba la brocca e risveglia il principe al posto suo. La principessa non trova altra via d’uscita se non ricorrere ad un amuleto per riprendersi lo sposo. Con quest’amuleto, rende la schiava un’innamorata insana dei racconti. Quando egli, dunque, chiama delle vecchie per intrattenere la schiava, sua promessa sposa, con delle storie, la principessa si sostituisce all’ultima vecchia. Quando arriva il suo momento di narrare il racconto, lei svela come sono andate le cose, smascherando la schiava e riconquistando il giovane principe. Insomma, l’ultimo racconto della quinta giornata (*Le tre cetra o I tre cedri*) è una sorta di analogia al racconto che funge da cornice all’opera, il 50°. Canepa (1999) ricorda che il quarantanovesimo racconto è considerato da Penzer, Calvino ed altri studiosi uno dei racconti più belli del capolavoro basiliano. Oltre ai suoi meriti come un racconto frammentato, “è fondamentale nel suo ruolo di ultimo racconto de Lo cunto prima della

conclusione della trama. Al tempo stesso ‘avvolge’ i cunti e prepara il gran finale, il ritorno all’inquadratura [al racconto che funge da cornice] e la risoluzione nel dilemma iniziale” (p. 99, traduzione nostra)<sup>13</sup>. Ciò accade perché, così come Lucia (la schiava che aveva rubato Tadeo a Zoza) occupa uno spazio che sarebbe destinato alla principessa nel cinquantesimo racconto, la schiava del quarantanovesimo racconto fa male alla Fata che avrebbe sposato il protagonista e prende il suo posto. Per capire meglio l’importanza di quest’ultimo racconto, cioè, come esso riprende il racconto che incornicia l’opera di Basile e come contiene dentro sé i concetti che abbiamo presentato precedentemente, facciamone una breve analisi.

Nel quarantanovesimo racconto, raccontato giustamente da Zoza, intitolato *Le tre cetra (I tre cedri)*, un certo re ha un figlio e vuole tantissimo diventare nonno; il figlio però di matrimonio non ne vuole sapere. Un giorno, mentre taglia la ricotta, accidentalmente si taglia e, vedendo il suo sangue rosso mescolandosi al colore bianco della ricotta, gli viene la voglia di avere una moglie che abbia la carnagione con quei colori e chiede al padre di dargli il permesso per andare “pe ‘sto mondo” a cercarla. All’inizio il padre si offende, ma poi gli dà licenza, un po’ di soldi ed alcuni servitori. Passati più di quattro mesi dall’inizio del viaggio, il principe arriva all’isola delle Orche, in cui trova due vecchie brutte a cui racconta tutta la sua impresa. Una alla volta gli dicono di correre prima che qualcuno lo veda e gli faccia del male. Quando arriva alla terza vecchia, essa ascolta bene tutta la sua storia e gli dà tre cedri che sembravano appena raccolti. Gli dice di tornare in Italia e tagliare i cedri, uno alla volta, facendone uscire delle fate e raccomandando di ubbidire loro. Così troverà la moglie giusta. Quando taglia il terzo cedro in un bosco vicino al suo regno, viene fuori una donna bellissima, e lui le chiede di aspettare sopra un albero finché lui non tornasse a prenderla. Una schiava, che andava tutti i giorni a prendere dell’acqua in questo bosco, trova la bella donna e scopre tutta la sua vicenda con il principe. La schiava trafugge la donna (che in realtà era una Fata) che, sentendo lo spillone, diventa una palombella e prende il volo. Quando torna il principe, la schiava gli mente dicendo di essere la donna-Fata, ma che a volte è “faccia bianca” e a volte “culo nero”. Nella festa di matrimonio, la palomba viene a una finestrella e domanda al cuoco che cosa fa il nuovo re con la “saracina” (la mora). Il cuoco lo dice alla schiava, diventata regina, e lei ordina di uccidere la palomba. Uccisa la palomba, il cuoco butta le sue piume dalla finestra e lì dove sono cadute nasce un albero di cedro. Il novello re domanda al cuoco

---

<sup>13</sup> “it is pivotal in its role as the last tale of Lo cunto before the conclusion of the frame story. It both ‘wraps up’ the cunti and prepares for the grand finale, the shift back to the frame and the resolution of the initial dilemma” (CANEPA, 1999, p. 99)

da dov'è nato quell'albero e lui gli racconta tutta la faccenda. Il re ordina, dunque, che nessuno tocchi quell'albero. In poco tempo spuntano tre cedri come quelli ricevuti dall'Orca, e il re si chiude in una camera con essi e una grande tazza d'acqua. Li taglia e li dà da bere, esattamente come era successo la volta prima, e dal terzo cedro esce fuori la stessa giovane che aveva lasciato sull'albero in sua attesa. Lui la veste e la fa bella, la porta in mezzo alla sala e ad uno ad uno dei cortigiani domanda che cosa si dovrebbe fare a una persona che fa male a una giovane come quella. A rispondere alla domanda per ultimo è la regina, che dice che dovrebbe essere bruciata e le sue ceneri gettate dall'alto del castello. Il re rivela alla regina nera che essa stessa aveva appena scritto la propria pena, e così fa: la brucia e fa spargere le sue ceneri al vento.

Ovviamente questo è un breve riassunto di una fiaba molto ricca riguardo alla sua tematica, al suo contenuto, alla sua forma e al suo linguaggio. Lo stile di Basile e le caratteristiche barocche sono presenti in così tanti tratti che è quasi impossibile sceglierne emblematicamente qualcuna. Facciamo però un tentativo di illustrare questi aspetti a partire dall'edizione del 1995 pubblicata dalla casa editrice Garzanti a cura di Michele Rak. Il primo aspetto da analizzare in questo racconto è la presenza di elementi storici coevi, come personaggi popolari o situazioni che all'epoca erano in voga. Quando parla del figlio del Re, che non voleva diventare padre, Basile dice che “con una perfidia da Carella, con un'ostinazione da mula vecchia, con una pellaccia di quattro dita, cov'era meno spessa, aveva puntato i piedi, tappate le orecchie, e otturato il cuore” (BASILE, 1995, p. 996)<sup>14</sup> per quanto riguardava l'argomento di avere figli. Dunque, durante la sua descrizione dello stato psicologico del figlio, Basile fa allusione con il suo “*co na proffidia de Carella*” a “probabilmente qualche emblematico personaggio della cronaca popolare” (RAK, 1995, p. 1014). Un altro aspetto menzionato durante la presentazione del Barocco italiano è la tematica del corpo umano, la sua interazione con la natura e il fatto di fondersi con le tensioni religiose e mistiche, in cui l'osservatore “viene chiamato a contemplare le forme corporee della divinità, a partecipare con i sensi alla visione stessa di Dio” (FERRONI, 1992, p. 403). Ma anche le metafore e le esagerazioni appartengono a questo movimento e, soprattutto, all'opera basiliana. Si possono osservare questi aspetti quando descrive la terza Fata che esce dal terzo cedro tagliato, sempre riguardo al suo aspetto fisico:

---

<sup>14</sup> Per far sempre riferimento al linguaggio originale dell'opera, le note a piè di pagina, in questo capitolo, saranno usate per far vedere al lettore il testo originale in napoletano. In questo brano, si legge: “*co na proffidia de Carella, co n'ostenazione de mula vecchia, co no cuoiero de quatto deta a lo sottile aveva 'mpona- to li piede, ammafataro l'aurecchie e 'ntompagnato lo core*” (BASILE, 1995, p. 996)

[...] una cosa mai vista al mondo, una bellezza senza misura, un bianco splendente più del bianco, una grazia più graziosa del grazioso: Giove aveva fatto piovere l'oro sui suoi capelli e con quello Amore ci fabbricava le frecce per trapassare i cuori e Amore aveva anche dipinto quella faccia perché qualche anima innocente rimanesse presa nel vischio del desiderio; il Sole aveva acceso due lanternini in quegli occhi perché nel petto di chi la guardava si accendessero fuochi artificiali ed esplodessero razzi e botti di sospiri; Venere con il suo tempio era passata su quelle labbra colorando la rosa per farle pungere con le spine mille anime di innamorati; Giunone aveva spremuto le sue zizze su quel seno per allattare le voglie degli uomini. Insomma era tanto bella, dalla testa ai piedi, che non c'era da vedere cosa più splendente. (BASILE, 1995, p. 1003-1004)<sup>15</sup>

Anche il concetto della *meraviglia*, molto presente nella letteratura barocca, appare anche in questo racconto non solo come concetto ma proprio con il suo nome esplicitato come meraviglia. Ciò accade quando la Fata va alla festa di matrimonio del principe con la schiava che le aveva rubato il compagno metamorfosata come palomba e domanda al cuoco “che fa il re con la saracena”<sup>16</sup>, lui “corse a tavola a raccontarlo come cosa meravigliosa” (BASILE, 1995, p. 1010)<sup>17</sup>, e colui uccide la palombella. Per finire, non sfugge a Basile l'opportunità di includere qualche messaggio di stampo moralista che potesse condizionare le azioni del quotidiano cortigiano dell'epoca, e così include nel discorso del principe la condanna alla schiava bugiarda, dicendo:

Tu hai scritto il tuo destino con la tua penna! ti sei data l'accetta sul piede! e ti sei forgiata le catene, hai affilato il coltello, hai liquefatto il veleno, perché nessuno ha fatto più male di te, cagna di cagna, giudeo! ma sai che questa è quella bella ragazza che hai trapassato con lo spillone? ma sai che questa è la bella colomba che hai fatto sgozzare e cuocere in padella? che te ne pare, Cecca, di questo cavalluccio? svegliati, perché non è un colpo! hai fatto cacca bella! chi fa male male aspetta, chi cucina fresche mangia fumo. (BASILE, 1995, p. 1012)<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> “cosa non vista maie a lo munno, bellezza senza mesura, ianchezza fore de li fore, grazia chiù de lo chiù: a li capille suoie 'nce aveva chiuoppeto l'oro Giove, de lo quale faceva Ammore le saiette pe spertosare li core; a chella facce 'nce aveva fatto na magreiata Ammore, perché ne fosse 'mpesa quarche arma 'nocente a la forca de lo desiderio; a chille uocchie 'nce aveva allummato duie cuoppe de lummenaria lo Sole, perché a lo pietto de chi la vedeva se mettesse fuoco a le butte, e se tirassero furvole e tricche-tracche de suspire; a chelle lavra n'era passata Vennere co lo tempio suio, danno colore a la rosa pe pognere co le spine mill'arme 'nnamorate; a chillo pietto 'nce aveva spremuto le zizze Iunone pe allattare le boglie umane. 'Nsomma era cossi bella da la capo a lo pede che non se poteva vedere la chiù pentata cosa [...]” (BASILE, 1995, p. 1003-1004)

<sup>16</sup> “che fa lo re co la saraina” (BASILE, 1995, p. 1010)

<sup>17</sup> “corze a direlo a la tavola pe cosa maraveglia” (BASILE, 1995, p. 1010)

<sup>18</sup> “Tu t'haie scritto lo malanno co la penna toia! tu t'haie dato Taccetta a lo pede! tu t'haie fravecato li cippe, ammolato lo cortello, stemperato lo tuossecò, pocca nesciuno l'ha fatto chiù male de te, cana perra, cefutte! sai tu ca chessa è chella bella guagnastra che tu spertosaste co lo spingolone? sai ca chesta è la bella palomma che

E ovviamente finisce il racconto, come fa in tutti gli altri 49, con un proverbio: “*non vaga scarno chi semmena spine*” (BASILE, 1995, p. 1012), cioè “non vada scalzo chi semina spine”.

Un altro racconto molto importante in cui appare la figura della palomba come una delle protagoniste, presente nel capolavoro basiliano e molto rivisitato da altri scrittori di fiabe come Perrault (nel 1697) e Jacob e Wilhelm Grimm (nel 1812), è *La Gatta Cennerentola*. Precedentemente abbiamo detto che *Lo cunto de li cunti* è come *La Gatta Cennerentola* della storia letteraria: nonostante sia la prima raccolta di racconti fiabeschi dell’Europa Occidentale e sia un punto di riferimento centrale per diversi altri scrittori (tra questi, quelli appena menzionati), “c’è stata sorprendentemente poca attenzione critica da parte degli studiosi di letteratura” (CANEPA, 1999, p. 11, traduzione nostra)<sup>19</sup>. *La Gatta Cennerentola*, però, rappresenta un tipo di storia che contiene in sé la potenza di un modello replicabile ed adattabile per bambini, che un tempo è stato il pubblico di destinazione delle fiabe. Non perde, nella sua edizione originale, tutta la ricchezza barocca e di stile della scrittura basiliana, ma soprattutto una ricchezza lessicale e culturale napoletana.

In questo racconto, la giovane Zezolla convince suo padre a sposare la maestra, dopo aver ucciso la matrigna, ma la maestra si porta appresso sei figlie e maltratta Zezolla, che finisce in cucina a far da domestica, lavapiatti, e viene ribattezzata Gatta Cenerentola. Una palombella di passaggio le raccomanda di chiedere aiuto alla palomba delle fate, in Sardegna, e dato che il padre è in partenza per quell’isola, la ragazza chiede un ricordo della grotta delle fate, mentre le sorellastre vogliono abiti eleganti e gioielli. Il padre si dimentica di Zezolla, ma un incantesimo impedisce alla sua nave di salpare finché non si sia occupato della richiesta della ragazza. Alla grotta riceve un dattero e una zappa per seminarlo, più un sacchetto d’oro e una tovaglia di seta. Una volta arrivato a casa, consegna tutto a Zezolla, che mette il dattero in un vaso di terra e lo annaffia ogni giorno, pulendolo e asciugandolo con la tovaglia di seta. La pianta di dattero, una volta cresciuta, compie le funzioni di Fata Madrina e permette a Zezolla di partecipare ai balli del re, per tre volte. Alla fine la ragazza viene

---

faciste scannarozzare e cocere a lo tiano? che te pare, Cecca, de sso ronzino? scotola, ca n’è scesa! hai fatto la bella cacca! chi male fa male aspetta, chi cocina frache menestra fummo.” (BASILE, 1995, p. 1012)

<sup>19</sup> “there has been surprisingly little critical attention devoted to it on the part of literary scholars” (CANEPA, 1999, p. 11)



riconosciuta grazie a una scarpina smarrita mentre scappava dal servitore del re e diventa regina. Le sorellastre se ne tornano a casa scornate.

Questo racconto inizia già con una variazione del classico “c’era una volta”, cioè “Sappiate allora che c’era una volta un principe vedovo” o ancora “*Saperrite donca che era na volta no prencepe vidolo*” (BASILE, 1995, p. 124), così come accade in diversi altri racconti, “che gli conferisce atemporalità ed è il segno di un mondo immaginario” (DEGANI, 2018, p. 17, traduzione nostra)<sup>20</sup>. E si prosegue con tanti altri punti interessanti da analizzare. Quando Zezolla fa il patto con la maestra di cucito di uccidere la matrigna per far prendere alla maestra il suo posto, dice: “Scusa se ti chiudo le parole in bocca. Io so che mi vuoi bene, perciò zitta e *sufficit*: insegnami l’arte, perché io vengo dalla campagna, tu scrivi e io firmo” (BASILE, 1995, p. 126, traduzione nostra)<sup>21</sup>. Infatti non scrivono niente, ma quest’ultima frase serve da metafora per “tu dimmi cosa devo fare e io lo faccio”. Gli elementi del meraviglioso, come detto precedentemente, vengono segnalati dalla presenza della palombella che le raccomanda di rivolgersi alla “palomba delle Fate nell’isola di Sardegna” in caso lei ne abbia bisogno. E davvero ne ha bisogno, perché la nuova matrigna (prima maestra sua) e le sue figliastre, insieme al padre, la riducono “dalla camera alla cucina e dal baldacchino al focolare, dai lussi di seta e d’oro agli stracci, dagli scettri agli spiedi, e non soltanto cambiò stato ma persino nome e da Zezolla fu chiamata Gatta Cenerentola” (BASILE, 1995, p. 128)<sup>22</sup>. Questo brano del racconto ci presenta quell’idea del movimento *high e low*, portato da Nancy Canepa, che appare non solo nel linguaggio e nel contenuto, ma anche nella trama, in cui la persona di un alto ceto talora può discendere ad una posizione più bassa. È da segnalare, però, che Zezolla si trova in questa posizione come una conseguenza di una sua propria azione. Rak (2004, p. 14) afferma che il racconto fiabesco è “un evento da subire, come i capricci, le violenze, l’arbitrio dei potenti”. Zezolla, che aveva un certo controllo sulle azioni della prima matrigna (la quale non apprezzava), in modo violento, le rompe il collo, e rende la maestra sua nuova matrigna. Qui si osserva pure un’ironia, dato che la maestra, che fa diverse promesse alla figlia del principe, diventa una matrigna ancora peggiore della prima. Pensando

---

<sup>20</sup> “o que lhe confere atemporalidade e é a marca de um mundo imaginário” (DEGANI, 2018, p. 17)

<sup>21</sup> “Perdoname, si te spezzo parola ’n mocca. Io saccio ca me vuoi bene, perzò zitto e *suffecit*: Smezzarne l’arte, ca vengo da fore, tu scrive io firmo” (BASILE, 1995, p. 126)

<sup>22</sup> “da la cammara a la cocina e da lo vardacchino a lo focolare, da li sfuorge de seta e d’oro a le mappine, da le scette a li spite, né sulo cagnaie stato, ma nomme perzì, che da Zezolla fu chiammata Gatta Cennerentola” (BASILE, 1995, p. 128)

a questo racconto ed a tutto quello che succede a Zezolla, si può dire che il personaggio appartiene alle

figure femminili del tutto fuori dai canoni dell'estetica classica, accostamenti inattesi tra il nobile e il vile, tra il grazioso e l'osceno, tra il prezioso e il povero; ecco bellezze vestite di stracci o segnate da deformità fisiche, ecco pulci o altri insetti infiltrarsi tra vesti lussuose e carni profumate. (FERRONI, 1992, p. 403)

Per concludere, si osservano ancora nel racconto elementi del meraviglioso quando, datisi il dattero, la zappa, il secchietto d'oro e la tovaglia di seta a Zezolla e cresciuto il dattero, ne esce fuori nient'altro che una Fata, che dà alla ragazza delle istruzioni su cosa fare quando essa vorrà uscire di casa. Inoltre, sono da ricordare tutte le trasformazioni istantanee di Zezolla quando essa ripete i versi raccomandati dalla Fata: "Dattero mio dorato, con la zappetta d'oro t'ho zappato, con il secchiello d'oro t'ho bagnato, con la tovaglia di seta t'ho asciugato, spoglia te e vesti me" (BASILE, 1995, p. 130)<sup>23</sup>.

Come detto in precedenza, sicuramente attira l'attenzione di tutti i lettori del racconto originale la ricchezza lessicale e culturale napoletana e la sua mescolanza con una raffinatezza nel modo di dire alcune cose. In questo racconto, Basile fa riferimento a quello che a Napoli veniva chiamato "chianiello" (nel resto dell'Italia, "pianella"), una calzatura con tacco basso di sughero che permetteva alle donne di fare un tratto di strada a piedi senza impolverarsi o sporcarsi le vesti, ma che nella provincia della Campania, fra il Cinquecento e il Seicento, è diventata famosa pure tra le cortigiane, usata anticamente come scarpa di lusso, senza allacciatura, come spiega Ruggiero Guarini nella sua traduzione de *Lo cuntò*. Un riferimento culturale importante si fa alla cucina napoletana quando il principe, intendendo trovare la proprietaria del *chianiello*, decide di organizzare un banchetto e fare indossare la scarpina a tutte le femmine. E nel racconto ci si domanda: "E, venuto il giorno stabilito, oh bene mio che masticatorio e che cuccagna si fece! da dove arrivarono tante pastiere e casatielli, da dove gli stufati e le polpette? da dove i maccheroni e i ravioli?". In dialetto: "*E, venuto lo iurno destenato, oh bene mio che mazzecatorio e che bazzara che se facette! da dove vennero tante pastiere e casatielle? dove li sottestate e le porpette? dove li maccarune e graviuole?*" (BASILE, 1995, p. 134). Qui ci si riferisce a dei piatti tipici italiani: la pastiera napoletana (nota torta tradizionale del periodo pasquale), i casatielli (ciambelle di pasta di farina, strutto e

---

<sup>23</sup> "Dattolo mio 'naurato, co la zappetella d'oro t'aggio zappato, co lo secchiettiello d'oro t'aggio adacquato, co la tovaglia de seta t'aggio asciuttato; spoglia a te e vieste a me!" (BASILE, 1995, p. 130)

pepe, pure questi del periodo pasquale), i sottestati (stufati di carne di vitella con della salsa), i graviuoli (ravioli) ed i maccaruni (che allora non erano ancora il piatto principale più diffuso a Napoli).

È da segnalare ancora, riguardo al linguaggio, che Basile scrive che la nave del principe, padre di Zezolla, non usciva dal porto e “sembrava che fosse fermata dalla remora” (BASILE, 1995, p. 128)<sup>24</sup>, cioè, sembrava che fosse impedita dalla remora. La remora era stata riferita da personaggi storici come Plinio il Vecchio, nella sua *Naturalis Historia* (77-78 d.C.), e tanti altri nella letteratura in forma di metafora per una navigazione impedita. Giambattista Basile, allora, mischia riferimenti come quello a un dialogo di un principe con un servitore in cui il nobile dice: “Per l’anima dei miei morti, se tu non me la trovi, ti faccio una battuta e ti do tanti calci in culo quanti pelli hai nella barba” (BASILE, 1995, p. 132)<sup>25</sup>, cioè minaccia il suo servitore con “tanti calci in culo”. Questa mescola tra persone di alto e basso rango e dialoghi in lingua colta e in lingua popolare provoca un effetto comico negli ascoltatori. E, concludendo l’opera, di nuovo si fa uso di una bella metafora, quando, per arrivare al classico lieto fine del “e vissero felici e contenti” caratteristico delle fiabe, il principe accosta il chianiello al piede di Zezolla e “si lanciò da sola al piede di quell’ovetto dipinto di Amore, come il ferro corre verso la calamita.” (BASILE, 1995, p. 136)<sup>26</sup>. Così come il ferro e la calamita, il piede della giovane entra perfettamente nella scarpetta. Il loro destino era stare insieme, prima o poi, superando ogni ostacolo. E nuovamente Basile conclude ancora un racconto con uno dei suoi proverbi: “Pazzo è chi contrasta con le stelle” (BASILE, 1995, p. 136).

Questi due racconti rendono possibile la comprensione concreta di alcuni elementi presenti nel Barocco e nell’opera basiliana: l’uso della metafora (e le sue continue iperboli ed esagerazioni), l’uso del dialetto napoletano come standard per la sua opera, il riferimento a tanti aspetti culturali napoletani d’allora, la tematica della bellezza delle donne e dei corpi, le metamorfosi (della Fata che diventa palomba, e del dattero che dà origine a una Fata madrina) e una costante alternanza tra “alta” e “bassa” tradizione, cioè, tra la cultura cortigiana e quella

---

<sup>24</sup> “pareva che fosse ‘mpedecata da la remmora” (BASILE, 1995, p. 128)

<sup>25</sup> Pe l’arma de li muorte mieie, ca si tu non truove chessa, te faccio na ’ntosa e te darraggio tante cauce ’n culo quante haie pile a ssa varva”, cioè minaccia il suo servitore con “tanti calci in culo quanti peli ha questa barba” (BASILE, 1995, p. 132)

<sup>26</sup> “se lanzaie da se stisso a lo pede de chella cuccupinto d’Ammore, comme lo fierro corre a la calamita.” (BASILE, 1995, p. 136)

popolare, tra linguaggio letterario e linguaggio quotidiano, molto vicino a quello parlato. Inoltre, in entrambi i racconti vediamo la presenza della plebe, che prima non era presente nella letteratura ma che adesso ha un ruolo decisivo nelle storie, come il cuoco, la schiava, il servitore e la stessa Zezolla, che diventa una serva nella propria casa. Per finire, non dimentichiamoci ovviamente della presenza delle riflessioni sul sentimento morale, che “nei motti che sottolineano i racconti o che sono messi in bocca ai personaggi” esprimono sempre un parere “sull’ingratitude, la gelosia, l’invidia, l’incoercibile curiosità delle donne, la loro astuzia, la fortuna che predilige gl’ignoranti e i poltroni” (CROCE, 1925, p. 78).

#### 4. CONSIDERAZIONI FINALI

Nel suo Profilo storico della letteratura, Giulio Ferroni afferma che "alla fine del Cinquecento in molte regioni italiane si sviluppano esperienze di letteratura dialettale molto più ricche e varie rispetto al passato [...]. È una letteratura elaborata per lo più da esponenti delle classi superiori" (Ferroni, 1992, p. 415). Lo storico della letteratura spiega che questa letteratura ha la tendenza soprattutto ad usare il dialetto come strumento di "gioco linguistico", dato che rende possibile un'espressione più libera rispetto alla lingua letteraria "alta". Chiarisce, però, che "anche per questa via arriva a fissare alcune concrete immagini della vita popolare". Basile, in tutta sua genialità, è uno di questi autori. Lo scrittore napoletano,

con la disposizione d'animo [...], col moralismo satirico [...] e con la superiorità del letterato di mestiere che foggia una materia in cui si compiace bensì ma di cui ha sempre presente la tenuità e l'umiltà, [...] si diè a narrare le fiabe tradizionali del popolo. E questa permeante soggettività era la condizione necessaria perché la materia di quelle fiabe diventasse cosa d'arte. (Croce, 1925, p. 71-72)

Egli si avvale di tutta la sua conoscenza letteraria – perché, al contrario di quello che si credeva prima, egli "non disistimava, e anzi altamente pregiava, le forme della letteratura del suo tempo" (Croce, 1925, p. 75) – valendosene a fin di gioco per creare un'opera fantastica, in cui prende i sentimenti del popolo o ne introduce i suoi propri e rende più umano il fiabesco, avvicinandolo "alla vita vissuta, alla vita ordinaria, e a quella particolare del suo tempo o della sua Napoli." (Croce, 1925, p. 77). Alla fine, *Lo cunto* è un ritratto del suo tempo, con riferimenti espliciti alla cultura partenopea di allora e alternanze continue "tra cultura e incultura, tra mente evoluta e mente rozza, tra letterato e volgo" (Croce, 1925, p. 76), creandone un effetto comico, ma soprattutto suscitando l'interesse di altre culture, innalzando il *folklore* ad un livello letterario a punto di stabilirne un nuovo genere letterario, quello del racconto fiabesco. Il Barocco ebbe sicuramente opere molto rappresentative a livello stilistico, come l'*Adone* di Marino, un altro Giambattista, ma è con il Pentamerone che "è diventato limpida gaiezza" (Croce, 1925, p. 75). Comunque,

Sebbene numerose edizioni de *Lo cunto* siano state pubblicate per tutta la seconda metà del Settecento, e sebbene l'influenza di Basile sugli autori francesi e sulla

successiva storia del genere sia indiscutibile, la sua è rimasta un'opera isolata nel contesto della storia letteraria italiana. (Canepa, 1999, p. 17)<sup>27</sup>

Si spera, allora, che attraverso questo lavoro sia stato possibile suscitare l'interesse riguardo al capolavoro basiliano e, perché no, alle altre opere dello scrittore. Si potrà sperare, ancora, che altre produzioni accademiche possano emergere dalla voglia di approfondire le conoscenze riguardo all'autore del Pentamerone, ma anche altre produzioni che riguardano le fiabe, ancora erroneamente viste come letteratura per l'infanzia, ma che concentrano in sé degli archetipi innati che si ritrovano in tutte le culture (dunque, universali) "ornati" sempre in uno stile specifico che ritiene in sé tutta la capacità dell'autore e tutte le particolarità del momento storico e del movimento letterario in cui si colloca, così come succede a Basile.

---

<sup>27</sup> "Although numerous editions of *Lo cunto* were published throughout the second half of the seventeenth century, and although Basile's influence on the French authors and on the subsequent history of the genre is undebatable, his remained an isolated effort in the context of Italian literary history." (Canepa, 1999, p. 17)

## 5. BIBLIOGRAFIA

BASILE, Giambattista. **Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe**. Tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce. Bari: Laterza, 1957.

BASILE, Giambattista. **Il racconto dei racconti**. Milano: Adelphi Edizioni, 1994.

BASILE, Giambattista. **O Conto dos Contos**. Tradução do napolitano, comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BASILE, Giambattista. **Lo cunti de li cunti**. Testo restaurato della prima edizione napoletana del 1634-36 e traduzione italiana di Michele Rak. Milano: Garzanti, 1995.

BOLOGNA, Corrado; ROCCHI, Paola. **Rosa fresca aulentissima**. Edizione rossa. Dal Barocco al Romanticismo. Torino: Loescher, 2011.

BUONGIORNO, Teresa. **Dizionario della fiaba**. Roma: Lapis Edizioni, 2014.

CANEPA, Nancy. CANEPA, Nancy. **From court to forest: Giambattista Basile's Lo Cunti de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale**. Detroit: Wayne State University Press, 1999.

CROCE, Benedetto. **Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari. Prefazione alla traduzione del Cunto de li cunti**. La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia (diretta da Benedetto Croce), Roma, volume 23, p. 65-99, 1925.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana**. Milano: R.C.S Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994.

LUPERINI, Romano; CATALDI, Pietro; MARCHIANI, Lidia; MARCHESE, Franco. **Il nuovo La scrittura e l'interpretazione. Edizione rossa. Volume 2**. Palermo: G. B. Palumbo, 2011.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Volume I. Milano: Mondadori Education, 1992.

FERRONI, Giulio. Il Seicento – Otto secoli di letteratura italiana – Le Pillole della Dante. **Youtube**: 28 set. 2017. Disponivel em: <[https://www.youtube.com/watch?v=JDxt-AJewLM&ab\\_channel=Enciclopediainfinita](https://www.youtube.com/watch?v=JDxt-AJewLM&ab_channel=Enciclopediainfinita)>. Acesso em: 29 mar. 2021.

ISTUTITO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI. **Protagonisti nella storia di Napoli: Giambattista Basile**. Napoli: Elio de Rosa Editore, 1995.

PICONE, Michelangelo. La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone. *In*: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred. **Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo Editore, 2004. p. 105-121.

RAK, Michele. Il sistema dei racconti nel “Cunto de li cunti”. *In*: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred. **Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo Editore, 2004. p. 13-40.

STROMBOLI, Carolina. **La lingua de *Lo cunti de li cunti* di Giambattista Basile**. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 793 f., 2005. Tese de Doutorado (Filologia Moderna).

TRECCANI. Enciclopedia online, 2021. Basile, Giambattista. Disponível em: < [https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-basile/#:~:text=Marinista%20mediocre%20nelle%20molte%20opere,36\)%2C%20ch'%C3%A8%20una](https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-basile/#:~:text=Marinista%20mediocre%20nelle%20molte%20opere,36)%2C%20ch'%C3%A8%20una) >. Acesso em: 20 mar. 2021.

WANDERLINGH, Attilio. **Napoli nella storia** – duemilacinquecento anni, dalle origini greche al secondo millennio. Napoli: Intra Moenia, 1999.