





3

RICERCHE DI GRUPPO

Aa. Vv. *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata.*

VOLUME I

Copyright © Del Vecchio Editore di Perelun s.r.l., 2021

Atti del Convegno annuale
dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura
(Siena, 5-7 dicembre 2019)

L'anima e le forme
Teoria letteraria, letterature comparate

Direzione di collana:
Federico Bertoni
Francesco de Cristofaro
Daniele Giglioli
Guido Mazzoni
Donata Meneghelli
Simona Micali
Franco Moretti
Pierluigi Pellini

Design. Illustrazioni. Logo:
Maurizio Ceccato | IFIX

www.delvecchioeditore.it

ISBN: 9788861102156

ATTI CONVEGNO COMPALIT

LE COSTANTI E LE VARIANTI

LETTERATURA E LUNGA DURATA

a cura di

Guido Mazzoni

Simona Micali

Pierluigi Pellini

Niccolò Scaffai

Matteo Tasca



INDICE

<i>Introduzione</i>	p. 9
I. TEORIA DELLA LETTERATURA	p. 15
1. Franco Moretti, <i>Simulazioni, forme, storia</i>	p. 17
2. Galin Tihanov, <i>La «longue durée» del Romanticismo: il 1968 e i progetti della teoria</i>	p. 39
3. Giampiero Moretti, <i>Tra costanti e lunga durata. Appunti sul 'modernismo'</i>	p. 69
4. Carola Borys, <i>Raccontare la modernità artistica a partire dal concetto di regime estetico: la proposta di Jacques Rancière in «Aisthesis»</i>	p. 93
5. Novella Primo, <i>Riflessioni sul canone alle soglie della Modernità: Jauss e gli scritti teorici classico-romantici</i>	p. 115
6. Mimmo Cangiano, <i>La trasformazione ideologica del concetto di 'flusso' dal romanticismo al modernismo</i>	p. 135
7. Stefano Lazzarin, <i>1764-2012. Ipotesi per una periodizzazione del racconto fantastico in Occidente</i>	p. 153
8. Paolo Tortonese, <i>Permanenza e novità: una difesa della lunga durata</i>	p. 171

II. DAL MEDIOEVO AL SETTECENTO

1. Enrica Zanin, *Imitazione e verità: paradigmi narrativi da Boccaccio a Madame de La Fayette* p. 193
2. Angela Albanese, *Lo Cunto de li Cunti: variazioni europee di un prototipo “degenerare”* p. 219
3. Maria Shakhray, *Tradizione e innovazione nei poemi epici storici “moderni” del secondo Cinquecento – primo Seicento: F. Bolognetti, J. Rufo, P. de Deimier* p. 239
4. Alessandro Metlica, «Baroccamente». *Piccola storia di una variante secondo Aby Warburg* p. 261
5. Irene Palladini, *Odeporica e paesaggio nel secondo Settecento: la fenomenologia della percezione in Aurelio de’ Giorgi Bertola e William Hogarth* p. 281
6. David Matteini, *Crisi dei saperi e crisi delle lettere nel tardo Settecento. L’abolizione del sistema accademico d’Antico Regime* p. 299
7. Daniela Mangione, *Secolari fraintendimenti. L’equivoco della continuità dei generi e il romanzo italiano in Europa* p. 323
8. Carmen Gallo, *Appunti su manierismo e modernismo: le metamorfosi del wit* p. 341

III. DAL ROMANTICISMO AL MODERNISMO

- | | |
|--|--------|
| 1. Mauro Nervi, <i>Il romanzo tedesco.</i>
<i>Punti di frattura di una tradizione</i> | p. 367 |
| 2. Gabriele Fichera, « <i>Un peuple muet</i> »:
<i>il lavoro della folla in Verga e Baudelaire</i> | p. 391 |
| 3. Nicole Siri, « <i>Pulire le candele della macchina culturale</i> »: <i>Zola e Jahier, Thyébaud e Musil</i> | p. 413 |
| 4. Franco Nasi, <i>Tradurre col freno a mano tirato:</i>
<i>il ritmo psichico di Walt Whitman</i> | p. 433 |
| 5. Alberto Comparini, <i>Alle soglie del modernismo.</i>
<i>Spätzeitlichkeit in Gozzano, Benn, Eliot</i> | p. 453 |
| 6. Matteo Tasca, <i>La dialettica del</i>
<i>fraintendimento. Sereni, Saba, Montale</i>
<i>e l'angoscia dell'influenza</i> | p. 473 |
| 7. Luigi Marfè, <i>Una generazione «tra parentesi».</i>
<i>David Jones, la Grande Guerra</i>
<i>e il modernismo</i> | p. 499 |
| 8. Beatrice Laghezza, <i>Oltre le avanguardie.</i>
<i>Metafisica, oceanismo, novecentismo:</i>
<i>per un'arte modernamente classica e popolare</i> | p. 519 |
| 9. Stefania Giroletti, <i>Il realismo nuovo</i>
<i>di Menzogna e sortilegio: Morante e Lukács</i> | p. 543 |
| 10. Valentino Baldi, <i>Persistenza ed evaporazione</i>
<i>della trama nel romanzo modernista</i> | p. 561 |
| Indice dei nomi | p. 585 |

Lo Cunto de li Cunti. *Variazioni europee di un prototipo 'degenerare'*

Angela Albanese

Le api saccheggiano i fiori qua e là, ma poi nel fanno il miele, che è tutto loro; non è più timo né maggiorana: così i passi presi da altri, egli li trasformerà e li fonderà per farne un'opera tutta sua, ossia il suo giudizio.

M. de Montaigne, *Saggi*

La storia dei generi si dipana [...] come storia delle correzioni apportate alla nozione di genere.

P. Bagni, *Genere*

È una vicenda biografica e artistica, quella di Giambattista Basile, scandita dalla parallela attività di soldato ed amministratore di feudi e da una produzione di opere in lingua italiana non più che mediocri, quasi sempre sollecitate da occasioni encomiastiche e opportunità cortigiana. Questo giudizio sull'opera di Basile si riscontra in molti contributi critici, non ultimo l'intervento di Giorgio Fulco per il quale quella di Basile è la «dignitosa carriera di letterato secentesco senza voli né eccessi stilistici: destinato, se non fosse per Gian Alesio Abbattutis, a rimanere una delle tante figure di un Parnaso minore»¹.

¹ G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli*, in E. MALATO (a cura di), *Storia della letteratura italiana. V. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno, Roma 1998, p. 848. Ma cfr. anche V. IMBRIANI, *Il gran Basile*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere», II (1875), pp. 429-459; B. CROCE, *Sag-*

Gian Alesio Abbattutis – dietro il cui anagramma si nasconde in realtà l'altra identità di Basile, responsabile delle sole opere in dialetto napoletano – è di fatto destinato a rimanere all'ombra dello scrittore in lingua toscana, quasi per tutto il corso di una vita spesa a girovagare in lungo e in largo per le corti d'Italia in cerca di favori, e a comporre opere con cui rendere omaggio ai protettori di turno. Mentre Giovan Battista Basile è in vita nessuno spazio è lasciato al suo *alter ego*, fatta eccezione per un'unica incursione nel poemetto dialettale la *Vaiasseide* (il poema delle 'vaiasse', delle serve) dell'amico d'infanzia Giulio Cesare Cortese, a cui Abbattutis contribuisce probabilmente con cinque lettere poste in appendice all'opera, con gli *Argomenti*, ossia brevi introduzioni ai singoli canti, e senz'altro con la lunga dedica iniziale *Allo Re de li Viente*.

Una vita e una carriera divise dunque fra la 'norma', ossia l'adesione prudente al canone classicistico, e lo 'scarto' da un sistema codificato di convenzioni linguistiche, gli ossequiosi rimaneggiamenti del modulo bembesco e le vivaci sperimentazioni delle forme orali e popolari. E fra gli *scarti* di Basile, uscito anch'esso postumo (1634-1636) come le altre opere dialettali, quasi a voler sancire il definitivo riscatto di Gian Alesio Abbattutis sul cavalier Basile, c'è *Lo Cunto de li Cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, riconosciuto

gi sulla letteratura italiana del Seicento, Laterza, Bari 1911; E. RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 1123-1127; A. ASOR ROSA, *Basile Giambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1965, pp. 75-81; N.L. CANEPA, *From Court to Forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the birth of the Literary Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 1999, pp. 35-52.

come prima raccolta di fiabe letterarie in occidente e testo fondativo di questo nuovo genere in cui trovano posto, per la prima volta nell'inedita forma scritta, le versioni delle fiabe a noi più note, dalla *bella addormentata nel bosco* (*Sole, Luna e Talia*, V, 5) a *Cenerentola* (*La Gatta Cennerentola*, I, 6) a *Prezzemolina* (*Petrosinella*, II, 1). Il *Cunto* è tuttavia un esempio clamoroso dei modi in cui la sopravvivenza nel tempo e nello spazio di un'opera, divenuta persino un modello di genere, possa avvenire solo a patto di una sua ricodificazione normativa e canonica, di una sua violazione o persino di un suo fraintendimento.

Già il titolo del capolavoro basiliano, *Lo Cunto de li Cunti*, ne anticipa la sorvegliata struttura macrotestuale e il progetto narrativo dell'autore. L'opera, composta da cinquanta fiabe distribuite in cinque giornate (dieci per ogni giornata), si apre con un racconto iniziale, la *'Ntroduzione* che, prima di concludersi, ne genera altri quarantanove, completandosi uroboricamente solo in quell'ultimo *cunto* della *Scompetura* che, insieme alla *'Ntroduzione*, costituisce la cinquantesima fiaba che tutto ha partorito e tutto contiene.

Il *Cunto* è un testo difficile da leggere, scritto nel complicato dialetto letterario secentesco, con le sue vertiginose subordinazioni ed enumerazioni, i frequenti richiami, in funzione antifrastica e comica, alla letteratura classica, traboccante di proverbi, di contenuti salaci, accumuli di sinonimi e descrizioni iperboliche, metafore anche a sfondo erotico che tolgono ogni dubbio su una sua eventuale destinazione ai *peccerille*, a dispetto del suo sottotitolo. Il *Cunto* è piuttosto opera ad alto potenziale orale e perfor-

mativo, concepito per essere letto e recitato a un pubblico adulto, in particolare quello delle piccole corti napoletane dove le fiabe, accompagnate da giochi, canzoni, balli e altri passatempi, venivano interpretate o lette ad alta voce durante l'intrattenimento rituale del dopopranzo². L'intrinseca complessità linguistica e la sua forma hanno finito, però, per condizionarne la sorte. Di fatto, le vicende editoriali dell'opera, prima ancora che le sue traduzioni e riscritture, ne testimoniano proprio in Italia una fortuna alterna e conquistata a fatica. Dopo la *princeps* del 1634-1636, numerose sono le ristampe secentesche, parziali o complete; fra queste ultime c'è anche quella del 1674, edita da Pompeo Sarnelli per i tipi di Antonio Bulifon, di discutibile rigore filologico ma importante perché vi compare, non più nascosto fra le righe dedicatorie ma già sul frontespizio, l'altro titolo di *Pentamerone* che, proprio a partire da questo esemplare, entrerà nella vulgata e sarà adottato per le edizioni successive, fino ad arrivare alla Napoli 1788, inclusa nella collezione di *Tutti i poemi in lingua napolitana* a cura di Giuseppe Maria Porcelli.

Le diverse ristampe sei-settecentesche denotano senz'altro la popolarità immediata del testo, e lo stesso consenso sembrano confermare una fortunata riscrittura in dialetto bolognese nel 1742 a cura delle sorelle Manfredi e Zanotti, una prima parziale e anonima riscrittura in lingua italiana del 1747 più volte ristampata e le riformulazioni più o me-

² Cfr. M. RAK, Introduzione a G. BASILE, *Lo Cunto de li Cunti*, testo napoletano e trad. it. a fronte, a cura di M. Rak, Garzanti, Milano 1986 e ID., *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano 2005.

no esplicite di alcuni ammirati imitatori, fra cui il fiorentino Lorenzo Lippi, quel Pompeo Sarnelli da Polignano curatore dell'edizione 1674 del *Pentamerone* e, in pieno Settecento, il drammaturgo veneziano Carlo Gozzi, che attinge al *Cunto* come canovaccio per le sue *Fiabe teatrali*.

E tuttavia, all'immediato successo editoriale del *Cunto* fino a quasi tutto il Settecento, segue in Italia un periodo di ininterrotto silenzio, destinato a protrarsi per circa un secolo. Nessuna edizione del testo si registra per tutto il tempo che intercorre fra quella a cura di Porcelli del 1788 e quella tentata da Croce nel 1891 e naufragata peraltro appena dopo le prime due giornate. Un silenzio ancora più pesante se confrontato con l'attenzione che proprio nello stesso periodo l'Europa riserva a quelle fiabe, tanto attraverso vere e proprie traduzioni, quanto nella forma di più o meno dichiarate imitazioni letterarie o di rifacimenti in altre forme artistiche. Non è difficile immaginare che i motivi della sua espulsione dal canone letterario ottocentesco italiano dipendessero proprio dalla particolare natura dell'opera, ritenuta non pertinente dal punto di vista linguistico e poco edificante sotto il profilo didattico e culturale, e non è un caso che l'unica sua versione ottocentesca italiana sia una libera riscrittura per l'infanzia di Giustino Ferri del 1889 illustrata da Enrico Mazzanti e intitolata *Fate benefiche. Racconti per i bambini*, che pure è una riduzione di sole diciotto fiabe pesantemente rimaneggiate in funzione della destinazione ai bambini e di una finalità pedagogica divenuta prioritaria. Era necessario dunque che quel testo di difficile lettura fosse tradotto in lingua italiana per essere comprensibile ad una più vasta cerchia

di lettori e perché la coscienza nazionale rendesse finalmente giustizia al suo autore. E la traduzione, la prima integrale, arriva solo nel 1925 ad opera di Croce e rappresenta un autentico salvataggio del testo: la traduzione crociana innesca di fatto un rinnovato interesse editoriale nei confronti di Basile e del suo *Cunto*³, seppure questa rimessa in vita abbia finito per creare 'la personalità italiana' di Basile.

L'attenzione verso il *Cunto* in Italia arriva dunque assai tardi, e per di più fa il giro largo passando prima dalla pur diffidente Francia, dall'Inghilterra e dalla Germania di Brentano e dei fratelli Grimm, ammirati lettori e imitatori nei loro *Märchen* del modello basiliano, di cui pure segnalano la prosa «ardita, libera, senza velo», «una certa ampollosità» e una ridondanza «di similitudini e bisticci e proverbi e rime, che per lo più il tedesco è impotente a riprodurre»⁴.

È soprattutto l'austera e illuministica Francia a riservare a Basile un riconoscimento tiepido e sospettoso limitandosi, a differenza delle entusiaste Inghilterra e Germania, ad accogliere i *cunti* napoletani nell'aristocratica *mode des fêtes* di fine '600 in forma di sbiadita reminiscenza e solo dopo averne

³ Limitandoci all'Italia, al 1976 risale la prima edizione critica pubblicata da Mario Petrini per l'editore Laterza, a cui seguono nuove traduzioni italiane per le quali il lavoro di Croce ha senz'altro rappresentato un prezioso strumento di confronto critico: da quella di Michele Rak del 1986 (Garzanti), accompagnata dal testo dialettale a fronte, alla versione di Ruggero Guarini del 1994 (Adelphi), alle riscritture di Roberto De Simone, in dialetto napoletano moderno nel 1989 e in lingua italiana nel 2002 (Einaudi), a cui il traduttore ha affiancato come testo a fronte una nuova trascrizione in napoletano semplificato, fino alla nuova edizione critica dell'opera, a cura di Carolina Stromboli (Salerno 2013), che all'edizione ha aggiunto la sua traduzione italiana.

⁴ In IMBRIANI, *Il gran Basile* cit., pp. 452-454.

filtrato la ribollente materia barocca. Nel 1777 appare nella *Bibliothèque universelle des romans* la riscrittura di qualche fiaba a cura del marchese di Paulmy e del conte di Tressan, non priva di pesanti pregiudizi nei confronti dello scrittore napoletano⁵. I due letterati non esitano a disprezzarne il «patois» napoletano e «jargon provincial», stigmatizzando i racconti come «ridicule et impertinent», niente di più che «contes bleus», roba «da venditori ambulanti»⁶. A distanza di un secolo da questo rimaneggiamento ridottissimo e impietoso arriva la traduzione di Charles Deulin, *Le contes de ma mère l'Oye avant Perrault* (1878), anch'essa limitata appena a qualche racconto del tutto avulso dall'originario contesto narrativo e perfettamente in linea, come la precedente, con l'etnocentrismo della traduzione classica francese; a questa seguirà, solo circa cento anni dopo, una nuova riduzione anonima illustrata di sei fiabe basiliane dal titolo *Contes de la renaissance italienne* (1964), in cui tuttavia il nome di Basile non è più neanche menzionato. «Barrage insurmontable de la langue? Peur des “fragrances baroques”, trop envoûtantes, que Croce y avait découvertes? Concurrence du travail de Perrault?»⁷: un insieme di ragioni, tutte ugualmente plausibili, che hanno di fatto lasciato spazio solo a sporadiche incursioni in poche fiabe

⁵ Cfr. F. DECROISSETTE, *Tradurre Basile in francese*, in M. PICONE e A. MESSERLI (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Longo, Ravenna 2004, pp. 327-340.

⁶ R. SCHENDA, *Giovan Battista Basile in Germania*, «Folklore e letteratura popolare: Italia-Germania-Francia», X (1986), 172/4, p. 59.

⁷ F. DECROISSETTE, Introduzione a G. BASILE, *Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, trad. fr. F. Decroisette, éditions Circé, Belval 1995, p. 8.

del *Cunto*, facendo attendere fino al 1995 per la prima traduzione integrale dell'opera a cura di Françoise Decroisette (*Le Contes des contes ou le divertissement des petits enfants*). Incontestabile è invece l'influenza indiretta che i racconti di Basile – preventivamente passati al setaccio e ripuliti da ogni impurità di forma e contenuto in funzione della nuova cerchia mondana di dame e gentiluomini che frequentavano i salotti parigini – esercitano sulla fiabistica francese già dalla fine del '600 nelle svariate forme di contaminazione o suggestione: dai *Contes des Fées* di Madame d'Aulnoy a *Les Contes des Contes* di Mademoiselle de la Force a, primi fra tutti, quei *Contes de ma Mère l'Oye* di Charles Perrault di cui il *Cunto* sembra essere implicito, seppur disdegnato, modello. È difficile stabilire con precisione quali siano stati i canali di trasmissione e di disseminazione dell'opera di Basile in Francia, ma non si possono ignorare alcune chiare interferenze fra *La Gatta Cennerentola* (I, 6) e *la Cendrillon* di Perrault, fra *Sole, Luna e Talia* (V, 5) e *La Belle au bois dormant*, fra *L'Orsa* (II, 6) e *Peau d'âne*, fra *Cagliuso* (II, 4) e *Le Chat botté*, per citare appena qualche esempio.

È proprio il *Cunto* dunque a divenire il modello europeo della fiaba letteraria, una volta epurato, specie in area francese, delle sue radici napoletane e barocche⁸ e restituito, nella Germania di Brentano e dei Grimm, ad una presunta ma non esclusiva destinazione infantile. Assunto dalla storiografia letteraria come prototipo di genere, l'opera, con la sua forma

⁸ Cfr. M. RAK, *Il sistema dei racconti nel Cunto de li Cunti di Basile*, in PICONE e MESSERLI (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba* cit., e ID., *Logica della fiaba...* cit.

smisurata, si presenta piuttosto, sin dal suo apparire, come prototipo *degenerare* che trasgredisce, nei contenuti e soprattutto nella forma, lo statuto e le regole di quel genere fiabesco di cui pure gli si riconosce la paternità e che, sappiamo bene, le teorie formaliste novecentesche avrebbero tassonomicamente organizzato in specifiche componenti e funzioni.

In realtà, sotto il profilo dei contenuti, nel *Cunto* sono presenti tutti gli ingredienti fiabeschi dei racconti tradizionali, ossia «fate, orchi, animali parlanti, vegetali e minerali di prodigiosa virtù»⁹, fatta eccezione per cinque racconti in cui è assente l'elemento magico, nell'ordine: *Vardiello* (I, 4), *Lo compare* (II, 10), *La serva d'aglie* (III, 6), *La soperbia casticata* (IV, 10) e *La Sapia* (V, 6). È singolare tuttavia, a ribadirne una prima e clamorosa divergenza rispetto alle convenzioni del genere fiabesco, che le polarità sociali, morali e fisiche generalmente enfatizzate nelle fiabe e che rendono evidente la differenza fra i buoni e i cattivi, fra gli eroi a cui spetta il trionfo finale e gli antagonisti destinati alla sconfitta, nei racconti di Basile risultino spesso non così impermeabili¹⁰, mettendoci di fronte anche ad alcuni re, ossia ai «massimi rappresentanti di autorità fiabesca»¹¹, che spesso sono ben lontani dall'incarnare quell'ideale di coraggio, lealtà e virtù che conviene al loro *status*. Basti pensare, giusto per fermarsi a qualche esempio, all'incestuoso re di Roccaspra che, rimasto vedovo, chiede a sua figlia di sposarlo per

⁹ CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* cit., p. 51.

¹⁰ N.L. CANEPA, *Basile e il carnevalesco*, in PICONE e MESSERLI (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba* cit., p. 44.

¹¹ Ivi, p. 47.

dargli quell'erede maschio che sua moglie non ha saputo partorire (*L'Orsa*, II, 6); o al lascivo re di Roccaforte (*La vecchia scortecata*, I, 10), esempio estremo di dissolutezza; o all'apatico vedovo re d'Altomonte che riversa su una pulce l'amore che dovrebbe destinare alla sua unica e talentuosa figlia, di cui prova persino a sbarazzarsi consegnandola in sposa a un orco.

La stessa porosità fra le categorie dei buoni e dei cattivi interessa in diversi racconti anche gli orchi, ossia i personaggi che nel regime fiabesco dovrebbero incarnare per antonomasia il disumano, il bestiale, l'antagonista barbaro e selvaggio. Svariati sono nel *Cunto* gli esempi di orche materne e orchi bonari, pietosi, prodighi di consigli e di doni. Semplicione e domestico è l'orco della fiaba di *Viola* che, dopo essersi lasciato scappare un peto nel giardino di casa sua e trovandosi d'un tratto di fronte la giovane *Viola*, pensa di averla egli stesso partorita e inizia ad accudirla come sua figlia (*Viola*, II, 3); e lo stesso si può dire per l'orco «brutto de facce e bello de core», protagonista del primo racconto, che generosamente ospita a casa propria lo sciocco Antuono riempiendolo di cure e ricchezze per sé e la sua povera famiglia (*Lo Cunto dell'uerco*, I, 1).

Per nulla fiabeschi sono i contenuti anche del *Compare* (II, 10), che potremmo a ragione definire un quadretto di vita familiare più che una fiaba, priva com'è di fate, di re ed orchi, di principesse da salvare o maritare, di animali parlanti e di ogni altro tipo di elemento magico. Il racconto si presenta piuttosto, sin dall'inizio, come un vero e proprio canovaccio teatrale con protagonisti il marito ricco e spi-

lorcio, la moglie che lo asseconda e un compare scroccone che puntualmente, ospite non invitato, approfitta dei loro pranzi e delle loro cene, tanto da far perdere la pazienza al padrone di casa che finisce col prenderlo a calci. Non è certo questo l'unico caso in cui Basile cala i suoi *cunti* nella chiasmosa quotidianità della vita materiale, offrendoci squarci di relazioni familiari, persino intime ed erotiche, descrizioni di abitudini domestiche e culinarie, di feste popolari e vita di strada, cataloghi di mestieri¹²; anzi, è proprio nella commistione di magico e ordinario, di fiabesco e quotidiano, ma anche di lingua popolare e citazioni auliche in un impasto lessicale e stilistico, che risiede la forza e la novità prorompente dell'opera, che difficilmente potremmo considerare un'organica esemplificazione del modello strutturale di racconto proppiano, basato cioè su un numero definito di funzioni, o grandezze costanti che si ripetono e che sono necessarie a far progredire l'azione fiabesca. Continui sono piuttosto nelle fiabe basiliane quelli che con Propp chiameremmo «attributi», ossia «le grandezze variabili della favola»¹³, o con Tomaševskij «motivi liberi» e persino «digressioni» rispetto allo svolgimento narrativo, riempimenti secondari e superflui, dunque eliminabili senza danno per il filo del racconto¹⁴. 'Digressioni', dunque, sembrano gli innesti di Basile, i lamenti interminabili di re e prin-

¹² Ivi, p. 55.

¹³ V.J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, trad. it. G.L. Bravo, Einaudi, Torino 1966, p. 93.

¹⁴ In T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. G.L. Bravo, Einaudi, Torino 2003, pp. 307, 314-315.

cipesse o le esuberanti descrizioni di bruttezze o di bellezze inarrivabili, che rallentano, ritardano o mettono persino in pausa l'azione, determinando «vuoti di logica fiabesca»¹⁵; 'digressioni' sono le spettacolari metafore di cui l'autore dissemina l'intera opera; 'digressioni' sono i suoi iperbolici elenchi, come quello, per esempio, tratto proprio dalla fiaba *Il Compare* sopra citata, la cui forma costituisce una delle tante prove di effrazione di quel genere fiabesco che pure, per la storiografia letteraria, l'opera di Basile dovrebbe fondare. Leggiamone un breve passo:

Li quale, vedendo la poca descrezzione de lo compare, che comme a sacco scosuto se 'norcava, cannariava, ciancolava, 'ngorfeva, gliotteva, devecava, scervecchiava, piuzziava, arravogliava, scrofoniava, schianava, pettenava, sbatteva, smorfeva e arresediava quanto 'nc'era a la tavola, non sapevano che fare [...].

[Questi, vedendo la poca discrezione del compare, che come un sacco scucito ingollava, incanalava, azzannava, ingolfava, inghiottiva, vuotava, strappava, spilluzzicava, portava via, trangugiava, spianava, strigliava, tritava, addentava e ripuliva tutto quello che c'era sulla tavola, non sapevano che fare...].¹⁶

Ancora più eloquente è un altro brano tratto dalla fiaba *Li sette palommielle* (IV, 8): si tratta di una parte del lamento dei sette fratelli della protagonista Cianna, trasformati per causa sua, seppure accidentalmente, in uccelli:

¹⁵ F. TARZIA, *Il «Cunto» di Giovan Battista Basile e l'ideazione di un nuovo genere letterario*, «Annali del Dipartimento di Italianistica Università di Roma La Sapienza», II (1996), p. 187.

¹⁶ BASILE, *Lo Cunto de li Cunti* cit., pp. 422- 423.

E, mentre apparecchiava tavola aspettanno li frate, eccote vedde venire sette palommiele, li quale le dissero: «O che meglio te fossero cioncate le mano, o causa de tutto lo male nuostro [...] eccoce diventate aucielle, soggette a le granfe de niglie, de sproviere e d'asture, eccoce fatte compagne de acquarule, de capofusche, de cardille, de cestarelle, de cardole, de coccovaie, de cole, de ciaole, de codeianche, de zenzelle, de capune servateche, de crastole, de covarelle, de gallinelle, de galline arcere, de lecore, de golane, de froncille, de reille, de parrelle, de paglioneche, de capotortielle, de terragnole, de shiurole, de pappamosche, de paposce, de scellavattole, de semmozziariele, de sperciasiepe, de rossielle, de monacelle, de marzarole, de morette, de paperchie, de lugane e de turzelupiche! hai fatto la bella prova!».

[E, mentre apparecchiava la tavola aspettando i fratelli, ecco che vide arrivare sette colombelli, che le dissero: «Meglio che ti fossero cadute le mani, causa di tutti i nostri malanni [...] ecco che siamo diventati uccelli, soggetti agli artigli dei nibbi, degli sparvieri e degli astori, eccoci diventati compagni di gruccioni, di capinere, di cardellini, di strigi, di cardelline, di civette, di gazze, di cornacchie, di culbianchi, di fanelli, di tarabusi, di averle, di allodole, di gallinelle d'acqua, di beccacce, di lucherini, di lui, di fringuelli, di regoli, di cinciallegre, di averle, di torcicolli, di allodole, di verdoni, di mangiamosche, di upupe, di pigliamosche, di tuffetti, di forasiepi, di ranocchiaie, di ballerine, di marzaiole, di morette, di paperche, di lùgari e di picchi! Hai fatto proprio una bella cosa!].¹⁷

Il catalogo pirotecnico di ben trentanove specie di uccelli si trasforma man mano in una proliferazione vertiginosa e incontenibile di suoni, amplificata dal ricorso ad accorgimenti

¹⁷ Ivi, pp. 796-797.

fonetici e retorici quali assonanze, rime e allitterazioni (*covarelle/gallinelle, rossielle/monacelle, capofusche/cardille/cardole/coccovaie/cole*) che garantiscono ritmo e musicalità alla pagina. L'accumulazione barocca delle voci è esibita, qui come in molti altri passaggi dell'opera, più con lo scopo di stupire il lettore che di fornirgli, nel caso specifico, esatte nozioni di ornitologia, dunque con un sostanziale disinteresse nei confronti del valore semantico delle singole parole.

Se sotto il profilo delle storie narrate si potrebbe accogliere l'ipotesi del *Cunto* come testo fondativo del genere fiabesco, anche solo in termini di comparazione di motivi e temi presenti in quest'opera e nelle raccolte italiane ed europee successive, più difficile è invece sostenerlo se si considera la forma ribollente e smisurata che quelle storie contiene: dal punto di vista strettamente formale il *Cunto* rimane anzi un monumento isolato nella tradizione fiabistica europea¹⁸, un prototipo *degenerare* appunto, destinato a cambiare incessantemente, ad essere in continuo divenire. È del resto nella natura stessa del prototipo l'essere soggetto a ulteriore sviluppo, il non essere per definizione compiuto ma sempre in trasformazione, in costante divenire altro da sé. «I prototipi – compendia Rocco Ronchi – differiscono radicalmente dagli archetipi perché sono macchine che funzionano come schemi operativi». E così continua:

L'Archetipo-Idea è un fatto. L'Archetipo è un modello trascendente che può essere solo imitato in modo più o meno adeguato, ma comunque, sempre difettivamente. L'archetipo è un Simbolo. Il prototipo, invece, è qualcosa che non può

¹⁸ CANEPA, *From Court to Forest* cit., pp. 16-17.

prescindere dal suo ulteriore sviluppo, è un essere che è fatto tutto di divenire, che ha bisogno del divenire (un divenire altro) per essere quello che (non) è. Se è un prototipo, non è per definizione compiuto, ma è sempre da fare. Nel corso del suo sviluppo cambia incessantemente. Deve cambiare. La sua essenza lo richiede. L'errore lo costituisce da capo a piedi perché se non fosse errante non sarebbe affatto un buon prototipo, cioè una macchina da sviluppare. [...]

A differenza degli archetipi che sono fatti di passato, i prototipi pendono tutti sul futuro. Non percorrono un sentiero prescritto, ma lo producono marciando.¹⁹

Ed è proprio come «schema operativo», soggetto, nella sua erranza, a continui aggiustamenti e metamorfosi, più che come definitivo modello di genere che il *Cunto* è assunto nella filiera europea di contaminazioni e filiazioni indirette: basti solo pensare, fra le molte sue infrazioni, all'appropriazione dell'opera in parti frammentate da parte della tradizione narrativa europea, estraendone singole fiabe, per giunta epurate e scarnificate, e snaturandone l'uroborica struttura di racconto di racconti, ossia di racconti incastornati *nel* racconto principale²⁰ che solo le moderne traduzioni integrali del testo avrebbero ripristinato.

Non tanto i suoi contenuti, dunque, quanto la forma del *Cunto* ci impedisce di costringerlo nell'esclusivo genere fiabesco. I racconti di Basile, complice anche la forma vivace del

¹⁹ R. RONCHI, *Cosa sono i mostri*, «Doppiozero», (2017), <https://www.doppiozero.com/materiali/cosa-sono-i-mostri> (ultimo accesso 29 settembre 2019).

²⁰ RAK, *Il sistema dei racconti nel Cunto de li Cunti di Basile* cit., p. 18 e ID., *Logica della fiaba...* cit.

dialetto che ne esalta l'oralità, il ritmo e la virtualità performativa, sono fiabe originariamente scritte per essere lette o recitate ad alta voce, come forma di passatempo cortigiano. Il *Cunto de li Cunti* è una sofisticata opera letteraria, piena di citazioni auliche e classiche antifrasticamente impiegate in chiave comica, un'opera che «assembla racconto e teatro»²¹, scritta da un uomo di lettere che però era anche un uomo di corte, organizzatore di spettacoli e di feste. Per questo è anche un «copione teatrale [...] calibrato sulle regole della conversazione cortigiana»²² che non manca di includere «i modi tipici dell'oralità», dalle regole del «narrato intorno al fuoco» a quelle «del teatro di strada»²³. Testi scritti dunque, ma che chiedono di essere letti a voce alta, affidando alla vocalità e alle altre componenti *sceniche* il compito di lasciar trasparire la loro vocazione performativa.

Davanti a un testo così inquieto e in continuo movimento, non solo non è essenziale, ma è persino sterile e fuorviante decretarne l'appartenenza a un unico genere. Il timore, per dirla con Genette, è «che in questo come in altri casi la cura [...] costi più di quanto non renda»²⁴, cioè che l'attenzione si incagli nel dettaglio delle rigide classificazioni o degli schemi astratti e troppo generici anziché spingersi fino alla riflessione intorno alla forza intrinseca, alla vita accidentata e alla storia frastagliata di quest'opera, che si pone piuttosto

²¹ ID., *Il sistema dei racconti nel Cunto de li Cunti di Basile* cit., p. 14.

²² ID., Introduzione a Basile, *Lo cunto de li cunti* cit., p. XXXIII.

²³ Ivi, pp. XXXIII-XXXIV.

²⁴ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. R. Novità, Einaudi, Torino 1997, p. 251.

come modello esemplare – già in età premoderna – di una concezione di genere come «categoria aperta e fluida»²⁵, più comprensiva e flessibile, una sorta di cornice mobile che «serve a inquadrare l'oggetto, ma che deve essere poi continuamente spostata e riposizionata»²⁶. Nei suoi fecondi sconfinamenti soprattutto formali rispetto alle successive regolarizzazioni e istituzionalizzazioni, prima di tutto francesi, del racconto fiabesco, il *Cunto* sembra proprio scompaginare le carte, esemplificando le riflessioni, fra gli altri, di Paolo Bagni per il quale l'identità del genere non può intendersi come rigida e data una volta per tutte, «ma si dà solo nella trasformazione»; né tra l'opera e il genere «è (più) pensabile una relazione di *appartenenza*, relazione semplice e *univoca*», dal momento che l'opera – e qui esemplarmente il *Cunto* – si presenta piuttosto «come scivolamento e sovrapposizione di generi»²⁷. Il genere è da concepirsi, per Bagni, nella sua *identità relazionale*, non come «coacervo normativo di regole chiuse sulla ripetizione del già dato» quanto, più pragmaticamente, come criterio

²⁵ F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, p. 217.

²⁶ M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 127. Ma si vedano anche, almeno, P. HERNADI, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1972; T. TODOROV, *I generi del discorso*, trad. it. M. Botto, La Nuova Italia, Firenze 1993; A. FOWLER, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Oxford University Press, Oxford 1982; P. DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, IV, Einaudi, Torino 1985, pp. 245-282; J.M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, trad. it. I. Zaffagnini, Pratiche Editrice, Parma 1992.

²⁷ P. BAGNI, *Genere*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 44.

di *leggibilità della trasformazione*: [...] come un campo di virtualità rispetto alle opere, un orizzonte per l'opera da farsi. Dinamicamente, il genere è nell'opera *anticipazione* di un modello che non è mai semplicemente dato per l'esecuzione, né mai pienamente raggiunto, realizzato dall'opera costruita: il mutamento, la trasformazione si riafferma come condizione d'esistenza del genere.²⁸

Sembra di rileggere in filigrana, fra le righe di Bagni che descrivono il genere, la definizione di Ronco Ronchi con la quale ci siamo accostati al *Cunto de li Cunti* provando a individuarne la natura di prototipo: ossia uno schema operativo, una macchina da sviluppare, una anticipazione di un modello mai pienamente raggiunto o compiuto, ma sempre in trasformazione, sempre da farsi, lungo un sentiero non già prescritto ma da 'produrre marciando'. Troppo multiforme e dinamico si rivela il capolavoro di Basile per poterlo imbrigliare e rubricare sotto il genere univoco di fiaba; più prudente, e forse più utile, può essere invece appellarsi alla categoria di 'modo', nell'accezione ampia e versatile con cui Remo Ceserani ha reinterpretato questo concetto a partire dalla teoria classificatoria dei modi di Northrop Frye²⁹. Più duttile per Ceserani,

²⁸ Ivi, p. 128.

²⁹ Cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, trad. it. P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969, pp. 45-89. Un approfondimento critico del concetto di 'modo' in Ceserani attraverso la rilettura dettagliata dei suoi scritti si legge nei recenti contributi di BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti* cit., pp. 221-230; M. POLACCO, *Il fantastico, le lacerazioni della modernità e l'ambiguo potere della letteratura*, in S. LAZZARIN e P. PELLINI (a cura di), *Un «osservatore e testimone attento». L'opera di Remo Ceserani nel suo tempo*, Mucchi, Modena 2018, pp. 159-178 e, soprattutto, E. PORCIANI, *Remo Ceserani e la teoria (provvisoria) dei modi*, in LAZZARIN e PELLINI (a cura di), *Un «osservatore e testimone attento»... cit.*, pp. 363-382.

rispetto a quello di genere, è appunto il concetto di modo, «un concetto che, muovendosi a livello più ampio e astratto, corre paradossalmente meno il pericolo di risultare rigido e costringente rispetto alla grande varietà dei testi»³⁰. I modi sono per Ceserani non griglie rigide in cui incasellare le opere letterarie, ma «forme di organizzazione dell'immaginario», strumenti di lavoro flessibili per provare a comprendere in maniera non pregiudicata la complessità dei testi, le loro feconde tensioni e persino contraddizioni interne, per cogliere il possibile dialogo di diversi generi anche all'interno di una stessa opera, proprio come accade nel *Cunto* di Basile. Si tratta, per Ceserani, di concepire i modi come:

un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici: ogni testo viene infatti concretamente realizzato sulla base non solo di un preciso codice linguistico e modello di genere, ma anche secondo una «modalità» o la combinazione di varie «modalità», fra quelle storicamente disponibili nei serbatoi dell'immaginario.³¹

Dei modi, intesi come forme e sistemi modellizzanti dell'immaginario, Ceserani arriva anche a concepire un possibile elenco che include il comico-carnevalesco, l'epico-tragico, il fantastico, il fiabesco e meraviglioso, il parodico e umoristico, il pastorale-allegorico, il patetico-sentimentale (o melodrammatico), il picaresco, il realistico-mimetico, il

³⁰ R. CESERANI. *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari 1999, p. 131.

³¹ Ivi, p. 548.

romanzesco³². È un elenco più ampio, provvisorio e fluttuante rispetto ai cinque modi fissati da Frye, che non esclude affatto la convergenza e la combinazione, in una stessa opera, anche di più modi. Ed è quello che accade nel *Cunto*, dove l'effetto comico scaturisce proprio dal cortocircuito fra elementi popolari e aulici, fra lessici e registri linguistici differenti, dall'incastro fra il piano fiabesco-magico e quello quotidiano, lo straordinario e l'ordinario³³, come quando ritroviamo orchi e orchesse 'umani troppo umani' che vivono in un basso. Sono dunque diversi i modi che sembrano incastrarsi e fecondamente interferire in questo testo-cornucopia, dal fiabesco e meraviglioso al comico-carnevalesco finanche al modo realistico-mimetico. Ma ci piace, in chiusura, ricordare l'invito di Genette ad evitare che l'attenzione si incagli nel dettaglio delle classificazioni, mettendolo in relazione con un pensiero di Luciano Anceschi che sembra riepilogare con efficacia e vigore, insieme a quel monito, anche le questioni qui affrontate:

La «cosa» sfugge sempre alla presa globale che ne tentiamo; riceve luci che la significano diversamente; si espande e si trasforma, scompare e rinasce mutata; e se pure una attenzione ai motivi della «differenza» sembra esser più fertile rispetto a quella che si affida ai motivi della «identità», non per questo si esce da una condizione così complessa.³⁴

³² Ivi, pp. 548-549.

³³ Cfr. TARZIA, *Il «Cunto» di Giovan Battista Basile...* cit., p. 181.

³⁴ L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino 1989, p. 10.