

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«Giorgetiello acciaccare»: il corpo femminile e il disvelamento della verità nel “Cunto de li cunti”

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1521667> since 2015-07-21T11:20:39Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:

Questa è la versione dell'autore dell'opera:

*C. Allasia, «Giorgetiello acciaccare»: il corpo femminile e il disvelamento della verità nel *Cunto de li cunti*, in «Levia Gravia», 15-16, 2013-2014, pp. 209-221*

The definitive version is available at:

La versione definitiva è disponibile alla URL:

www.ediorso.it

CLARA ALLASIA
«GIORGETIELLO ACCIACCARE»: IL CORPO FEMMINILE
E IL DISVELAMENTO DELLA VERITÀ NEL *CUNTO DE LI CUNTI*

Morto improvvisamente il 23 febbraio 1632 «sine sacramentis et sine electione sepulturae»,¹ Basile non ebbe tempo di perfezionare quel reticolo di simbologie e rimandi inter- e metatestuali che racchiudono, come una rete di Vulcano, il *Cunto*. Si sorprende perciò l'opera nel suo formarsi e talvolta nella sua nudità, senza che la rifinitura, che certo l'autore meditava di conferirle per smussare le incongruenze e rendere più certe le corrispondenze, abbia potuto donare un aspetto definitivo a questo testo «a due facce, che pure ne formano una sola». ² E non si tratta solo della «doppia *facies* della attitudine malinconica» che Guaragnella rintraccia sia «nel ritratto che Croce compone di Basile» sia nell'«interpretazione del carattere peculiare del *Cunto*» (Guaragnella 1990, p. 245), ma anche di un oggettivo sdoppiamento determinato dalla lettura critica: capolavoro della letteratura barocca e contemporaneamente, secondo i Grimm che ne travisarono le caratteristiche, «fondamento delle altre raccolte di fiabe» (Croce 1948, p. 82). Pare, insomma che il *Cunto* subisca lo stesso destino ingannevole di alcuni dei suoi personaggi, specchiandosi in una ricezione che di volta in volta ne restituisce un'immagine parziale o deformata.

Tutto ciò non scema anzi accresce il fascino di questa «prodigiosa fiaba “prena” che figlia fiabe» (Cortini 2004, p. 71), secondo la bella immagine costruita sulla scorta dell'incantesimo del cuore di dragone in *La cerva fatata* (I 9). Bisogna perciò essere disposti a ignorare, per qualche momento, l'esortazione di Giovanni Getto secondo cui «non importa [...] che più d'una di queste situazioni appartenga al repertorio tradizionale della fiaba» (Getto 2000, p. 309) e provare a ricostruire, con tutte le cautele del caso, le suggestioni letterarie e popolari a cui Basile attinge.

Una delle più vistose incongruenze del *Cunto*, mondo dove «tutto pare sempre in procinto di figliare, di riprodursi in generazioni innumerevoli di immagini e di parole» (Getto 1964, p. 313) si presenta ai lettori nella *Scompetura*, quando Tadeo, che ha dato vita alla caleidoscopica meraviglia delle quarantanove fiabe per curare il «caudo desederio de sentire cunte» (Basile 2013, d'ora in poi CC, p. 20) della moglie Lucia e impedire così che l'atteso figlio Giorgetiello venga «mazzocato» in un accesso di umor nero, condanna la stessa Lucia a essere «atterrata viva co la capo schitto de fora» (CC, p. 982), senza più preoccuparsi di Giorgetiello. L'incongruenza è resa maggiore dal fatto che la schiava divenuta regina con l'inganno dovrebbe essere ormai giunta al momento di partorire. Inoltre, lo ha sostenuto convincentemente Michelina Di Rienzo (1999, p. 73), il *Cunto* «nasce con precise finalità terapeutiche», non solo volte a fugare i sintomi di malessere identificati da Robert Burton nel suo *Anatomy of Melancholy* del 1621, ma, più prosaicamente, a «scarrecare la panza» (CC, p. 24). In questo stesso volume Giancarlo Alfano propone una possibile soluzione a tale incongruenza, ampliando un'ipotesi offerta qualche anno fa (Alfano 2007): le dieci narratrici-levatrici deputate a questo compito sarebbero in realtà impegnate in un sortilegio abortivo per punire la schiava e liberare Tadeo da una prole illegittima. Fatta salva questa lettura, forse altre ancora si possono esplorare attraverso l'analisi dei tre personaggi su cui si incardina la vicenda e di alcuni motivi caratteristici.

Partiamo dal principe dormiente, Tadeo, nome di cui sia Mario Petrini (1989, p. 59) che Pasquale Guaragnella (1990, p. 285; 1997, p. 190) ricordano l'affinità semantica con Peruonto e Antuono: «stolto, sciocco». Quindi il *Cunto* inizia con un principe sciocco, vittima di una maledizione. Petrini lo legge come portatore di un «ruolo quasi interscambiabile» con quello di Zoza: «in questa *Ntroduzione* ci sono due motivi, si presentano due azioni, ci sono due eroi e due danneggiamenti»

¹ La trascrizione del documento, proveniente della parrocchia di S. Anna di Giugliano e ora andato perduto, si trova in Croce 1948, p. 24.

² Croce 1948, p. 61. A tutt'altra duplicità avrebbe fatto cenno Calvino, parlando addirittura di un secondo testo, nato in seguito alla traduzione crociana con parto di «bicipite autore» (Calvino 1974, p. xvii). Per i «modelli della “scoperta” crociana di Basile e la loro genesi» si rimanda a un saggio di Pasquale Guaragnella (1990).

(Petrini 1989, p. 70). Tadeo è, molto più del suo corrispondente fiabesco Cenzullo, il protagonista della fiaba risolutiva le *Tre cetra*, connotato, almeno inizialmente, da una certa passività: «s'aveva fatto mettere la varda a bernaguallà», «se lassava pigliare de filatielle e ioquare de coda da sta perra cana», «se faceva votare comm'argatella e tirare pe lo naso» (CC, pp. 18, 20). Basile non gli risparmia neppure un malizioso doppio senso sulle sue abitudini sessuali, ricordando che da Lucia «s'aveva fatto accavallare» (CC, p. 20). Lo stesso bando volto a trovare le novellatrici sembra «iettato» (CC, p. 22) con una certa noncuranza, ma subito dopo il ruolo di Tadeo muta. Il discorso con cui il principe dà inizio alla maratona di racconti mette in luce un mondo «garzoniano» preso dall'insano desiderio di «udire cunte» (Guaragnella 1997, p. 192) e sancisce il ruolo di Tadeo quale ospite e anfitrione autorevole. Quando poi, con la sua imposizione, il principe zittisce Lucia e permette alla verità di rivelarsi attraverso il racconto di Zoza, finalmente dimostra che la sua autorità è pienamente riacquistata e il *Cunto* può essere condotto a conclusione.

Tadeo che, del tutto inconsapevolmente, sposa colei che ritiene la sua salvatrice e «comm'a sporteghione vola sempre 'ntuorno a chella negra notte de la schiava» (CC, p. 16),³ è un prigioniero destinato a prendere progressivamente coscienza di ciò che gli è accaduto. A ben vedere, però, ha anche tutte le caratteristiche per entrare a pieno titolo in una fiaba del ciclo della sposa animale, nella sua versione più alta e sofisticata, quella di Psiche, dove almeno una delle due «veneri fra gli stracci», per riprendere una felice espressione di Salvatore Nigro (1993, p. 872), si intrattiene con un marito nero come la notte di giorno che diviene bianco come il latte la notte. Mi riferisco a ben due fiabe, *Lo catenaccio* e *Lo turzo d'oro* (II 9 e V 4). Dal punto di vista di Tadeo, dunque, il passaggio da Zoza a Lucia potrebbe semplicemente essere quello che Bruno Bettelheim descrive come «un mutamento dell'aspetto naturale» della *partner* che ha «avuto luogo nel suo insondabile passato» (Bettelheim 1980, p. 271), perché Tadeo non mostra, almeno inizialmente, ripugnanza nei confronti di Lucia, ma solo insofferenza per le sue intemperanze fino a che, in una progressiva presa di coscienza, Basile ci dice che avrebbe «veduto na pasta de zuccharo a canto, dove se trovava na massa de venino» (CC, p. 896).

Tadeo è, come Zoza, vittima della sua incapacità affettiva: lui dormiente per la maledizione di una fata (e ancora il richiamo è a *Lo serpe*), Zoza malinconica per la maledizione di una vecchia ma, in questo caso, con l'ambiguità tipica delle antagoniste di Zoza, il danno, o meglio la condizione di immaturità sentimentale e sessuale, è precedente all'incontro con la vecchia, che si limita a rendere la principessa cosciente di essa. Inoltre, quando è ormai vicina al raggiungimento del suo obiettivo, ha cioè quasi colmato il vaso di lacrime che potrebbe svegliare Tadeo, Zoza si addormenta, come se, prima del passaggio alla vita sessualmente attiva che l'attende, avesse bisogno, e sto ancora usando Bettelheim (1980, pp. 216-217), di un periodo di passività che le consenta un'approfondita introspezione.

Si noti che la principessa bianca che non ride mai, Zoza, è connotata oltre che dall'immaturità sessuale cui si è appena fatto cenno, da un nome parlante che fa riferimento a materia torbida, a fondiglio, feccia, fango (cfr. *GDLI, ad vocem*). Le si contrappone Lucia, nera, che non solo è dotata di un nome la cui paretimologia popolare significa 'portatrice di luce', ma entra nel *Cunto* contraddistinta da una piena maturità sessuale, tant'è vero che con le sue attenzioni o le sue lacrime è in grado di svegliare Tadeo e di sposarlo, mentre tutto questo resta per il momento in Zoza solo un'intenzione.

Scorrendo la fiaba risolutiva, *Le tre cetra* (V 9), recitata da «Ciommetella zellosa», secondo Cortini assume consistenza il dubbio che Lucia e Zoza siano in realtà due aspetti di una stessa figura, «opposte e complementari come le immagini del giorno e della notte che, inseguendosi, incorniciano le cinque giornate» (Cortini 2004, p. 73). Con questi presupposti Cortini propone un'ipotesi sull'identità di Giorgetiello, «simulacro di una nascita che sarà non la propria ma quella della scrittura dei *Cunti*» (ivi, p. 73), mentre Guaragnella (1997, p. 196) affianca alla gravidanza di Lucia «un altro difficile parto: quello della verità e della giustizia ristabilite». Non è di questo parere Salvatore Nigro, che vede in Zoza e Lucia «due emblemi morali di segno opposto e

³ La scelta dell'animale non è casuale: «Il pipistrello non “vede” l'oggetto del desiderio, ancorché lo “senta”» (Guaragnella 1990, p. 287).

inconciliabili», «coinvolte nel violento luminismo di una rappresentazione che sposta l'esperienza caravaggesca dentro le impaginazioni teatrali della pittura dello Stanzone» (Nigro 1993, p. 878). Tutto il *Cunto*, però, sembra disseminato di segnali che vanno in direzione opposta, indicando che le due partecipano a pieno titolo a quella natura proteiforme e liquida che Michele Rak ha ravvisato nei personaggi di alcuni dei testi "toscani" di Basile, primo fra tutti *Le avventurose disavventure* (Rak 1975, pp. 78-79). Innanzitutto sia Zoza che Lucia hanno contribuito, seppure in misura diversa, con le loro lacrime a «scetare [lo prencipe] da no' gran suonno» (CC, p. 14), mentre non ci aiuta il fatto che Zoza, nella complessità del suo ritratto, sia stata anche accostata a un personaggio neotestamentario: piangente e penitente per lo spazio di tre giorni, risvegliatasi si dispera davanti a un sepolcro vuoto. Tutti questi sono, nella lettura di Nigro, i segni distintivi della Maddalena cui spetta «la grazia pasquale del risorto» (Nigro 1993, p. 301), ma sembra una bella contraddizione per una fanciulla come Zoza segnata dalla maledizione di un cuore, e più ancora di un ventre, chiuso. Peraltro non è il solo luogo in cui Basile gioca con le citazioni scritturali: celeberrimo⁴ quello che ribalta l'«estote prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae» di Mt 10, 16, ne *Lo Sierpe* (II 5). Qui la "colomba" Cenziella, eroina di una fiaba apparentemente costruita sul motivo dello sposo animale nella sua versione più tradizionale, a più riprese rivela «quinta essenza vorpina» (CC, p. 354), mentre lo spaventoso serpente a cui il re-padre l'ha sacrificata per avidità si trasforma, ferito, in una colomba, ribaltando così il senso della richiesta iniziale con cui il padre adottivo di lui, un povero ortolano, si era presentato al re chiedendo se «si potesse fare sto 'nsierto de no serpe con na palommella» (CC, p. 342).

Ma torniamo ai personaggi del *cunto*-cornice. Accanto a Zoza si colloca Lucia, che è utile qui analizzare prima di tutto in rapporto alla sua omonima delle *Tre Cetra*, il racconto che la perderà. Qui, a fianco di macroscopiche somiglianze, le differenze ravvisabili, assai significative, si concentrano tutte nella sua persona: la Lucia delle *Tre Cetra* rivela per ben due volte un istinto omicida, tentando di uccidere e inducendo il cuoco inconsapevole a uccidere la fata sotto forma di colomba, mentre la Lucia del *cunto*-cornice non solo non aggredisce mai Zoza, ma si muove con disinvoltura nella scena con cui si apre la quinta giornata, rivelando un'attitudine alla vita di corte lontanissima dalla brutalità della schiava delle *Tre cetra*. Lucia, con la penitenza affidata a Zoza, a cui viene imposto di cantare una villanella ai convenuti, si mantiene nell'alveo dell'*urbanitas*. D'altronde la quinta giornata, con la sua gara di bravura dialettica fra Cola Iacovo e le nove novellatrici, serve anche a puntualizzare, ribaltandolo, quanto Andrea Battistini ha scritto alla voce *Retorica* del *Lessico critico decameroniano*: «l'aristocratica selettività» (Battistini 1995, p. 323) dei novellatori boccaceschi è qui sostituita dalla prontezza di spirito, dal motto arguto e popolare. Sono caratteristiche estranee a Zoza, che popolana non è. Tutto da comprendere poi se davvero sia solo «divertimento dell'autore colto» come ha scritto Petrini (1989, p. 55) il rimando lasciato cadere nella *Ntroduzione* dove la bambola che fila oro in braccio a Lucia «parze n'ammor 'en forma d'Ascanio 'nzino a Dedone» (CC, p. 20). Il riferimento naturalmente è a *Eneide*, I 685, ma è, a mio avviso, indicativo del modo contraddittorio con cui Basile tratteggia Lucia e sarebbe inapplicabile alla sua controfigura fiabesca.

Bisognerebbe inoltre tener conto del fatto che, fra i tanti nomi possibili per la schiava, Basile ha scelto proprio Lucia, nome abituale, è vero, per le schiave convertite, ma nome che aggiunge pure maglie alla nostra rete di Vulcano, se si ricorda che uno dei tanti tentativi per far sorridere Zoza è nella *Ntroduzione* il ballo della *Lucia canazza*. Croce si sofferma sulla questione senza risolverla (Croce 1974; si cfr. anche la nota di Stromboli 2013, pp. 4-5), proponendo l'identificazione con il ballo di Sfessania. Ma che ci sia una forte relazione fra questo cenno e la persona di Lucia ci viene ribadito dallo stesso Basile, prima in apertura della terza giornata «chiodenno li balli co *Lucia canazza*, per dare gusto a la schiava» (CC, p. 462) e poi nella *Scompetura* «Lucia fece veramente da Lucia, cernennose tutta» (CC, p. 978). Lucia cioè partecipa anche di un personaggio con attributi complessi, talvolta dotato di caratteristiche femminili e maschili (e questo potrebbe giustificare la

⁴ Segnalato già da Nigro (1993, pp. 883-884), mentre assai diversa è la lettura fornita da Davide Pisano (1999, pp. 37-67).

maliziosa allusione di Basile su cui ci siamo soffermati), ma anche capace di «ciernere», cioè di usare il setaccio, o di divenire, lo ha osservato Carmela Lombardi (2000, p. 98), lei stessa un setaccio.

D'altronde la celebre immagine contenuta nelle *Tre cetra* della «mano iancolella» della fata «afferrata co chelle sproccola negre» della schiava che pare «no schiecco de cristallo co le cornice d'ebano» (CC, p. 970) è poco prima annunciata dall'errore di Lucia che, inconsapevole e brutale, vedendo nell'acqua l'immagine riflessa della fata crede di riconoscere la propria. Nigro parla esplicitamente di una falsificazione «del mito di Narciso attraverso una saracena [...] che si lascia allucinare dall'errore ottico e dalla liquida follia di una fonte» (Nigro 1993, p. 877) ma Basile non fa che riproporre l'alternanza, invertita, in una delle fiabe del cosiddetto gruppo di Psiche, cui abbiamo già fatto cenno, *Lo turzo d'oro*, dove Parmetella che desidera vedere il suo amante, uno schiavo nero, scopre «l'ebano tornato avolio, lo caviale latte e natte e lo carvone cauce vergene» (CC, p. 900). Sono immagini che forniscono preziose indicazioni sulle reali direzioni che l'orso «co na cocchiarella de mele» (CC, p. 982), Basile stesso, è intenzionato a mostrarci.

La rilevanza cromatica del bianco e del nero governa il *Cunto* fin dall'inizio: è da «chella cascia de preta ianca» che Tadeo «s'auzaie» e «s'afferraie a chella massa de carne negra» (CC, p. 14). Il binomio è ben presto integrato da un altro colore tipico, il rosso, inserito nell'introduzione alla quarta giornata, dove alli «princepe ianche e nigre» si contrappongono le «ceuze rosse» mangiate dalle «dece femmene» (CC, p. 650). Sono, il bianco, il nero e il rosso, i colori su cui si costruirà l'ossessione erotica di Milluccio, ne *Lo cuorvo* (IV 9): «na moglie cossì ianca e rossa comme a chella preta, e che avesse li capille e le ciglia cossì negre come so' le penne de chisto cuorvo» (CC, p. 798). Che la connessione con la *'Ntroduzione* sia strettissima è dimostrato anche da un rimando intertestuale: Milluccio, trovato il corvo morto sulla pietra, «pe no piezzo fece *Li dui simele* co chella preta, tanto che pareva na statola de marmora che facesse l'ammore co' ss'otra marmora» (CC, p. 798).⁵ Il rinvio, trasparente, ai *Menecmi* plautini, è identico a quello della *'Ntroduzione*, dove di fronte alla «sebetura de marmoro» bianco di Tadeo, Zoza inizia a piangere nella «lancella» e a «fare *Li dui simele* co' la fontana» (CC, pp. 12, 14). Che Zoza abbia un doppio o forse si sdoppi, come è suggerito dall'allusione ai *Menecmi*, induce però a osservare che non è la fontana, che poco la può aiutare, ma la schiava a far evolvere la situazione, col suo pur breve e poco sentito pianto. Tornando a *Lo cuorvo* bisogna tener conto del fatto che è collocato nella stessa posizione all'interno della giornata IV e quindi narrato dalla stessa narratrice, «Ciommetella zellosa», delle *Tre cetra*, con cui condivide anche un *incipit* assai simile; infatti il desiderio erotico di Cenzullo, il protagonista de *Le tre cetra*, nasce da un incidente: «caddeno duie stizze de sango 'ncoppa a la recotta, fecero na mesca de colore cossì bello e grazioso che [...] le venne capriccio de trovare na femmena cossì ianca e rossa» (CC, p. 958). È una commistione già notata a suo tempo da Croce (1948, pp. 70-73) che segnalava l'episodio di Nardino e Brunetto incluso dal Lippi nel *Malmantile* (dove si rintracciano anche le fiabe di Perione [canto II, *La cerva fatata*] e Psiche [IV]). Bisogna qui provare a integrare l'osservazione di Davide Conrieri che, in una magistrale lettura del *Cuorvo*, ha rilevato come nelle *Tre cetra* manchi uno dei colori tipici, il nero.⁶ Forse bisognerebbe por mente al fatto che l'incidente in seguito al quale Cenzullo si taglia un dito sulla ricotta (trasposizione in chiave comica di materiali più nobili quali il marmo e la neve) è dovuto alla distrazione causata da alcune «ciavole», gazze, presumibilmente bianche e nere.

La fiaba di Cenzullo dunque rientra a pieno titolo in quella serie “cromatica” a cui si è accennato, ma tutti i racconti di Ciommetella, i noni di ogni giornata, meritano attenzione. Nel primo, *La cerva fatata*, si introducono due motivi forti del *Cunto*, in primo luogo quello della gravidanza miracolosa e abnorme, che Getto (1964, p. 309) definisce «il momento culminante di questo librarsi nel mondo dell'impossibile»:

⁵ In merito vale la pena di leggere anche quanto scrive Conrieri (2004, p. 164).

⁶ «Per un buon motivo, del resto: perché in questo *Cunto*, il nero è destinato a caratterizzare, per antitesi alla fata, la schiava che riuscirà per un certo periodo a sostituirsi a lei (“[...] na negra cornacchia”») (ivi, p. 167).

sta bella coca deventae prena, [...] tutte li moeble de la casa 'ntorzaro e 'n capo de poche iuorne figliattero, tanto che la travacca fece no lettecciulo, lo forziere fece no scrignetiello, le seggie fecettero seggiolelle, la tavola no tavolino e lo càntaro fece no cantariello (CC, p. 186).

Segue ancora un richiamo, questa volta indiretto, ai *Menecmi*: Fonzo e Canneloro, i protagonisti de *La cerva fatata*, sono indistinguibili e la stessa moglie individuerà Canneloro solo grazie a una vecchia ferita. Il motivo dei fratelli, spesso indistinguibili, largamente analizzato da Bettelheim (1980, pp. 90-96), era già stato anticipato esplicitamente ne *Lo mercante* (I 7) e si ripete per ben cinque volte nel *Cunto* (*Lo Mercante*, *La cerva fatata*, *Li due fratielle*, *Lo cuorvo*, *Ninnillo e Nennella*), ma acquista qui un altro significato. Procedendo fra le fiabe narrate da Ciommetella si giunge a *Lo catenaccio*, compresa, insieme a *Lo turzo d'oro*, nella cosiddetta serie di Psiche. Solo nel *Turzo* lo sposo misterioso e lo schiavo nero sono la stessa persona, ma tale è la somiglianza delle due fiabe che indusse Rak (2007, p. XLVI) a confondersi nell'introduzione all'edizione del *Cunto* da lui curato e ad attribuire tale metamorfosi appunto al principe di Torre Lunga. Ma è con *Rosella* (III 9)⁷ che si ripristina l'equilibrio cromatico: il bagno di sangue principesco prescritto al Gran Turco e mai realizzato incombe sulla vicenda determinandone lo sviluppo. Sembra dunque che «Ciommetella zellosa» si premuri di riprodurre, in piccolo, la struttura dell'intero *Cunto* scandendone anche cromaticamente il ritmo sempre più incalzante.

Tornando a *Lo cuorvo* e al suo protagonista Cenzullo, basta rifarsi agli studi di Rak, in particolare *Il sistema dei racconti nel Cunto de li Cunti*, per rinvenire le numerose affinità che, «nonostante lo stato di relativa rifinitura dell'opera» rivelano «un accurato lavoro di cifratura» (Rak 2004, p. 24) accomunando Cenzullo e Zoza a causa della loro iniziale incapacità affettiva.

Michelangelo Picone (2004, pp. 118-120) ha invece individuato le somiglianze che avvicinano Cenzullo a un suo nobile progenitore, restio come lui al matrimonio e come lui autore di una *quête* narcisistica e folle. Infatti, secondo Picone, Basile correttamente legge, emancipandola dall'influenza petrarchesca, la X 10 del *Decameron* come la novella di Gualtieri e non come quella di Griselda. Se dunque la X 10 è la novella di Gualtieri, del suo rifiuto a prendere moglie e del suo folle piano, *Le tre cetra* sono la fiaba di Cenzullo e del suo «crapiccio de femmena prena» (CC, p. 816), come il padre di Liviella giudica l'identico desiderio di Milluccio ne *Lo cuorvo*.

Secondo questa rilettura in linea «maschile» e il rimando al *Decameron*, gli elementi costitutivi di questa fiaba non vanno cercati nell'Arne-Thompson 408 ma nella follia di Gualtieri: appare allora più credibile che i tre personaggi, Tadeo, Zoza e Lucia siano uniti in un'inestricabile *liaison à trois*, che si romperà solo con il termine delle loro mutazioni e che equivale, per Zoza e Tadeo, al raggiungimento di una piena maturità e consapevolezza. Ci soccorre qui ancora Picone, che osserva come Basile trascriva in versione fiabesca il complesso meccanismo di «sostituzione» grazie al quale «Griselda, da «guardiana di pecore» si trasforma in nobile marchesana e dall'altra grazie alla sua pazienza riacquista lo stato originario», il che corrisponde, per Gualtieri, «alla perdita momentanea e al recupero definitivo dell'oggetto desiderato» (Picone 2004, p. 120). E che di passaggi di stato si tratti, ce lo conferma Basile stesso quando nelle *Tre cetra* riassume l'alternanza ridotta a bianco-nero con la contrapposizione «ianca palomma»/«nera cornacchia», con tutta l'ambiguità che, abbiamo visto, l'autore conferisce all'immagine della colomba.

Il motivo-cardine della finestra grazie alla quale Zoza va incontro all'«apertura alla vita», attraverso la visione del «grembo vecchio e del gioco infantile» (Gasparini 1999, p. 51) ritorna per la Vastolla di *Peruonto* (I 3), una delle tante controfigure di Zoza, anch'essa vittima di una «naturale malenconia» tanto che «no s'arrecordava maie c'avesse riso» (CC, p. 78), ma ritorna nel

⁷ A proposito di *Rosella*, Croce osservava, sulla scorta di Rua (1888, pp. 88-89), che «risponde in tutti i particolari [...] alla novella di Filenia del *Mambriano* (c. XXI)», ma su questo si vedano le osservazioni di Getto secondo cui «nonostante sembri ripeterne esattamente la vicenda, [...] diverso ne è il linguaggio, più rapido e pronto e diverso ne è il timbro fantastico, più sensibile al movimento del tempo e al mutamento della realtà» (Getto 2000, p. 299).

mondo fiabesco con esito ben più prevedibile e immediato: Vastolla si affaccia alla finestra e viene ingravidata da Peruonto, mentre qui, in quello che continuiamo a chiamare impropriamente cunto-cornice, l'unica a restare forse gravida è Lucia. A ben guardare Zoza si affaccia per due volte dalla finestra, la prima per osservare la fontana a olio fattale costruire dal padre, la seconda, e con altra consapevolezza, per «contemprare a lo manco le mura de lo tempio dove se chiudeva lo bene che desiderava» (CC, p. 16). Più stupefacente il fatto che anche Lucia si affacci alla finestra e «'n coppa a 'na fenestra» veda e desideri prima «no naimuozzo» che «cantaie co tanta trille, gargariseme e passavolante», poi «'ncoppa a la medesema fenestra» una «vòccola con dudece pollecine d'oro» e poi, insiste Basile, «a la medesema fenestra» la fatale «pipata che filava oro» (CC, pp. 16, 18, 20). Viene naturale chiedersi se le finestre del palazzo di Tadeo e della «bella casa faccefronte lo palazzo de lo prencipe» (CC, p. 16), la casa di Zoza, possano essere lette come «finestre aperte sul cuore» dove si può «verificare in proprio se esista un rapporto di identità o una distanza fra atti e pensieri» (Guaragnella 2002, p. xx). Riprendendo la lunga riflessione di Guaragnella in margine a un testo che qui ci può essere molto utile, *Della magia d'amore* di Guido Casoni, direi di sì. Ma qui a colpire Lucia, non è la vista di un ipotetico amore (effetto che tenuemente si esercita su Tadeo, che da quella finestra vede per la prima volta la principessa bianca ma è subito pronto a rinunciarvi), ma i tre *tableaux vivants* che Zoza allestisce per lei. Che si tratti di un gioco di seduzione e avvicinamento è confermato dal fatto che Lucia non esce dal palazzo ma, con la mediazione di Tadeo, fa arrivare a sé prima i meccanici e poi le novellatrici, simbolo abbassato ma non stravolto della «civile tradizione dell'oralità come insieme di saperi da spendersi nel vivere sociale» (Guaragnella 2002, p. XIX). La presenza centrale della finestra induce sul versante fiabesco a pensare a modelli estranei al *Cunto*, primo fra tutti Biancaneve, contrassegnata nella versione dei Grimm dal triplice cromatismo già individuato nel *Cunto*: qui il nero dell'ebano non è quello dello «schiecco» ma della cornice della finestra, attraverso cui la regina madre formula il suo desiderio di maternità. E i tre colori sono ripetuti con scherno nell'epitaffio funebre recitato dalla matrigna: «Bianca come la neve, rossa come il sangue, nera come l'ebano» (Grimm 1999, p. 189). Il motivo della finestra sostituisce e integra dunque quello della cornice e dello specchio di cui abbiamo detto. Attraverso le finestre le due donne, Zoza e Lucia, si fronteggiano anche fisicamente, rinchiuse nei loro palazzi, in un confronto che si risolve tutto con un gioco di astuzie e di inganni, mentre quello fra Lucia e la fata, nelle *Tre cetra*, era un duello di brutalità e magia, affine a quello che contrappone le «sette femmene de mala vita» (CC, p. 62) alla fata della *Mortella* (I 2). Zoza, che già aveva abbandonato il palazzo del padre, ora deve uscire dalla sua casa per impadronirsi di ciò che Lucia possiede e che lei ritiene le spetti: non solo Tadeo ma una maturità sentimentale e sessuale.

Soffermandosi sulle affinità fra le *Tre Cetra* e il racconto cornice, Rak ha sostenuto che si tratta di «qualcosa di più raffinato di una *mise en abîme*» ma piuttosto di un'«architettura formale inversa», «l'immagine di un corpo nello specchio» (Rak 2005, p. 123). Si tratta naturalmente di un'immagine ben precisa, quella del corpo femminile dell'eroina ma anche della sua presunta antagonista, corpi che hanno dato origine alla vicenda con le lacrime e il sonno, giustificando il nuovo ordine degli eventi con la misteriosa gravidanza.

Allora vale la pena, giunti a questo punto, di interrogarsi sulla natura di questa gravidanza. Se non ho visto male Basile usa sempre il termine «prena» in senso proprio, come aggettivo o come aggettivo sostantivato, mentre «'mprenare» è impiegato nella maggior parte dei casi in accezione figurata e negativa: Lucia «se [...] 'mprenaie» dello «scarammennisso» canterino, il primo degli automi-trappola del *Cunto* (CC, pp. 18, 16), il «cellevriello figliarulo» del re di *Corvetto* (III 7) «subito se 'mprenava» (CC, p. 574) delle velenose insinuazioni dei cortigiani. Ma si pensi all'espressione di Filadoro (*La palomma*, II 7): «negra chella femmena che troppo se 'mprena de parole d'uommene» (CC, p. 394),⁸ ripetuta quasi uguale dalla sfortunata Renza di *Lo viso* (II 3) che vedendo svanire il suo sogno d'amore esclama «va' te 'mprena de parole d'uommene» (CC, p. 512, 514). Ancora, ne *Lo dragone* (IV 5) Miuccio chiede al padre stupratore e assassino «chi è stato [...]

⁸ Stromboli (2013, p. 18, n.4) rileva che «questo verbo è usato nel *Cunto* in contesti in cui si esprime entusiasmo, esaltazione verso qualcosa» ma mi pare che spesso si tratti di un sentimento ingiustificato e dalle conseguenze nefaste.

che [...] v'have 'mprenato de ste parole?» (CC, p. 730) e, in un luogo della prima egloga, *La coppella*, Iacovuccio esorta Fabiello «non te 'mprenare subeto / de sti sfaste e apparenzie» (CC, vv. 88-89, p. 228), e poco oltre al v. 229 ancora Iacovuccio descrive il superbo come colui che «se 'mprena e se vanta». Solo tre casi presentano un uso in senso proprio: in contesto assurdo, nell'invettiva della sgraziata Puccia «m'avive 'mprenato l'aseno» (CC, p. 762) ne *Le doie pizzelle* (IV 7), sostantivato nell'ironico «'mprenafenestre» (CC, p. 600) in *Rosella* (III 9) riferimento agli «aerei fottimenti» del *Proprologo* del *Candelaio*, secondo Nigro (1993, p. 883), mentre l'Orco di buon cuore ritiene in *Viola* (II 3) che «le cavalle de Spagna se 'mprenano co lo viento» (CC, p. 322).

Non mi dilungo qui sull'importanza del rapporto, messo ampiamente in luce da Alfano in questa stessa sede, che in tutto il *Cunto* intercorre fra la bocca e le viscere.⁹ È un rapporto che Pompeo Sarnelli *alias* Masillo Reppone de Gnanopoli, lettore attento ed editore infedele di Basile nel 1674, prova a coniugare in proprio nella sua *Posilecheata*, data alle stampe nel 1684.¹⁰ Qui quelli che Raffaele Giglio definisce «cunti dotti»¹¹ (2007, p. 141) sono solo cinque e nel quarto, intitolato *La gallenella* (e si ricordi che una «vòccola con dudece pollecine d'oro» [CC, p. 18] è il secondo oggetto che Zoza espone alla finestra) una giovane donna è vittima dell'infida cognata che vuole rovinarne la reputazione e offre all'ignara «ova de sierpe». Le conseguenze non si fanno attendere: «'n capo de poco juorne se asciaje la panza cresciuta quant'a no tummolo, e non sapeva che cosa fosse chello che l'era socciesso» (Sarnelli 1986, p. 160). Abbandonata dal fratello, Cecca, così si chiama la poveretta, viene soccorsa da un mercante che riconosce subito l'inganno: «tu haje magnato ova de sierpe, e lo canosco a lo giallore de la faccia: ed avarraje no cuofano de serpentielle 'n cuorpo, li quale aggio paura che non te rosecano le bisciole e tu, comm'a la vipara, danno la vita a l'aute non te nne muore» (*ivi*, p. 164). È interessante leggere come Cecca si liberi dai serpenti: viene appesa per i piedi sopra un grande bacile di latte, il che «le fece venire tutte le bodella 'n canna. Li serpetielle, che 'ntesero l'addore de latte, subbeto se n'ascettero per la vocca e sciuliajeno dinto a chillo caudarone, tanto che no' ce nne restaje uno 'n cuorpo» (*ivi*, p. 165). Dopo questo parto ribaltato e stravolto e per di più di un portato micidiale, da quella stessa bocca uscirà il racconto – tra l'altro per “trattenemiento” di una “piccirilla”, questa volta reale, Liviella, che chiede insistentemente «contame no cunto» (*ivi*, p. 168) – che condannerà a morte la cognata e la sua complice.

Bisogna provare ad accettare di mettere in gioco, come ha fatto Getto, l'immenso potenziale metaforico del *Cunto*. In un noto passo, contestato da Petrini (1989, pp. 185-186), Getto perfeziona il suo pensiero: «La realtà, quale appare attraverso le pagine del *Cunto*, sembra aver perduto la sua fisionomia immobile e certa, essersi messa in movimento, sì da presentare volti sempre diversi e inafferrabili», il «reale entra perciò in metamorfosi. Si sciolgono le leggi che regolano l'esistenza, i confini delle cose cadono» (Getto 2000, pp. 300, 304). Non si tratta, naturalmente, del «corso regolare di letteratura secentesca» che Croce (1948, p. 55) ironicamente riteneva avessero seguito «fate, orchi, re, principi, fanciulli, giovinetti», ma se «tutto il reale entra per così dire in metafora», «la metafora tende a passare dalla condizione di fatto puramente espressivo a quella di un fenomeno fisico, esistenziale» (Getto 2000, pp. 303, 304).

Giorgetiello, questa creatura a cui Tadeo si mostra attento per poi disinteressarsene inaspettatamente, forse rappresenta la menzogna stessa di cui Lucia si è ingravidata e il compito delle dieci mostruose novellatrici e delle loro sempre più stringenti allusioni disseminate nelle fiabe che lentamente si accostano all'epilogo fino alla V 9, consiste in realtà nell'aiutarla a liberarsi di tale menzogna, tornando a confluire nell'identità fino a quel momento esplicitamente monca di Zoza. E l'affermazione di Nigro che ritiene la «principessa-schiava» un «ossimoro vivente» (Nigro

⁹ E si veda anche Alfano 2007 (pp. 50-51) sul rapporto bocca-orecchie.

¹⁰ «La prima edizione dell'opera appare

¹¹ «Il “cunto” di Sarnelli diventa, dunque, dotto rispetto a quello di Basile. Non c'è solo il valore di una massima, di un proverbio da dimostrare, offerto come insegnamento ai “piccirilli”. Già il Cortese nel *Cerriglio 'ncantato* aveva fatto riferimento a monumenti della città, utilizzando incantesimi diversi, ma il Sarnelli qui raggiunge una poesia che lì manca, perché ogni riferimento si sposa mirabilmente con l'ordito della favola» (Giglio 2007, p. 151).

1993, p. 878) potrebbe allora essere letta come una semplice anticipazione: non ci sono dubbi sul fatto che il *Cunto* sia una recita per arrivare alla verità, una recita in cui Zoza e Lucia si affrontano e si confrontano. È Lucia a «'mprenarse» dell'inconfessabile menzogna «dell'inganno seppioso» (*ibid.*) che tiene prigioniero Tadeo, ma è Zoza che attraverso il suo racconto le permette di figliare. A differenza della sua omonima delle *Tre cetra* Lucia «confessa de vocca propria sto trademiento» (CC, p. 982). Non è un caso che la morte di Lucia avvenga fuori scena e che la donna sia condannata a una sorta di propagginazione inversa, come inverso è stato il suo ruolo: antagonista, moglie, parte oscura e inconfessabile che ha contribuito alla finalmente raggiunta maturità di Zoza, perché, alla fine del *Cunto*, il rosso e il nero riconfluiscono nel bianco, il colore che tutti li contiene. E, soprattutto, possiamo infine forse capire perché, nell'ennesimo dissacratorio gioco scritturale, la schiava si chiami Lucia: «Non erat illa lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine» (Gv 1, 8).

Bibliografia

Alfano 2007

Giancarlo Alfano, *Il bimbo trattenuto. Ambivalenze dell'oralità nel 'Cunto de li cunti'*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea* 2007, pp. 43-65.

Basile 1974

Giovan Battista Basile, *Il Pentamerone*, trad. e intr. di B. Croce, prefazione di I. Calvino, Roma-Bari, Laterza.

Basile 2013

Giovan Battista Basile, *Lo Cunto de li Cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di C. Stromboli, Roma, Salerno Editrice.

Battistini 1995

Andrea Battistini, *Retorica*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 320-343.

Bettelheim 1980

Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato* [1977], Milano, Feltrinelli.

Calvino 1974

Italo Calvino, *La mappa delle metafore*, in Basile 1974, vol. I, pp. V-XLVIII.

Conrieri 2004

Davide Conrieri, *Lettura del 'Cuorvo' (IV.9)*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba* 2004, pp. 161-179.

Cortini 2004

Maria Antonietta Cortini, *L'ombra di Esopo nel 'Cunto de li cunti'*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba* 2004, pp. 61-79.

Croce 1948

Benedetto Croce, *Giambattista Basile e il 'Cunto de li cunti'*, in Id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* [1891], Bari, Laterza.

Croce 1974

Benedetto Croce, *Introduzione e note a Basile* 1974.

Di Rienzo 1999

Michelina Di Rienzo, *Malinconia e patologia ne 'Lo cunto de li cunti' del Basile*, in *La fiaba barocca* 1999, pp. 69-106.

La fiaba barocca 1999

La fiaba barocca, studi su Basile e Perrault, a cura di A. M. Pedullà, Napoli, Esi.

Gasparini 1999

Adalinda Gasparini, *La luna nella cenere*, Milano, Franco Angeli.

Getto 2000

Giovanni Getto, *La fiaba di Giambattista Basile* [1964], in Id., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di M. Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, pp. 296-313.

GDLI [AGGIUNGIAMO POI NOI I RIFIERIMENTI BIBL.]

Giglio 2007

Raffaele Giglio, *Il cunto "dotto" di Pompeo Sarnelli*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea* 2007, pp. 141-156.

Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba 2004

Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba, a cura di M. Picone e A. Messerli, Ravenna, Longo.

Grimm 1999

Jacob e Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, prefazione di G. Cocchiara, trad. di C. Bovero, Torino, Einaudi.

Guaragnella 1990

Pasquale Guaragnella, *Le maschere di Eraclito e Democrito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano, Schena.

Guaragnella 1997

Pasquale Guaragnella, *Il mondo «dal di dentro». Un intermezzo de 'Lo cunto de li cunti' di Giambattista Basile*, in Id., *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Bari, Palomar, pp. 183-237.

Guaragnella 2002

Paquale Guaragnella, *Introduzione a Guido Casoni, Della magia d'amore*, Torino, Res.

La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea 2007

La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea, a cura di C. De Caprio, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes.

Lombardi 2000

Carmela Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'Antico Regime*, Arezzo, Mediateca del Barocco.

Nigro 1993

Salvatore S. Nigro, *Lo cunto de li cunti*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, dir. da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, to. II, pp. 867-891.

Clara Allasia

Petrini 1989

Mario Petrini, *Il gran Basile*, Roma, Bulzoni.

Picone 2004

Michelangelo Picone, *La cornice novellistica dal 'Decameron' al 'Pentamerone'*, in *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba* 2004, pp. 105-122.

Pisano 1999

Davide Pisano, *Per un'enciclopedia fantastica: 'Lo serpe' di G. B. Basile*, in *La fiaba barocca* 1999, pp. 37-67.

Rak 1975

Michele Rak, *La maschera della fortuna. Lettura del Basile "toscano"*, Napoli, Liguori.

Rak 2004

Michele Rak, *Il sistema dei racconti nel 'Cunto de li Cunti'*, in *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba* 2004, pp. 13-40.

Rak 2005

Michele Rak, *Logica della fiaba*, Milano, Bruno Mondadori.

Rak 2007

Michele Rak, *Introduzione a Giovan Battista Basile, Lo Cunto de li cunti*, Milano, Garzanti (1^a ed. 1986).

Rua 1888

Giuseppe Rua (a cura di), *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara*, Torino, Loescher.

Sarnelli 1986

Pompeo Sarnelli, *Posilecheata*, a cura di E. Malato, Roma, Il Tornese.

Stromboli 2013

Caterina Stromboli, *Introduzione e note a Basile* 2013.