



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
**Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari**

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

**TESI DI LAUREA**

*I personaggi femminili ne “Lo cunto de li  
cunti” di Giambattista Basile*

*Relatore*  
Prof. Guido Baldassarri

*Laureanda*  
Alessandra Elisa Zanotto  
n° matr.1104209 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016



## Indice.

1. Introduzione.....	7
1.1 L'autore.....	8
1.2 L'opera e le sue fonti.....	11
1.3 Basile e l'invenzione della fiaba.....	15
1.4 La fortuna dell'opera.....	18
2. La schiava incoronata e l'antefatto generatore di fiabe.....	21
3. La verità svelata e il corpo femminile.....	33
4. Famiglia e risvolti violenti.....	45
5. La tematica della gravidanza.....	57
5.1 <i>Cunti</i> di «femmene prene» nella giornata I.....	57
5.1.1. La mortella.....	59
5.2 La «prenezza» nella giornata II.....	62
5.3 Lo «scarrecare» nella giornata III.....	65
5.4 «Abbottare la panza» nelle giornate IV e V.....	67
6. Spose e status sociale.....	75



7. Il ruolo della bellezza femminile.....	85
8. Figure topiche.....	92
8.1 La fata.....	93
8.2 La matrigna.....	97
8.3 L'orca.....	99
8.4 La vecchia.....	101
9. Conclusioni.....	104
10. Bibliografia.....	109



## 1. Introduzione

«Io so' nata femmena, vivo da femmena e voglio morire da femmena», con queste parole la protagonista di uno dei racconti (VI 3) inseriti all'interno del *Cunto de li Cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille* di Giambattista Basile afferma la propria identità di donna, come faranno molti dei personaggi femminili all'interno dell'opera in esame. Nelle fiabe che compongono la raccolta, infatti, anche solo da un punto di vista meramente numerico, non possiamo trascurare la presenza femminile all'interno del *Cunto*, che supera di gran lunga quella maschile.

L'obiettivo di questo lavoro è quindi fare luce sui vari ruoli rivestiti dalle donne all'interno della raccolta, le quali sono spesso protagoniste e risultano decisive nello sviluppo delle vicende narrate. Basti pensare che il racconto da cui poi avranno origine tutti gli altri, nasce da un capriccio di una donna incinta, desiderosa di sentirsi narrare favole e assecondata dal marito. Ci si propone così di svolgere un'indagine sulla profondità intrinseca in tali personaggi e sulla loro valenza simbolica, illustrandola con esempi puntuali estratti dai cinquanta racconti; in modo tale da rendere agevole e ludica la lettura dell'esposizione anche a chi non ha dimestichezza con il *Cunto*.

Il testo di riferimento che sarà da noi utilizzato in questa trattazione è quello dell'edizione con testo a fronte curata da Michele Rak nel 1986. Ci è sembrato importante indagare su queste dinamiche poiché esistono più studi che affrontano precise figure all'interno dell'opera, come la figura dell'*Idiota*.<sup>1</sup> Anche la donna si inquadra in una macrocategoria a sè stante, con senza dubbio numerose sfaccettature e funzioni diverse al suo interno, poiché

---

<sup>1</sup> Cfr. Guaragnella 2009, p. 83-96.

vediamo come non venga trattata come un personaggio qualsiasi ma venga spesso rimarcata dall'autore, come voce narrante, e anche per bocca stessa dei personaggi, la sua alterità rispetto ai personaggi maschili.

## 1.1 L'autore

Le notizie sulla vita dell'autore sono cospicue e ben documentate, malgrado qualche incertezza e lacuna. Riguardo ai suoi natali, come si evince dal Libro I dei battezzati della parrocchia di S. Nicola, sappiamo che nacque il 15 febbraio del 1566 a Giugliano in Campania, sebbene Benedetto Croce collochi l'evento a Napoli nel 1575.<sup>2</sup>

Raggiunta la giovinezza lasciò la terra natia, intraprendendo un lungo peregrinaggio, forse per ragioni economiche. Tra il 1603 ed il 1604 si arruolò nell'esercito di Venezia e fu inviato nell'isola di Creta (*Candia*), minacciata allora dai Turchi. Con tutta probabilità, una traccia del suo allontanamento è leggibile in *Cunto* I 7 e in *Cunto* I egloga vv. 170-219.<sup>3</sup>

La ricca colonia veneta di Creta diede impulso al suo ingresso nella società letteraria. Oltre ad essere accolto nell'Accademia degli Stravaganti, fondata da Andrea Cornaro, Basile ebbe modo di conoscere una società civile di frontiera, composita e plurilingue, per certi versi simile a quella napoletana e fonte di molti materiali poi utilizzati nel *Cunto*.

In quegli anni si situano alcune lettere in lingua napoletana che sono la prima testimonianza dell'attività letteraria dell'autore. In alcune di queste troviamo modelli che diventeranno ricorrenti in Basile. Sono infatti già presenti

---

<sup>2</sup> Cfr Rak 1986, p. 7.

<sup>3</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 8.



il calcolato contrasto tra la lingua napoletana e la tradizione toscana, la contaminazione di testi e generi provenienti da livelli culturali distanti tra di loro non solo geograficamente, l'adozione di registri della letteratura semicolta e l'attenzione al racconto secondo modelli non letterari quali la leggenda e la cronaca.

Nel 1607, dopo la spedizione comandata da Giovanni Bembo, decise di rientrare a Napoli, attirato nell'orbita della sorella Adriana, divenuta da qualche tempo una cantante famosa. Dalla sorella e dal marito di lei, Muzio Baroni, Basile ricevette una protezione cordiale e costante, che si perpetuò sin dopo la morte, attraverso testimonianze di affetto e di riverenza.<sup>4</sup>

Basile iniziò quindi il lavoro precario di letterato, che lo vedeva impegnato anche in servizi di vario genere, quale organizzatore di feste e di mascherate nelle piccole corti napoletane. Risale a quegli anni la pubblicazione del poemetto *Il pianto della Vergine*, abbozzato già a Creta. Tale testo seguiva il filone della letteratura *pia* e si rifaceva all'apparato simbolico di Giulio Cesare Capaccio, che vent'anni dopo citò anche Basile nel suo tentativo di tracciare un itinerario culturale napoletano.

Le sue canzonette vengono musicate dal fratello Donato e dedicate a Luigi Carafa di Stigliano, per il quale scrive anche *Le avventurose disavventure*. Nel 1611 si trasferì a Mantova al seguito della sorella Adriana, molto richiesta dalla corte di Vincenzo Gonzaga. Durante il suo soggiorno, che durò poco, forse per motivi di salute, ristampava la sua prima raccolta di madrigali e odi, i primi avevano come destinazione il repertorio della sorella, mentre le seconde appartenevano alla poesia celebrativa.

---

<sup>4</sup> Cfr. Asor-Rosa 1970.

Fino al 1618 la produzione letteraria di Basile è molto varia e copiosa, in seguito però l'autore si specializzerà nella composizione di componimenti d'occasione e opere d'ispirazione marinistica. A Napoli egli riprese le sue funzioni di cortigiano e di amministratore e entrò al servizio del principe Marino Caracciolo, che lo nominò governatore di Avellino nel 1619, luogo in cui componeva, dedicandolo al suo signore, l'idillio *L'Aretusa*.

Compose poi, in vista dell'interpretazione della sorella Adriana, *Il guerriero amante*, testo teatrale in 5 atti per Domizio Caracciolo. Il ritorno della sorella in città favorì inoltre l'accesso di Basile al servizio del vicerè Antonio Alvarez di Toledo, duca d'Alba.<sup>5</sup> A lui dedicò così una raccolta di 50 delle sue *Ode*, in gran parte già stampate in precedenza.

Da governatore nelle terre di Lagolibero in Basilicata nel 1621-22 fu nominato governatore di Aversa nel 1626 e in tale decennio lavorò intensamente a parecchi testi cortigiani. A questi stessi anni va fatto risalire il poema *Del Teagene* e forse una prima edizione delle *Muse napolitane*, nove egloghe in dialetto.

Dal 1630 intensificherà l'utilizzo dei racconti del *Cunto de li cunti*, per allora destinati quasi soltanto alla pratica della conversazione cortigiana. In questi ultimi anni di vita Basile fece parte della corte del duca d'Acerenza, Galeazzo Pinelli e divenne governatore di Giugliano, dove morì il 23 febbraio del 1632 a causa di un'epidemia.

La sorella Adriana fece curare la pubblicazione delle opere rimaste inedite e forse incompiute, nel 1637 pubblicò a Roma l'ultima opera del fratello, il poema eroico *Del Teagene*, tratto dalla Storia etiopica di Eliodoro e favorì la pubblicazione, tra il 1634 e il 1636, del *Cunto de li cunti*.

---

<sup>5</sup> Cfr. Rak 1986, p. 10.

## 1.2 L'opera e le sue fonti

L'opera in esame è considerata il capolavoro di Basile, infatti *Lo Cunto de li Cunti overo Lo trattenemiento de'peccerille*, rappresenta un nuovo modello di genere tra la società letteraria barocca e le tradizioni della cultura popolare.<sup>6</sup>

Come detto sopra, l'opera apparve postuma e fu pubblicata divisa giornata per giornata, secondo la seguente successione: I, II, III giornata, Napoli 1634; IV giornata, ibid. 1634-35; V giornata, ibid. 1636.<sup>7</sup>

I racconti erano destinati alla *conversazione* nelle piccole corti napoletane, spesso nel momento del dopopranzo quando si sparecchiavano le tavole e i commensali iniziavano altri divertimenti, come la recitazione di microazioni teatrali, facezie e balli.

L'opera non è quindi una raccolta di racconti popolari trascritti da una penna ironicamente letteraria ma un copione destinato al momento del riso e del gioco della corte, calibrato sulle regole della *conversazione*.

I testi destinati a questo momento dovevano essere flessibili e adattabili alle circostanze permettendo che la loro comicità venisse accentuata o trattenuta a seconda della situazione. All'interno di ogni segmento di questi racconti è possibile leggere la loro flessibilità rispetto ad un pubblico sollecitato ad intervenire e da soddisfare ad ogni costo.

La grande differenza del *Cunto* rispetto ad altri testi rivolti a questo tipo di pubblico è l'uso della lingua napoletana. Infatti, sia l'autore che i suoi contemporanei, utilizzavano la lingua letteraria *alla moda* e tutti i modelli della letteratura più corrente nelle accademie più o meno formalizzate.

---

<sup>6</sup> Cfr. Rak 1986, p. 32.

<sup>7</sup> Cfr. Asor-Rosa 1970.

Basile raggiunge tale risultato grazie ad un protratto lavoro di raccolta dei modi di dire dell'area campana, una frequentazione assidua dei generi del teatro popolare da strada e da piazza e un ascolto ricettivo dei modelli delle tradizioni del racconto popolare.

È evidente dunque l'intrecciarsi di tradizioni narrative molto diverse, assemblate con l'utilizzo delle tecniche di manipolazione e di remake caratteristiche della letteratura barocca. Per questo il *Cunto* è un testo di grande sapienza letteraria che incrocia i racconti intorno al fuoco del leggendario popolare, il romanzo greco, la narrativa barocca, gli *exempla* tardomedioevali, le facezie, la novellistica umanistica e il narrato semiculto degli *avvisi* e delle *gazzette*.<sup>8</sup>

Dal punto di vista della struttura Basile riprende il modello di Boccaccio che possiamo fare a sua volta risalire al più antico schema del *Libro dei sette savi*. La narrazione è divisa in cinque giornate composta ciascuna da cinque *cunti*. Le giornate sono intervallate da composizioni dialogate sul genere delle egloghe, che hanno come protagonisti servitori del palazzo principesco.

Tuttavia la novella-cornice presenta un carattere strutturale radicalmente diverso rispetto al Decameron, nel quale il racconto che riguarda la vita della brigata è del tutto esterno rispetto alle cento novelle che i cento compagni si raccontano, e anzi è ciò che garantisce la legittimità delle cento novelle.<sup>9</sup>

Il sistema realizzato dal nostro autore ha carattere elicoidale, si avvita su se stesso, e infine produce come un corto-circuito tra racconto esterno e i racconti che vengono mano a mano narrati dalle dieci narratrici.

Le fiabe narrate hanno origine popolare e la tradizione letteraria, visibile dal punto di vista stilistico e strutturale, è minima dal punto di vista tematico.

---

<sup>8</sup> Cfr. Rak 1986, p. 33.

<sup>9</sup> Cfr. Alfano 2013, p. 197.

Benedetto Croce, a questo proposito, individuerà acutamente i modi con i quali Basile trasforma la materia popolaesca in creazione letteraria cospargendola «di tutti i più forti olezzi della letteratura secentesca»<sup>10</sup> fino a creare «l più bel libro italiano barocco, quale non è certo il verboso e gonfio *Adone*»<sup>11</sup>.

L'origine popolare del mondo fiabesco e l'uso del dialetto soddisfacevano alla compiacenza popolaesca e all'ambizione pseudo-realistica, che è ravvisabile in molti autori della letteratura secentesca e che è segno di una forte crisi culturale che si cerca di tamponare con un ritorno ad un più libero decentramento creativo.<sup>12</sup>

Si ha così una tendenza centrifuga, accompagnata dall'allontanamento dagli schemi aristocratici del Cinquecento, perciò l'uso del dialetto e l'accettazione di un'ambientazione popolaesca possono essere spiegati all'interno di tale quadro storico-culturale. Non bisogna infatti trascurare che negli anni della composizione del *Cunto* la cultura italiana manifestava uno spirito antiregolistico e antitradizionalistico. La superiorità del modello toscano viene messa in discussione, centri culturali nuovi sembrano sostituirsi a Firenze mentre sorgono o risorgono fenomeni di letteratura regionale a macchia di leopardo.

Nella ricerca delle fonti dell'opera risulta quindi poco produttivo cercare di ricostruire la sequenza di testi classici ed aulici nei quali si potrebbero identificare alcuni passaggi del *Cunto*. Ad esempio il Plinio rintracciabile nei racconti è quello dei naturalisti semiculti, Ovidio quello delle metamorfosi alchemiche, Virgilio il mago che aveva lavorato all'ombra delle bellezze napoletane e Petrarca oggetto e occasione di uno scherno senza fine. Questi

---

<sup>10</sup> Cfr. Croce 1911, p. 6.

<sup>11</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 7.

<sup>12</sup> Cfr. Asor-Rosa 1970.

personaggi ed altre autorità dovevano essere filtrate dal linguaggio del comico per inquadrarsi nei modi di dire e nel livello di comprensione di un pubblico di distratti curiosi e non di dotti. Infine, gli eroi di guerra come *Ferraù*, *Gradasso* e *Rodomonte* e gli archetipi dell'inganno, *Giuda* e *Gano*, corrispondono a quelli che già Del Tufo aveva allineato nel suo *Ritratto* di Napoli di fine XVI come le metafore idonee a descrivere gli eroi di carta del teatro dei pupi e i cruenti fatti di cronaca. 13

Re e principi, regine e principesse compaiono sì ancora in gran numero nelle fiabe meridionali di tradizione orale, ma per lo più non nel ruolo di protagonisti, il cui posto è preso, o ripreso, o continua a essere occupato da contadini, pastori e pescatori, eroi del paradigma narrativo evangelico in cui si identificano i personaggi reali, da sempre i più rappresentativi del mondo popolare. Ma quel che può essere un carattere comune di distinzione fra novellistica letteraria e popolare diventa, nell'ambito storico e geografico specifico del Regno di Napoli nei secoli XV e XVI, un riflesso, assai significativo, della distanza e separatezza in cui sono state tenute le popolazioni delle provincie continentali, dalla sovranità e dalla capitale del Regno.

Una controprova ne è l'affinità ben maggiore con il *Cunto*, dal punto di vista contenutistico, di racconti popolari siciliani anche per il mantenimento di protagonisti in ambito regale: il che è, almeno in parte, attribuibile al ruolo di capitale avuto da Palermo, oltre che alla tradizione narrativa siciliana fiorita simultaneamente a livello aulico e popolare. 14

All'interno del corpus delle opere di Basile alcuni contributi hanno messo a confronto l'opera di cui ci occupiamo con il *Teagene*, la trascrizione in versi

---

<sup>13</sup> Cfr. Rak 1986, p. 42.

<sup>14</sup> Cfr. Bronzini 2000, p. 188.

delle Etiopiche di *Eliodoro*. In particolare, Alessandro Giarrettino, evidenzia come per Basile l'atto del narrare «significa entrare in un tempo romanzesco in cui la disavventura è la forma sostanziale dell'esperienza umana, mentre l'avventura è ridotta a segnale dell'impredibile». <sup>15</sup> Questo senso di avversità appartiene già allo spirito delle Etiopiche e Basile si appropria di questo sentimento negativo dell'esistenza umana e lo inserisce nel *Teagene*. Egli prestabilisce che il poema sia iscritto dentro una serie ininterrotta di disavventure sul piano della disposizione dei fatti narrativi.

Quindi la disavventura rappresenta una sorta di schema seriale nell'immaginario romanzesco del poema, si pensi al racconto incipitario in cui vediamo come la Fortuna sia cieca e irrazionale e all'ultimo racconto del *Cunto*, il quale è una storia di disavventure e guai come il romanzo *Teagene*.

### 1.3 Basile e l'invenzione della fiaba

Possiamo descrivere il *Cunto* come il più antico, il più ricco e artistico dei libri di fiabe popolari che l'Italia possieda. Tale giudizio coincide con l'opinione dei fratelli Grimm, i quali donarono alla Germania la raccolta *Kinder und Hausmarchen*. 16

La logica fiabesca prevedeva prima di tutto nuove regole per le cronie del racconto. L'intreccio si sviluppa quindi omettendo le convenzioni correnti del racconto scritto, i tempi che vengono citati, come i sette anni o i sette giorni, sono tempi ritualizzati. La stessa logica veniva applicata per le topie, che si muovono su due diversi piani geografici: quello dell'universalmente noto (una via, un quartiere...) e quello dell'assolutamente ignoto (il castello sotto l'albero,

---

<sup>15</sup> Cfr. Giarrettino 2009, p. 178.

<sup>16</sup> Cfr. Croce 1924, p. 1.

la torre sulla riva dell'indefinito).<sup>17</sup>

Possiamo così schematizzare, dal punto di vista temporale, i tre livelli secondo i quali la materia veniva lavorata nel *Cunto*:

- Il tempo fuori dal tempo: l'apertura del racconto collocava la vicenda in un segmento temporale volutamente irricognoscibile

- Il tempo della prassi: all'interno del racconto il tempo poteva venire ampliato o ridotto senza limiti

- Il tempo rituale: il tempo del racconto è misurato, come già detto, con unità rituali, come appunto i sette anni necessari a *Fioravante* per tornare a casa.

Viene altresì fissata la tavola dei luoghi fiabeschi, i quali acquistano una sfuggente grandiosità per certi corollari: il castello è sotto la radice di un albero, nel giardino possono crescere alberi d'oro ecc.<sup>18</sup>

La topografia fiabesca aveva dei suoi semplici assi direzionali a cui veniva sovrapposta la topografia prevista dall'immaginario napoletano, ossia Napoli e i suoi quartieri (Pennino, Porto, Mercato, Chiaia), alcuni luoghi malfamati (il Cetrangolo, il Pertuso, il Mantracchio, i Ferri Vecchi, il Pisciaturo, la loggia dei Genovesi, i Lancieri) e anche in prossimità della città, a Posillipo per le passeggiate in barca, al Vomero, ad Agnano, all'Arenaccia per il violento gioco delle *pretiata*, agli Astroni e alle Paludi per cacciare. Ad est della città e lungo la costa a Barra, Resina, Vico, Massa, ad ovest Pozzulo, verso l'interno Casoria, Marigliano e verso nord Benevento.<sup>19</sup>

I personaggi dei racconti viaggiano continuamente dal piano dell'usuale al piano del meraviglioso e viceversa. Si ha inoltre un'alterazione nella catena fattuale e si rinuncia alle spiegazioni di causa e effetto, facendo in modo che

---

<sup>17</sup> Cfr. Rak 1986, p. 40.

<sup>18</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 47.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 48.



qualsiasi genere di cambiamento avvenga in modo immediato, ad esempio la brutta vecchia diviene immediatamente giovane e bellissima. La sequenza dei piccoli gesti che portano al cambiamento è taciuta e nei casi in cui essa viene parzialmente svelata è sempre presente l'elemento del magico.

Per questo motivo vediamo che la società fiabesca non è semplicemente antropica ma in essa vivono e conversano gli esseri che popolano l'immaginario, quali orchi, fate e folletti ma anche gli esseri del bestiale e del vegetale.

Alcune fiabe inserite nel *Cunto*, proprio perché si legano a temi fantastici vivi in popoli molto distanti tra loro, sono universalmente note. In seguito le si analizzerà con maggior ricchezza di dettagli, per ora a titolo di esempio, si prenda *La gatta cenerentola* (I, 6). In questo racconto si rivive il mito della povera fanciulla che si trova a fronteggiare un insieme di avversità dovute al destino e all'odio umano. Invece in *Gagliuso* (II, 4) abbiamo la storia del gatto sapiente, che aiuta un povero a far fortuna venendone però ripagato solo con l'ingratitude.

20

Un numero più esiguo di favole è invece segnato da una vivace impronta di ambientazione popolare secentesca nella quale è possibile scorgere la lezione delle *Muse napoletane*. Possiamo citare *Lo compare* (II, 10), testo in cui vediamo descritto come lo sfortunato Cola Iacovo Aggrancato riesce a liberarsi di un ospite che si invita da sé e gli prosciuga le scorte di cibo. Altro esempio di spiccato umorismo è *Vardiello* (I, 4), che narra come un tale, capace solo di combinare guai, riesca unicamente per virtù del caso ad impadronirsi di un tesoro.

È opportuno anche richiamare l'attenzione su motivi spesso frequenti nelle

---

<sup>20</sup> Cfr. Asor-Rosa 1970.

fiabe, oppure sulla debolezza di altri. Molto significativo è, ad esempio, che gli spunti drammatici siano appena sfiorati, mentre grande rilievo hanno le scene di sensualità, di crudeltà e di deformazione grottesca. Ancor più interessanti sono le occasioni in cui questi ultimi motivi si toccano fra loro, rivelando una funzionalità reciproca.

Ad una prima lettura si potrebbe osservare che questi motivi sono tipici dell'atmosfera fiabesca e parte integrante del patrimonio fantastico popolare. In realtà, avviene proprio su questi aspetti l'incontro tra mondo della fiaba e il barocco del '600. Si capisce così la fortuna del genere favolistico in età barocca. Se un'affermazione del genere non corresse il rischio di passare per deterministica, si potrebbe arrivare a sostenere che la nascita del *Cunto* avvenga proprio per le particolari condizioni di gusto che il secolo presentava. Il mondo complesso e allo stesso tempo infantile della fiaba accoglieva il senso della meraviglia colto e superficiale, raffinato e puerile, che segna lo sviluppo della letteratura italiana tra la crisi del Rinascimento e la fioritura del barocco.

21

#### **1.4 La fortuna dell'opera**

Il modello del racconto fiabesco stabilito dal *Cunto* in Italia cominciò a circolare gradualmente perché scritto in una lingua letteraria marginale, un dialetto ritenuto antico e di non facile comprensione.

In Italia, alla prima edizione del 1634-1636, stampata postuma e senza alcuna revisione, fa seguito nel 1637, una ristampa delle sole due prime giornate, e altre due edizioni complete nel 1645 e nel 1654, poi quella del

---

<sup>21</sup> Cfr. *Ibid.*

1674, edita da Pompeo Sarnelli, dove compare l'altro titolo di *Pentamerone*, che proprio a partire da questo esemplare entrerà nella vulgata e sarà adottato per le edizioni successive del 1679, 1697, 1714, 1728, 1749, fino ad arrivare alla Napoli 1788 a cura di Giuseppe Maria Porcelli.

Queste sei edizioni denotano la popolarità immediata dell'opera, di cui già nel 1683 dava notizia Leonardo Nicodemo, definendola "galantissimo ed amenissimo libretto". La sua circolazione fu facilitata anche dalla rivelazione dell'incrocio tra ordini e tradizioni del racconto che si realizzava di fatto nella pratica della scrittura e della letteratura e quindi anche nella pratica del narrare. 22

Lo stesso consenso sembra essere confermato anche dalle cinque edizioni settecentesche e una prima parziale e anonima riscrittura in lingua italiana nel 1747. Tuttavia la sua fortuna è destinata a mutare perché all'iniziale successo segue un periodo di silenzio destinato a perdurare per oltre un secolo.

Non si registra più nessuna edizione tra quella di Porcelli del 1788 e il tentativo di Croce nel 1891, peraltro naufragato subito dopo le due giornate iniziali.

Del testo di Basile si ricorda solo il titolo e nessuno lo legge più nemmeno nel suo luogo d'origine, Napoli. Più facilmente lo leggono i tedeschi, che fin dal 1846 hanno a disposizione la traduzione di Liebrecht, ristampata più volte, e gli inglesi, che dal 1848 hanno l'antologia di Taylor, anch'essa ristampata in seguito, e dal 1893 la traduzione completa di Burton. 23

L'oblio dell'opera può essere inquadrato in un momento in cui il compito prioritario per la letteratura italiana era la costruzione di una lingua comune e l'unificazione del paese, era perciò necessaria la traduzione del testo in lingua

---

<sup>22</sup> Cfr. Rak 1986, p. 43.

<sup>23</sup> Cfr. Croce 1924, p. 2.

italiana. Durante l'Ottocento, infatti, un solo italiano, Vittorio Imbriani, prese atto della grandezza del libro e con il suo saggio del 1875, *Il gran Basile*, inaugura la storia della fortuna critica del *Cunto*.

La prima traduzione italiana moderna, in forma integrale, arriva invece nel 1925, a cura di Benedetto Croce, si tratta di un'operazione di salvataggio del testo che però ne sacrifica l'intima natura dialettale.<sup>24</sup> Tale sacrificio è però funzionale a «far entrare l'opera di Basile nella nostra letteratura nazionale, togliendola dall'angusta cerchia in cui è relegata»<sup>25</sup>, per permettere all'Italia di acquistare il suo gran libro di fiabe, sottraendolo al monopolio di eruditi, curiosi e specialisti.

In seguito alla traduzione di Croce il *Cunto* entra ufficialmente nel canone della letteratura nazionale e si registra un rinnovato e crescente interesse sia critico che editoriale, che perdura fino ai nostri giorni con la nuova edizione critica, con traduzione italiana, a cura di Caterina Stromboli.

Possiamo quindi concludere che anche se con fortuna altalenante, il racconto popolare continua da secoli a trasmettersi di bocca in bocca, come patrimonio non solo infantile, ciò significa che c'è qualcosa di profondo alla sua base, qualcosa che ha preoccupato e che continua a preoccupare gli uomini.<sup>26</sup>

Vediamo così come alcuni conti siano serbatoio per nuove creazioni artistiche, a titolo esemplificativo possiamo citare nuovamente *La gatta cenerentola* (I, 6) di cui Perrault ne fornirà poi una splendida versione nella *Cendrillon* dei suoi *Contes*, oppure *Le tre cetre* (V, 9), che è lo spunto da cui Gozzi trarrà la sua favola drammatica *L'amore delle tre melarance*. Per quanto riguarda il già citato *Gagliuso* (II, 4) vedremo l'astuto gatto della fiaba

---

<sup>24</sup> Cfr. Albanese 2014, p. 295.

<sup>25</sup> Cfr. Croce 1924, p. 2.

<sup>26</sup> Cfr. Ventura 2001, p. 154.

protagonista in *Le chat botté* di Perrault e nel *Gatto con gli stivali* di Tieck.

Tre episodi invece, *La cerva*, *la pulce* e *La vecchia scorticata* tornarono all'attenzione del pubblico grazie ad un adattamento cinematografico di essi, promosso dal regista Matteo Garrone, nel 2015.

## **2. La schiava incoronata e l'antefatto generatore di fiabe**

L'apertura del *Cunto* è il capitolo che rende conto di tutti gli antefatti che danno origine al susseguirsi di fiabe che verranno narrate nelle cinque giornate narrative. Si tratta quindi della novella-cornice, per riprendere un'espressione utilizzata per il *Decameron*. Spicca subito però la differenza rispetto al modello boccacciano in cui il racconto che riguarda le vicende della brigata è esterno rispetto alle novelle narrate.<sup>27</sup>

Elementi di bipolarità nell'opera di Basile sono stati sapientemente individuati da Giancarlo Alfano e nel nostro lavoro si aspira a dimostrare come sia una costante anche la tensione tra il polo del maschile e quello del femminile. Ciascuno ha funzioni predefinite ma si nota una volontà di prevaricazione reciproca e rovesciamento dei ruoli.

Tale fenomeno è particolarmente evidente nella *Introduzione* in cui vediamo prendere il sopravvento di più figure femminili e i pochi personaggi maschili in essa citati risultano passivi e piegati al volere delle donne presenti. Questo aspetto viene esplicitato dall'autore stesso, non è raro infatti estrarre frammenti dal contenuto simile al seguente: «se faceva votare comm'argatella e tirare e tirare pe lo naso da la soperbia de la moglie».

Per favorire la comprensione del lettore sarà forse non inutile ricordare in maniera sintetica la trama di questo prodigioso meccanismo narrativo, poiché

---

<sup>27</sup> Cfr. Alfano 2014, p. 196

la lettura integrale di esso, come illustrato nella sezione dedicata alla fortuna dell'opera, è ancora appannaggio di pochi.

Zoza, una giovane principessa malinconica, per la quale il padre si struggeva invano nel tentativo di farla sorridere, scoppia finalmente a ridere quando una vecchia si scopre il ventre come segno di insulto verso un giovane fante che l'ha infastidita. La vecchia punisce la ragazza con una fatagione che la impedirà di trovare marito, ad eccezione che riesca a rianimare il principe di Camporotondo, fatto ciò, ella potrà sposarlo.

Questa maledizione costringerà la giovane a vagare alla ricerca di un principe addormentato per risvegliare il quale dovrà riempire di lacrime un ampio vaso sistemato ai piedi del suo corpo inerte.

Zoza parte per le sue peregrinazioni, durante le quali conquista i favori di tre fate buone che le fanno dono rispettivamente di una noce, una castagna e una nocciola. Dopo aver ricevuto i tre regali giunge effettivamente dove si trovano il giovane e il vaso, che comincia subito a riempire nel modo che le è stato imposto. Arrivata quasi alla fine dell'impresa la principessa però si addormenta, ed è allora che una schiava negra ne prende il posto colmando facilmente la breve misura rimasta e sposandosi con l'ambito principe, il cui nome è Tadeo.

Al risveglio, Zoza si dispera per la sua sventura, ma decide di andare a vivere davanti al palazzo del principe, in attesa dell'occasione per vendicarsi. L'arrivo della bella fanciulla non sfugge a Tadeo, il quale se ne innamora provocando le ire della moglie, la quale, rimasta nel frattempo incinta, lo minaccia ripetutamente di procurarsi un aborto, prendendosi a pugni la pancia.

La principessa si ricorda allora dei doni ricevuti e ne utilizza subito uno, la noce, dalla quale esce un pupazzetto canterino. La schiava, vedendo il

giocattolo dalla finestra di fronte, lo desidera ardentemente e forza il marito ad andarlo a domandare alla vicina, la quale glielo cede.

Dopo appena quattro giorni dal dono del pupazzo, Zoza apre anche la castagna, dalla quale escono una chioccia e i suoi dodici pulcini d'oro. La schiava li vede e se ne invaghisce, così minaccia nuovamente Tadeo e gli impone di procurarsi la fonte delle sue brame.

Tocca infine alla nocciola, che rivela una bambola che fila dell'oro, a quel punto la scena si ripete per la terza volta e la schiava ottiene così anche la bambola. Appena la donna stringe al petto la sua conquista essa scatena in lei un desiderio incontrollabile di sentire raccontare delle storie. Con prepotenza allora la negra, ricorrendo alla solita minaccia di procurarsi l'aborto, costringe il principe a cercare delle persone che vengano a raccontare.

Tadeo, preoccupato per il nascituro, fa immediatamente gettare un bando, convocando «tutte le femmene de chillo paese» e vengono scelte dieci donne, ritenute «le meglio de la cetate» e così ha inizio la narrazione dei *cunti*.

In base alla sintesi tracciata verrebbe di riflesso cercare di incasellare la vicenda nello schema di Propp ed è un'operazione fattibile, sebbene la sovrapposizione tra alcuni dei modelli di personaggi delineati da Propp e i nostri avvenga per antitesi. Si individuano nitidamente tutte le otto figure dell'antagonista, del mandante, dell'aiutante, del donatore, dell'eroe, del falso eroe, della principessa e del padre di lei.<sup>28</sup>

Vediamo quindi come questi ruoli siano in prevalenza occupati dalle donne del racconto e questo in ogni caso non stupisce poiché i personaggi femminili sono presenti in maggior numero nell'apertura del nostro libro. L'*antagonista* è rappresentato dalla negra che sottrae a Zoza con la furbizia la brocca contenente le preziose lacrime. Infatti essa la spia per tutto il tempo e attende

---

<sup>28</sup> Cfr. Propp 1928, p. 48.

pazientemente che la principessa si addormenti per «farela restare co na vranca de mosche 'n mano». Quindi si evince che c'è proprio l'intenzione di danneggiare il prossimo, prendendosene i meriti, non si tratta semplicemente di ottenere un beneficio per sé e se ne avrà conferma quando Zoza si trasferirà davanti alla reggia dell'amato e scatenerà le invidie della schiava.

Con questo comportamento la schiava assume allo stesso tempo anche il ruolo del falso eroe, poiché si prende i meriti che invece appartengono all'eroe. È a questo punto che notiamo che il tradizionale schema di Propp deve essere applicato con maggiore flessibilità perché ci aspetteremmo che l'eroe fosse un uomo, invece l'*eroe* è Zoza. Seguendo questa linea di pensiero ci sono pochi dubbi che la vecchia che scaglia la maledizione sulla ragazza-eroina sia il mandante, il personaggio che esplicita la mancanza e determina l'allontanamento dell'eroe.

Anche in relazione alle fate non stona l'attribuzione della funzione dell'aiutante e del donatore, in quanto offrono conforto a Zoza e le forniscono gli oggetti magici.

In questa enumerazione sono stati volutamente taciuti due ruoli, quello della *principessa/premio* e quello del *padre di lei*.<sup>29</sup> Infatti per quanto riguarda la prima figura non è Tadeo a rendersi degno di lei nel corso della storia, ma è esso stesso ad essere il premio inseguito dall'*eroe*, o meglio, dall'*eroina* Zoza, ostacolata dalla schiava, *falsa eroina* che vuole sposare il principe.

Il *padre di lei* è un personaggio altrettanto evanescente, ne viene omesso anche il nome e si sa soltanto che è il re di Vallepelosa, una contrada immaginaria il cui nome ci prepara alla «scena voscareccia» che la vecchia,

---

<sup>29</sup> Cfr. Propp 1928, p. 50.



sollevandosi le vesti, mostrerà alla figlia del re.<sup>30</sup> Di norma il padre dovrebbe essere colui che fornisce gli incarichi all'eroe, identificando il falso eroe e celebrando il matrimonio, ma le uniche azioni che esso compie sono volte a rendere meno ombrosa la figlia.

Egli «non aveva auto spireto che st'uneca figlia» e per aggradarla chiamò inutilmente i più svariati professionisti del divertimento, acrobati, giocolieri mascherati, cantanti e ginnasti, i quali sono tutti uomini che si mettono a disposizione, invano, delle volontà della ragazza.

Parliamo ora del principe dormiente, nome di cui sia Mario Petrini che Pasquale Guaragnella ricordano l'affinità semantica con Peruonto e Antuono, che stanno per «*stolto, sciocco*». Quindi il *Cunto* inizia con un principe sciocco vittima di una maledizione.<sup>31</sup>

Tadeo, figlio di re, finisce per diventare schiavo di una schiava, che divenuta sua moglie lo plasma a proprio piacimento affinché assecondi i suoi capricci. Si può pensare che questa condotta fosse motivata dalla volontà di tutelare il figlio che la donna portava in grembo poiché preoccupato per la sua discendenza.

Da questo punto di vista 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».<sup>32</sup>

Tuttavia del principe viene detto che stava «tremanno comm'a iunco» e che si faceva portare in giro dalla coda di coeli che viene definita «perra cana», espressione che possiamo rendere come «cagnaccia». Tale passaggio fa

---

<sup>30</sup> Cfr. Rak 1986, p. 16.

<sup>31</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 210.

<sup>32</sup> Cfr. *Ibid.*

sorridere perché in realtà è il principe ad essere guidato come un cane dal padrone. Inoltre, si dimostra sottomesso anche tutte le volte in cui si reca da Zoza per pregarla di porgergli i doni desiderati dalla moglie. Usa un tono dimesso e la prega di perdonare la sua indiscrezione, dovuta alle voglie di una donna incinta. A causa di questa sottomissione, Basile non gli risparmia neanche un malizioso doppio senso sulle sue abitudini sessuali, ricordando che dalla negra «s'aveva fatto accavallare».

Anche l'intraprendenza di Zoza stupisce poiché la principessa si allontana dalla casa paterna, seppur spinta dalle passioni. Non solo, nella sua evasione, che probabilmente provoca dolore nel cuore dell'apprensivo, compie il furto di un pugno di scudi e nonostante ciò conquista la simpatie delle fate, che provano compassione per lei e decidono di aiutarla, senza nessun rimprovero per la sua azione sconsiderata. Viene infatti ricevuta con grande amorevolezza e «mille carizze» e del padre non si hanno più notizie. Anche quando si trasferirà dirimpetto al palazzo reale la giovane fa tutto da sola senza sollecitare l'aiuto di nessuno.

Il personaggio maschile relativamente un po' più forte in tutta questa *'Ntroduzione* è un ragazzo di corte, di cui non viene detto il nome, è semplicemente chiamato «no cierto tentillo paggio de corte», un diavoletto. Tuttavia la sua risolutezza è qualcosa di involontario, forse dettato dall'età e ingenuità perché «c'aveva poca varva e manco descrezzione».

È più una forma di incoscienza che lo porta a provocare l'anziana che sta riempiendo un'oliera in una fontana piena d'olio, installazione voluta dal re di Vallepelosa nell'ottica di provocare il riso della figlia. Il padre infatti aveva pensato, invano, di provocare il suo riso offrendole lo spettacolo dei passanti che cercavano in tutti i modi di non ungersi i vestiti. Il paggio, lanciando un sasso frantuma l'oliera della donna che, malgrado la vecchiaia, reagisce

dando sfoggio di un turpiloquio marcato, una climax di insulti e cattivi auguri. L'autore sottolinea proprio che la vecchia «non aveva pilo a la lengua né portava 'n groppa», ossia non permetteva a nessuno di sovrastarla.

Il giovane trovandosi oggetto di quella sfuriata ripaga la donna con la stessa moneta, riversandole contro una catena di offese. A quel punto l'anziana perde definitivamente la calma e spiazza il ragazzo, che sembrava momentaneamente vincitore di quel duello verbale. La vecchia mette a tacere il suo avversario sollevandosi la veste fino all'inguine. Non viene più pronunciata nessuna parola dal ragazzino, sconfitto dall'oscenità di quella scena che mai si sarebbe atteso.

Il prezzo da pagare per la vecchia però è rendersi ridicola, al punto tale da fare ridere per la prima volta la principessa che la guardava affacciata al balcone. Zoza si scatena in un riso irrefrenabile che altera la linea dell'intreccio producendo svolte definitive grazie alle quali i percorsi diventano destini, acquistano la fissa obbligatorietà del fato.<sup>33</sup> Infatti a quel punto la vecchia bestemmia Zoza e la maledice, spingendola a intraprendere il già commentato vagabondaggio, alla ricerca di quel principe addormentato che a sua volta si trovava in quelle condizioni poiché maledetto da una fata.

Tadeo dopo il sotterfugio descritto sopra, sposa inconsapevolmente colei che ritiene la sua salvatrice e viene paragonato ad un pipistrello che le volava sempre intorno; la scelta dell'animale non è casuale, «il pipistrello non “vede” l'oggetto del desiderio, ancorché lo “senta”».<sup>34</sup>

A ben vedere il fatto ha anche tutte le caratteristiche per inserirsi appieno in una fiaba del ciclo della sposa animale, che nella sua versione più sofisticata, quella di Psiche, si intrattiene con un marito nero come la notte durante il

---

<sup>33</sup> Cfr. Rak 1986, p. 34.

<sup>34</sup> Cfr. Guaragnella 1990, p. 287.

giorno che durante la notte si fa bianco come il latte. Dal punto di vista di Tadeo il passaggio da Zoza alla schiava Lucia potrebbe essere quello che Bruno Bettelheim descrive come un mutamento dell'aspetto naturale della partner, che ha avuto luogo nel suo insondabile passato.<sup>35</sup> Siamo a sostenere questa ipotesi perché Tadeo, almeno inizialmente, non mostra ripugnanza nei confronti di Lucia, ma solo insofferenza per i suoi capricci.<sup>36</sup>

Il principe ne è talmente influenzato che avrebbe visto «na pasta de zuccaro a canto, dove se trovava na massa de venino». Come la principessa di Valle Pelosa egli sembrerebbe vittima della sua incapacità affettiva, entrambi si trovano ad essere in una condizione di sonno, sia interiore che esteriore, a causa di una maledizione, ma in Zoza, l'immaturità sentimentale e sessuale precede l'incontro con la vecchia. La principessa è autosufficiente sotto molti aspetti ma ha un blocco relativo alla sfera emozionale ed è la vecchia a renderla cosciente di questa sua condizione di immaturità.<sup>37</sup>

Inoltre, quando Zoza sta quasi per riuscire nella sua impresa cade in un sonno profondo, come se, prima del passaggio ad una vita sessualmente arriva che l'attende, avvertisse la necessità di un periodo di passività che le garantisca una meditata introspezione.<sup>38</sup>

La principessa bianca che non ride mai, oltre che dall'immaturità sessuale di cui si è parlato sopra, ha un nome parlante che rimanda ad una materia torbida; mentre la schiava dalla pelle scura, Lucia, è dotata di un nome la cui paretimologia popolare significa "portatrice di luce". Lucia entra così nel *Cunto* contraddistinta da una più piena maturità sessuale, infatti con le sue attenzioni

---

<sup>35</sup> Cfr. Bettelheim 1980, p. 271.

<sup>36</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 211.

<sup>37</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>38</sup> Cfr. Bettelheim 1980, pp. 216-217.

e le sue lacrime riesce a sposare Tadeo, progetto che per Zoza, nella *'Ntroduzione*, rimane solo un'intenzione.<sup>39</sup>

Abbiamo visto come all'interno del capitolo introduttivo la presenza femminile abbia grande rilievo e sia dovuta alle sue rappresentanti l'antefatto che fornisce l'occasione di raccontare i *cunti*. Vediamo la donna come generatrice di fiabe e di vita e a causa di questa potenza creatrice riesce a tenere in pugno l'elemento maschile. La sua continua minaccia «Giorgetiello acciaccare» basta a porre freno a qualsiasi ritorsione o anelito di vendetta da parte del marito. Per questo motivo, almeno all'inizio, la schiava sembra avere la meglio sulla principessa, che come detto sopra è ancora in una fase di torpore.

Questa prevalenza femminile dal punto di vista delle azioni ha come contraltare determinate scelte espressive realizzate dall'autore. Tale aspetto è visibile sin dalle righe di esordio: «Fu proverbeio de chille stascionate, de la maglia antica, che chi cerca chello che non deve trova chello che non vole e chiara cosa è che la scigna per cauzare stivale restaie 'ncappata pe lo pede, come soccesse a na schiava pezzente che non avenno portato maie scarpe a li piede voze portare corona 'n capo». Sull'uso dei proverbi nell'opera di Basile si è molto parlato. Charles Speroni in uno studio del 1941 dal titolo *Proverbs and proverbial phrases in Basile's Pentameron* ha il merito di rintracciare nel complicato tessuto che compone le cinquanta fiabe, tutti i proverbi, le frasi proverbiali e le espressioni idiomatiche, individuando 290 proverbi e 222 modi di dire.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 212.

<sup>40</sup> Cfr. Albanese 2013, p. 1.

Il proverbio citato si trova in una posizione forte, essendo all'inizio del racconto catalizza l'attenzione del lettore, che si trova subito di fronte ad una non molto celata associazione tra la schiava e la scimmia. È come se si volesse arginare la personalità dirompente della schiava con gli epiteti negativi, per dare una soluzione, almeno a livello testuale, all'inerzia di Tadeo. Inoltre, subito dopo il risveglio di quest'ultimo, viene detto che si attaccò a «chella massa de carne negra», privando la donna di una sua identità. Infatti, lo stesso nome Lucia, verrà svelato molto più avanti. A questo punto possiamo pensare che il nome di Zoza venga reso noto subito poiché rinvia ad una sfera semantica negativa e perciò non vi sono conflitti di potere nel ripeterlo più volte.

Il nome del figlio che Lucia e Tadeo aspettano viene detto numerose volte, malgrado esso non sia ancora nato, mentre tutti i nomi femminili vengono taciuti o associati a caratteristiche negative, come si vedrà quando verranno informati i nomi delle narratrici.

La scelta di sole narratrici di genere femminile potrebbe non avere una finalità specifica, anche se dieci persone sono un numero corposo per trattarsi di una semplice casualità, o potrebbe essere stata una decisione presa poiché ritenute più idonee a narrare le storie a Lucia, in quanto incinta e bisognosa di riservatezza. È invece più affascinante pensare che siano state scelte come generatrici di fiabe, Lucia partorirà il bambino, mentre loro daranno luce all'opera letteraria.

Le narratrici scelte attraverso il bando proclamato da Tadeo, che con questa risoluzione riafferma il suo ruolo decisionale sono tutte caratterizzate da un evidente difetto fisico, in contrapposizione alle bellezze della lirica coeva. Abbiamo Zeza sciancata, Cecca storta, Meneca gozzuta, Tolla nasuta, Popa

gobba, Antonella bavosa, Ciulla musuta, Paola sgargiata, Ciommetella tignosa  
e lacova squacquerata.





### 3. La verità svelata e il corpo femminile

Se prendiamo in esame la fiaba *Le tre cetra* (V 9), narrata da Ciommetella, sembra insinuarsi 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». <sup>41</sup> Paragone confermato dall'opposizione cromatica tra bianco e nero illustrata nel capitolo precedente.

Infatti, nella penultima fiaba della quinta giornata, è presente una schiava nera che con l'inganno sottrae il futuro marito ad una fata. Come avviene nel contesto della cornice narrativa, anche qui viene più volte sottolineato il contrasto tra il candore della sposa desiderata dal principe, e la pelle scura della schiava usurpatrice, la quale porta lo stesso nome, Lucia, nome presente anche nel ballo citato più volte all'interno del *Cunto*, il ballo della *Lucia canazza*, molto popolare a Napoli tra Cinque e Seicento. Si noti che la relazione tra il ballo e la schiava ci viene ribadita dallo stesso autore, prima in apertura della terza giornata «chiodenno li balli co Lucia canazza, per dare gusto a la schiava» e poi nella *Scompetura* «Lucia fece veramente da Lucia, cernennose tutta». Giorgetiello si identificherebbe quindi, secondo Cortini, con il *Cunto* che sta nascendo, infatti il bambino verrà al mondo alla fine di esso.

Un punto di vista diverso ha invece Guaragnella, che associa la gravidanza della schiava al parto «della verità e della giustizia ristabilite». Dal suo canto invece, Salvatore Nigro, vede le due donne come emblemi morali non conciliabili tra di loro. <sup>42</sup> Tuttavia tutti i racconti paiono caratterizzati da indizi

---

<sup>41</sup> Cfr. Cortini 2004, p. 73.

<sup>42</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 212.

che mostrano che i due personaggi prendono parte a quella natura liquida che Michele Rak ravvisa nei testi di Basile in lingua toscana.<sup>43</sup>

Entrambe le mogli avute da Tadeo contribuiscono in misura differente a risvegliare il principe dal sonno anche se ciò sembra stridere con l'accostamento che pare attuarsi tra Zoza e un personaggio neotestamentario, la Maddalena piangente e penitente per lo spazio di tre giorni, che risvegliatasi si dispera davanti ad un sepolcro vuoto.<sup>44</sup> Questa affinità pare stridere con la complessità del ritratto della principessa, mostratasi forte sotto molti aspetti, ma segnata dalla maledizione di un cuore e di un ventre chiuso.

Basile sembra gradire i riferimenti scritturali, tra i quali è celebre quello che rovescia l' «estote prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae», di Mt 10,16<sup>45</sup>, ciò avviene ne *Lo sierpe*, quinta fiaba della seconda giornata. Vi è una coppia che non è in grado di procreare, che finisce per adottare un serpente fatato, che viene cresciuto come un figlio. Il serpente, divenuto grande, desidera sposarsi e vuole a tutti i costi la figlia di un re, così colui che l'ha adottato, si reca a chiedere la mano della ragazza, cercando di capire se «si potesse fare no 'nsierto de no serpe co na palommella». Il matrimonio viene festeggiato e dopo varie vicissitudini, vediamo che il motivo dello sposo animale viene rivisitato perché il serpente, apparentemente spaventoso, finisce per tramutarsi in colomba una volta ferito.

Lucia ha tutte le caratteristiche per essere ritenuta un personaggio con attributi complessi, talvolta dotato di tratti sia femminili che maschili, elemento che potrebbe giustificare la maliziosa allusione di Basile su cui ci siamo soffermati. Lucia è tuttavia molto di più, è anche capace di «ciernere», cioè di

---

<sup>43</sup> Cfr. Rak 1975, pp. 78-79.

<sup>44</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 213.

<sup>45</sup> Cfr. *Ibid.*

usare il setaccio, o di divenire, lei stessa un setaccio per il quale passano le sorti alterne di Zoza e del principe.

D'altronde la celebre immagine contenuta nelle *Tre cetra* della candida mano della fata «afferrata co chelle sproccola negre» della schiava, che pare «no schiecco de cristallo co le cornice d'ebano» è già preannunciata dall'errore di Lucia, che inconsapevole, vedendo nell'acqua l'immagine riflessa della fata, è convinta scorgere se stessa. Come sottolinea Allasia e prima ancora Nigro, si intravede una sorta di falsificazione del mito di Narciso, attraverso una donna che si lascia stordire dall'errore ottico e dalla mutevolezza e liquidità della fonte. Basile sotto questo profilo ripropone l'alternanza cangiante dei colori, ne *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». Sono immagini che forniscono preziose indicazioni sulle reali direzioni che l'orso «co na cocchiarella de mele», Basile stesso, ci invita a percorrere.

La rilevanza cromatica del bianco e del nero governa la narrazione sin dall'inizio: è da «chella cascia de preta ianca» che Tadeo «s'auzaie» e «s'afferraie a chella massa de carne negra». 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 narratrici.

Sono il rosso, il bianco e il nero, i colori a suscitare il desiderio amoroso di Milluccio, ne *Lo cuorvo* (V 9) che aspira ad avere una 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». Abbiamo anche un rimando intertestuale che conferma la connessione con l'introduzione, ossia il passo in cui 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».

Con l'espressione «li dui simele» cogliamo un rinvio cristallino ai *Menecmi* plautini, che troviamo anche nella *Ntroduzione*, in cui “viene detto che Zoza fa «li dui simele co' la fontana». Che Zoza si sdoppi, come si evince d'allusione ai *Menecmi*, porta ad osservare che non è la fontana a fare sì che la situazione si evolva, ma la schiava con il suo pianto.

Se prendiamo di nuovo in considerazione *Lo cuorvo* è innanzitutto essenziale tenere presente che esso si trova nella stessa posizione all'interno della giornata IV e quindi narrato da Ciommetella come le *Tre cetra*. Le analogie tra i due conti non si fermano qui, infatti essi condividono un incipit simile, in cui il desiderio erotico dei due protagonisti ha origine da un incidente, commistione che fu notata a suo tempo già da Croce <sup>46</sup>

Nelle *Tre cetra* sembra mancare uno dei colori topici, il nero ma bisognerebbe focalizzarsi di più sulla dinamica dell'incidente in seguito al quale Cenzullo si taglia un dito sulla ricotta. È necessaria maggiore attenzione non tanto perché sembra esserci una trasposizione comica di materiali più nobili come il marmo e la neve, ma perché l'episodio avviene a causa del trambusto provocato da alcune gazze, che con tutta probabilità sono bianche e nere e quindi la triade cromatica si trova al completo.

La fiaba di Cenzullo si incasella così senza difficoltà nella serie cromatica a cui si è accennato, ma in verità tutti i racconti di Ciommetella sono meritevoli di attenzione. Si prenda ad esempio *La cerva fatata*, in esso vediamo introdotti

---

<sup>46</sup> Croce 1948, pp. 70-73.

due *tòpoi* che hanno rilievo all'interno del *Cunto*, il primo è quello della gravidanza miracolosa e abnorme, sul quale avremo modo di ritornare.

Segue poi il rinvio ai *Menecmi* perché i due protagonisti del racconto citato, Fonzo e Canneloro, sono gemelli identici e persino la moglie di Canneloro faticherà a riconoscerlo, individuandolo soltanto grazie alla presenza di una cicatrice. Il motivo dei fratelli era già stato anticipato in modo esplicito ne *Lo mercante* e ricorre altre quattro volte, precisamente ne *La cerva fatata*, *Li due fratielle*, *Lo cuorvo* e *Ninnillo e Nennella*.

Procedendo nella nostra carrellata di fiabe raccontate da Ciommetella, arriviamo a *Lo catenaccio*, che presenta numerose affinità con *Lo turzo d'oro*, infatti questa somiglianza indusse persino uno studioso esperto come Rak a confondersi nell'introduzione dell'edizione del *Cunto* da lui curata.

Nel *Turzo d'oro* a proposito dei colori l'elemento che ci interessa rilevare è che la protagonista accetta come marito uno schiavo nero, che durante la notte, quando le luci sono spente, diventa bianco. Sotto questo aspetto la differenza con *Lo catenaccio* è che in quest'ultima lo schiavo nero ha solo il compito di condurre la ragazza in un lussuoso palazzo sotterraneo, ma lo sposo misterioso che si corica con lei durante la notte è una persona distinta rispetto allo schiavo.

Vediamo ripristinarsi l'equilibrio cromatico con *Rosella* perché il bagno di sangue principesco prescritto al Gran Turco e mai realizzato determina lo sviluppo della vicenda. Sembra dunque che Ciommetella provi a riprodurre, in piccolo, la struttura del *Cunto* per intero, scandendo anche dal punto di vista cromatico il ritmo che si fa sempre più incalzante.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 211.

Nonostante lo stato di relativa rifinitura dell'opera, se prendiamo di nuovo *Lo cuorvo* e il suo protagonista Cenzullo vediamo trasparire un accurato lavoro di cifratura che accomuna Cenzullo e Zoza nella loro condizione di incapacità affettiva. Cenzullo infatti è dedito solo alla caccia e la predilige a qualsiasi impegno istituzionale e anche quando sembrerebbe innamorarsi, si innamora di un ideale ed è qualcosa che più che destare nobili sentimenti, lo inaridisce nel suo intimo, tanto è che «pareva una statola de marmora che facesse l'ammore co ss'otra marmora».

Michelangelo Picone ha dal suo canto individuato le somiglianze che avvicinano Cenzullo ad un suo precedente illustre che condivide con lui la diffidenza verso il matrimonio e che si dedica ad una *quête* insensata di stampo narcisistico.

In base all'interpretazione di Picone Basile studia la decima novella della decima giornata del *Decameron*, epurandola dall'influenza petrarchesca e ciò influenza *Lo cuorvo*. Lo scarso interesse nel prendere moglie che manifesta il Gualtieri di Boccaccio, e il suo folle piano per liberarsi di Griselda, la sposa che accetta contro voglia, confluirebbe ne *Lo cuorvo* e così anche ne *Le tre cetra*. I due principi protagonisti, con un «capriccio de femmena prena», come lo definisce il padre di Liviella ne *Lo cuorvo*, capriccio come quello che ha dato origine a tutta la narrazione, pretendono di ottenere una donna corrispondente all'immagine formatasi nella loro mente.

Secondo questa rilettura in linea "maschile" e il rimando al *Decameron*, gli elementi costitutivi di questa fiaba sono da cercarsi nella follia di Gualtieri, sembrerebbe così più verosimile che i personaggi, Tadeo, Zoza e Lucia, siano uniti da un invisibile filo inestricabile che si spezzerà solo dopo la conclusione

di un processo di mutazione, che equivale, per Tadeo e Zoza, al raggiungimento di una piena maturità e consapevolezza.<sup>48</sup>

Tutto porta a convincersi che Basile, come osserva nuovamente Picone, reinterpreti in versione fiabesca il meccanismo di sostituzione mediante il quale Griselda, da guardiana di pecore, diventa nobile e dall'altra, con la sua pazienza, ritorna al suo stato originario, cosa che corrisponde, per Gualtieri, alla perdita temporanea e al recupero definitivo dell'oggetto desiderato.

Si tratta quindi di passaggi di stato, come ci conferma l'autore stesso nelle *Tre cetra* quando schematizza l'alternanza, semplificata a bianco e nero, con la contrapposizione tra «ianca palomma» e «nera cornacchia», con tutte le sfumature che Basile attribuisce all'immagine della colomba.

Il motivo-cardine della finestra grazie alla quale Zoza si affaccia non solo sul panorama circostante ma sulla vita, ritorna nella *Vastolla di Peruonto*, che è una delle tante controfigure di Zoza. Vastolla è come Zoza una vittima di una sua naturale malinconia intrinseca e anch'essa non aveva mai riso e ride, inaspettatamente, per le acrobazie sulla fascina magica di uno sciocco, per l'appunto Peruonto.<sup>49</sup> Vastolla dopo essersi affacciata alla finestra viene ingravidata da Peruonto con la sua maledizione, mentre nel racconto-cornice, l'unica a rimanere incinta è Lucia. Possiamo dire quindi che Zoza si affaccia e osserva la vita da lontano, ma non si cala giù dalla finestra per viverla in prima persona, sebbene si affacci due volte, prima per osservare la fontana d'olio regalatale dal padre e la seconda, con una consapevolezza diversa, per contemplare almeno le mura del palazzo del principe.

---

<sup>48</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 213.

<sup>49</sup> Cfr. Rak 1986, p. 33.

Sorprende ancora di più che Lucia si affacci alla finestra e da essa 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 infine, insiste l'autore, sempre «a la medesema fenestra» la «pipata che filava oro».

Dopo queste considerazioni viene spontaneo domandarsi se le finestre della reggia del principe Tadeo e quelle della casa di Zoza dirimpetto ad essa, possano essere interpretate come «finestre aperte sul cuore»<sup>50</sup> in cui è possibile «verificare in proprio se esista un rapporto di identità o una distanza tra atti e pensieri»<sup>51</sup>. Ciò che esercita fascino su Lucia e la incanta, non è però come per Zoza la vista dell'amato, effetto che si esercita anche su Tadeo, che da quella finestra vede per la prima volta la principessa bianca, ma i tre quadri viventi allestiti da Zoza.

Lo scenario che si delinea è quello di un gioco di seduzione e avvicinamento. Infatti, Lucia non esce dal palazzo si serve della mediazione di Tadeo per portare verso di sé, prima i doni fatati esposti da Zoza, e poi le novellatrici, che sono simbolo, seppur abbassato, della civile tradizione dell'oralità, intesa come l'insieme di saperi da sfruttare nel vivere sociale.

La presenza centrale della finestra, collegandoci al versante fiabesco, ci porta a pensare a modelli estranei al *Cunto*, primo fra tutti *Biancaneve*, che nella versione dei Grimm, condivide con il *Cunto* il triplice cromatismo di cui si è parlato. Il nero dell'ebano, nella fiaba ricordata, è quello della cornice della finestra, dalla quale la regina madre sospira pensando al suo desiderio di maternità.

---

<sup>50</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 214.

<sup>51</sup> Cfr. *Ibid.*



Questi tre colori li troviamo ripetuti dalla matrigna, con scherno, nell'epitaffio funebre, che come è universalmente noto, recita: «Bianca come la neve, rossa come il sangue, nera come l'ebano». Il motivo della finestra integra così quello della cornice e dello specchio. Dalle due finestre le due donne, Zoza e Lucia, rivaleggiano tramite un gioco di astuzie e di inganni dall'interno dei loro palazzi. Invece la Lucia schiava delle *Tre cetra* e la fata, erano protagoniste di un duello di brutalità e magia, sulla falsariga di quello che vede contrapposte «sette femmene de mala vita» alla fata della *Mortella* (I 2).

Il passaggio successivo per Zoza, dopo che ha già lasciato il palazzo paterno, è quello di uscire dalla propria casa per prendersi ciò che appartiene a Lucia ma che sente suo per diritto, non solo Tadeo ma anche l'agognata maturità sentimentale.

Secondo Rak le affinità tra le *Tre cetra* e il racconto cornice, non sono una semplice *mise en abyme* bensì un espediente più raffinato, un'architettura formale inversa, come l'immagine di un corpo nello specchio. L'immagine riflessa è un'immagine ben precisa, ovvero quella del corpo femminile dell'eroina e 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.

Un altro rapporto molto importante è quello tra la bocca e le viscere, lo vediamo ne *La gallenella*, conto in cui una giovane è vittima della cattiveria dell'infida cognata che vuole rovinarne la reputazione facendole mangiare uova di serpente. Le conseguenze non si fanno attendere e in pochi giorni si ritrova con una pancia notevole. La donna viene quindi abbandonata dal fratello e soccorsa da un mercante che riconosce l'inganno e per liberarla dai serpenti viene appesa per i piedi sopra una grande bacinella colma di latte e i

serpenti, attratti da quell'odore, finiscono per fuoriuscire dalla bocca, in una sorta di parto ribaltato e stravolto. Da quella stessa bocca uscirà il racconto, questa volta reale, che condannerà a morte la cognata e la complice.

Talvolta è necessario provare ad accettare di mettere in gioco, come ha fatto Getto, l'immenso potenziale metaforico del *Cunto*.<sup>52</sup> Il suo pensiero è infatti che la realtà quando appare attraverso le pagine del *Cunto*, sia privata della sua fisionomia immobile e certa, rivelando volti sempre diversi e inafferrabili in costante metamorfosi.

Si sciolgono le leggi che regolano l'esistenza, i confini delle cose cadono. Non si tratta di un fenomeno ascrivibile al corso regolare di letteratura secentesca, che Croce ironicamente riteneva avessero seguito fate, orchi, re e altri personaggi fiabeschi, ma è tutto il reale che entra in metafora; in questo modo la metafora tende a passare dalla condizione di fatto puramente espressivo a quella di un fenomeno fisico, esistenziale.

Giorgetiello, figlio verso il quale Tadeo mostra apprensione, per poi disinteressarsene all'improvviso, forse rappresenta la menzogna stessa di cui Lucia si è ingravidata e il compito delle dieci novellatrici consisterebbe in realtà nell'aiutarla a liberarsi di tale bugia, tornando a confluire nell'identità fino a quel momento esplicitamente incompleta di Zoza.

La principessa-schiava si rivela un ossimoro vivente e il *Cunto* una recita per arrivare alla verità, una rappresentazione in cui Zoza e Lucia si confrontano. È Lucia ad essere pregna dell'inconfessabile menzogna attraverso la quale è riuscita ad imprigionare Tadeo, ma è Zoza che attraverso il suo racconto le permette di figliare.

---

<sup>52</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 209.

A differenza della sua omonima delle *Tre cetra* Lucia confessa di bocca propria questo tradimento. Non è un caso che la donna sia condannata ad a una morte fuori scena, in quanto ha recitato il ruolo di antagonista, moglie, parte oscura che ha reso possibile il raggiungimento della maturità di Zoza. In questo senso, alla fine del *Cunto*, rosso e nero confluiscono di nuovo nel bianco, il colore che è sintesi di tutti i colori. Possiamo infine capire perché con un dissacratorio gioco scritturale, la schiava si chiami Lucia: «Non erat illa lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine»<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 221.



## 4. Famiglia e risvolti violenti

La sfera d'azione dei racconti si apre e si chiude nel luogo per eccellenza del sociale, ovvero la famiglia, al cui interno si attua una sorta di zona franca, teatro di ogni tipo di conflitto, e in cui sono praticabili tutte le violenze. Il movimento primario delle persone coinvolte, spesso donne, è finalizzato a modificare l'assetto di questo ambiente. Le varie avventure segnate da fate, orchi e bestie di ogni tipo, possono anche essere lette come prove "in esterno", necessarie a vincere "in interno" il conflitto nella famiglia.<sup>54</sup>

La famiglia può essere vista anche come metafora del sociale e le lotte, senza esclusione di colpi, che essa produce sono regolabili solo sottraendosi, attraverso il viaggio, alla sua logica chiusa e ritornando con diverse forze per ristabilire gli equilibri a proprio vantaggio.

Il racconto fiabesco si configura così come la forma privilegiata del discorso di tipo familiare perché si situa al confine tra oralità e scrittura. Inoltre, il racconto funge da strumento per regolare il comportamento del gruppo, raccogliendo gli *exempla* e i proverbi che formano il patrimonio narrativo di quella comunità.

Tale racconto travisava di proposito le funzioni tradizionali delle circostanze e generi della narrazione nella calcolata trasgressione della nuova circostanza narrativa per la quale era stato prodotto.<sup>55</sup>

La violenza all'interno della famiglia si scatena solo quando tutti sono pronti, o a causa della loro età o della loro maturazione interiore, ad uscirne. Tale uscita si concretizza di norma attraverso il matrimonio, il viaggio, il rapimento o la fuga.

---

<sup>54</sup> Cfr. Rak 1986, p. 65.

<sup>55</sup> Cfr. *Ibid.*

Prima di tale momento c'è solo un amore primordiale, collegato al mondo animale o vegetale, per un figlio anelato e che stenta ad arrivare o per un figlio nato nella colpa. Ci basti ricordare una coppia di marito e moglie che desidera in modo così intenso di avere una prole che finisce per accontentarsi di una frasca di mortella. Questo avviene nel secondo conto della prima giornata, la donna diceva sempre che avrebbe accettato qualsiasi frutto le avesse dato Dio e finì per partorire un ramo di mortella, di cui si innamora un principe che la vuole acquistare.

La famiglia, oltre ad aver subito una violenza nel vedersi privata della possibilità di avere una figlia in carne e ossa, finisce a sua volta per infliggersene un'altra, cedendo la mortella. Tuttavia è in questo momento che si esplica l'inizio dell'avventura, con l'allontanamento della mortella, per ora relegata ad una dimensione inanimata, ma connotata da un valore assimilabile a quello che riveste un figlio per un genitore. Da questa dimensione inconsapevole si passerà alla maturazione e dalla pianta avrà origine una fata, che tutte le sere uscirà dal vaso per coricarsi con il principe.

Oltre a questo episodio ricordiamo anche quando una coppia prende come figlio un serpente, nella quinta favola della seconda giornata, circostanza a cui abbiamo già accennato in precedenza.

Il desiderio di paternità è tanto che in *Viola* (II 3) un orco pensa di aver fecondato gli alberi del suo giardino attraverso una forte flautulenza, sfidando qualsiasi parvenza di verosimiglianza narrativa. Questa fiaba è interessante anche per quanto riguarda i rapporti tra sorelle, infatti Viola era oggetto delle attenzioni di un principe, che rifiutava con la scherzosa frase «Buondì, figlio di re, io ne so più di te!», le ragazze, invidiose, fanno così una congiura per falciarla. La loro trama malevola prevedeva di fare cadere una matassa di filo nel giardino di un orco e di calare la sorella, poiché più giovane e snella, a

recuperarla. Le sorelle si dimostrano così senza scrupoli perché lo scopo è che Viola incorra nelle ire dell'orco, mentre in realtà lui pensa di esserne il padre, nascita avvenuta a suo avviso in modo simile alle storie di cavalle fecondate dal vento, su cui favoleggiarono Plinio il Vecchio (*Storia naturale*, VIII, 67) e Virgilio (*Georgiche*, III, 271-279).

Inoltre, se trattiamo di assenza di scrupoli, non possiamo scordare il comportamento di Lucia, che minaccia di abortire se il marito non la smette di osservare dalla finestra la donna a cui ha sottratto l'innamorato con l'inganno.

In particolare nelle famiglie reali vediamo come non ci siano limiti dettati dal buonsenso comune. Per l'onore il re in *Peruonto* (I 3) che si accorge della gravidanza clandestina della figlia, Vastolla, si sente autorizzato ad ucciderla. Per uccidere insieme a lei i figli e colui con cui li ha generati decide di aspettare qualche anno, su consiglio dei consiglieri, in modo tale da scoprire che il responsabile della gravidanza era Peruonto, nome dall'origine oscura che significa piede-unto, melmoso. Anche questa gravidanza è fuori dal comune, infatti non c'è un congiungimento carnale tra i due, basta che lui esprima il suo desiderio di ingravidarla ed esso si concretizza, grazie ad una fatagione ricevuta.

Quando il re scopre chi è il padre dei suoi nipoti ne resta disgustato e dopo aver pronunciato una serie di frasi misogine verso la figlia, dispone che venga gettata in mare, assieme ai figli e al genero. In questa fiaba però vediamo come l'ordine sia ristabilito, Peruonto, con la fatagione ricevuta, riesce a liberarsi insieme a Vastolla, cambia aspetto divenendo attraente ed edifica una reggia, i valori della ricchezza e della bellezza ben presto fanno cambiare idea al vecchio re che chiede perdono.

Dare la propria parola, la *fede*, è un elemento importante all'interno del *Cunto*, ce ne rendiamo conto quando un re (I 5) non si fa problemi

scommettere la figlia, promettendola in moglie a colui che avesse indovinato di che animale fosse la pelle da lui esposta, la quale apparteneva ad una grossa pulce da lui fatta scuoiare. Fra tanti pretendenti giunti da tutto il mondo l'unico a riuscire nell'impresa è un orco dalle sembianze spaventose. Inizialmente il re si dimostra mortificato, però dice che deve compiere la promessa anche se gli «crepa lo cuore». La figlia si ribella all'idea di maritarsi con un orco e continua a non capire cosa abbia fatto di male per meritarsi una sorte simile. A quel punto, il padre la ammonisce ricordandole «tu (...) saie chi sono io», facendo leva sulla sua autorità e sulla parola data. Da genitore amorevole che cerca di consolarla attribuendo la volontà di questo matrimonio a qualcosa di ultraterreno, passa al ruolo di monarca inflessibile, utilizza un linguaggio più freddo e duro e attua comportamenti coercitivi, finendo per minacciarla di morte qualora non accetti queste nozze. Dopo varie vicissitudini vedremo che anche in questa favola il re alla fine si mostra pentito di essere stato complice di un potenziale destino crudele per la figlia e l'ordine si ricomporrà.

Anche l'*avidità* è un motore significativo, largamente riscontrabile nel più volte citato *Lo serpe*, quinto racconto della seconda giornata, a causa di essa un altro re ancora per cedere la figlia in sposa a un serpente, e prima di cedergliela desidera frutti d'oro nel suo giardino, pavimenti di pietre preziose e muri d'oro nel suo palazzo, beni sempre più preziosi che infine lo convincono a celebrare le nozze.

Il *desiderio* invece è la pulsione che porta il vedovo re di Roccaspra in l'*Orsa* a voler sposare la figlia, in quanto è la persona più simile alla moglie defunta, alla quale aveva promesso di non risposarsi mai più, a meno che non trovasse una bellezza superiore o uguale alla sua. Di fronte all'alternativa di piegarsi al volere del padre o morire, la ragazza scappa tramutata in orsa, grazie all'aiuto di una vecchia con poteri magici. Queste dinamiche a sfondo incestuoso sono



presenti anche nella seconda favola della terza giornata, ove il re di Pretasecca, anche lui rimasto vedovo, vuole sposare Penta, la propria sorella, poiché essendo della stessa famiglia è convinto di conoscerne intimamente la natura. La donna si dimostra subito indignata di fronte a tale proposta e lo accusa di aver perso il senno. Il re sembra avere il giudizio offuscato ma la sorella non è disposta a sacrificare il proprio pudore in quella maniera. Dopo ripetute insistenze del fratello, che non demorde dal piano di volerla sposare, Penta si fa tagliare le mani per rendersi meno desiderabile e a causa di questo suo gesto avventato il re, preso dalla collera, la fa gettare in mare.

Molto burrascosi sono anche i rapporti tra genitori e figli nelle altre famiglie di origini più umili, i quali culminano sempre con l'allontanamento dei figli ritenuti inetti. Nel primo *trattenimento* del *Cunto* vediamo come Masella, una donna di Marigliano che aveva sei figlie femmine e un maschio, Antuono, allontanare quest'ultimo poiché ritenuto uno scansafatiche, senza le energie nemmeno per andarsene di casa. Nella terza giornata questo tipo di scena ricorre più di una volta, anche nel terzo racconto si ha una madre considerata rispettabile, Ceccarella, di cui anche qui viene specificato la provenienza geografica, questa volta Casoria, che ha un figlio fannullone di cui si è già parlato, Peruonto, il quale prima di ottenere la fatagione citata sopra, è spinto dalla madre ad andarsene da casa, anche se non viene cacciato a tutti gli effetti. Lo stesso schema si ripete in *Vardiello*, quarta storia della prima giornata. Grannonia di Aprano, anch'essa donna onesta, è madre di Vardiello, il giovane più sciocco del paese. A differenza delle due madri citate precedentemente, Grannonia stravede per il figlio «comme se fosse la chiù bella creatura de lo munno» ed è lui ad allontanarsi dopo alcune mancanze, per il timore di aver perso l'affetto materno. Spostandoci invece alla terza giornata vediamo questa volta un padre, Miccone, che nel quinto passatempo,

si mostra disperato a causa del figlio, il quale dilapida il loro patrimonio. Anche in questo caso si attua l'allontanamento, il padre lo incarica di acquistare dei giovenchi a Salerno ma il ragazzo si presenta rispettivamente con uno scarafaggio, un topo e un grillo, finendo per essere picchiato e cacciato. La figura dell'idiota è ricorrente e occupata quasi sempre da personaggi maschili e non manca anche nell'ottava fiaba di questa giornata, vi è un padre ricco ricchissimo che ha un figlio che non sa distinguere nemmeno le carrube dai cetrioli, il cui nome Moscione è già indicativo della sua passività. A causa di questa sua predilezione per l'ozio il padre lo manda a commerciare al Cairo per allontanarlo da casa. L'unico esempio in cui abbiamo una ragazza ad occupare la parte della figlia screanzata è il quarto racconto della quarta giornata, in cui una vecchia pezzente ha una figlia ingorda che mangia da sola sette cotenne e viene punita dalla madre con molte percosse.

Nel rapporto tra figli e genitori vediamo anche casi in cui questi ultimi si piegano al volere del più forte, cedendo le figlie senza rimorsi. Masaniello in *La facce de crapa*, ad esempio, consegna la figlia Renzolla cedendo alle minacce di un lucertolone, il quale dice di volerla crescere come figlia e sembra rovesciarsi la situazione in cui sono coppie umane a voler crescere come figli esseri appartenenti al mondo animale o vegetale.

Un'altra occasione in cui vediamo ceduta una figlia per salvarsi è nel primo racconto della seconda giornata. Questa volta abbiamo Pascadozia, una donna incinta che sente il desiderio di mangiare il prezzemolo coltivato nel giardino di un'orca e si reca più volte a rubarlo. Un giorno però viene colta sul fatto dall'orca che le impone di cederle la figlia una volta che essa sia nata. Nasce una bambina, chiamata Petrosinella, e dopo i continui ammonimenti dell'orca la madre finirà per donargliela. In questa fiaba si intreccia anche il

tema già affrontato del desiderio di maternità a tutti i costi, il quale colpisce anche personaggi dalla natura non umana come le orche, in quanto femmine.

Il rapporto tra genitori e figli talvolta implica anche una costrizione, come ne *La serva d'aglie* in cui un padre di nome Ambruoso prova vergogna di avere solo figlie femmine e costringe la più piccola, Belluccia, a vestirsi da ragazzo per assistere il figlio malato di un amico ricchissimo che a sua volta ha sette figli maschi. Qui il padre si vergogna di avere solo figlie femmine, mentre nella quarta giornata, ne *I sette palombelli*, il rammarico è di avere sette figli maschi.

In altri casi invece vi è un conflitto non svelato, come Pacione nel settimo conto della quinta giornata, un anziano padre di cinque figli piuttosto scapestrati, che decide di mandarli fuori casa per un anno ad imparare un'arte. I ragazzi imparano arti poco convenzionali come il linguaggio degli uccelli o il mestiere di ladro. Colui che aveva appreso a comunicare con i volatili, riferisce alla famiglia di aver sentito da essi che la figlia del re era prigioniera di un orco e che chi l'avesse liberata l'avrebbe avuta in moglie. Dopo una serie di avventure per liberarla si recano dal re, che domanda ad ognuno di loro come avesse contribuito nella liberazione. Si ha però una trovata sorprendente di Basile perché il re decide di assegnare come moglie la ragazza al padre dei cinque fratelli, meritevole di averli spinti ad imparare le arti e di averli generati.

È rilevante osservare che il più grande dei fratelli espone di aver imparato l'arte del ladro così bene da esserne diventato un maestro. Questo aspetto indica chiaramente che la società, di cui il Cunto è specchio, sente come non sovvertibile la presenza di coloro che si appropriano di una cosa altrui e nonostante questa macchia, ovvero l'aver un figlio ladro, Pacione viene scelto per sposare la principessa. L'orco del racconto non mangia nessuno, sembra più che altro interessato alle donne ma non nel modo in cui ci si aspetterebbe, forse nell'ottica di una parodia-metafora dello *ius primae noctis*.

Bisogna prendere in considerazione anche i rapporti di tipologia orizzontale nella genealogia, come quelli tra fratelli o sorelle. Questo genere di relazione ha sempre risvolti drammatici, non necessariamente violenti, malgrado qualche scena di grande crudeltà. Nella celebre favola della *Gatta Cenerentola*, ad esempio, il rapporto tra le sorellastre e Zezolla non è così traumatico, è dettato da una profonda invidia ma non ci sono angherie pesanti verso la ragazza. Meno fortunata è la Nella di *Verde Prato*, la quale ha una relazione segreta con un principe, con il quale si congiunge attraverso una galleria di cristallo. Quando le sue due sorelle scoprono il passaggio, rompono il cunicolo in più punti, per provocare delle lesioni ai malcapitati, circostanza che si concretizza e il principe subisce ferite mortali poiché il cristallo era incantato.

Come già sottolineato anche le sorelle della protagonista in *Viola* non si mostrano solidali con lei e oltre a rimproverarla perché risponde a tono ai complimenti del principe, ne mettono potenzialmente a repentaglio la vita, spingendola ad avventurarsi nel giardino di un orco. Durante la seconda giornata il nono racconto è un altro esempio di come molte sorelle nel *Cunto* traggano in inganno la sorella più fortunata; in questo caso convincono la sorella Luciella a scoprire chi dorme accanto a lei nel palazzo fatato, facendo sì che il bel giovane si arrabbi e la cacci. Anche Sapia Liccarda (III 4) rischia di cadere vittima dei cattivi consigli poiché in assenza del padre le sorelle fanno accedere alla loro casa i figli del re e cercano di spingere anche lei a concedersi.<sup>56</sup> Si potrebbe pensare che questi contrasti riguardino soltanto fratelli e sorelle di giovane età, i quali cercherebbero di affermare la propria identità contrastandosi a vicenda. Tuttavia ne *La vecchia scorticata* la più

---

<sup>56</sup> Cfr Rak 1986, p. 56

anziana tra due sorelle, dopo che avevano tramato insieme per coricarsi con il principe e ci era riuscita la più grande, schernita e poi cacciata una volta scoperto l'inganno, riesce a ringiovanire ma si guarda bene dal svelare alla sorella il trucco e la spinge a morire sotto le lame del barbiere che la scortica viva. Sebbene siano più frequenti i casi in cui questi conflitti avvengono tra sorelle, possiamo contare dei casi in cui i responsabili di efferate crudeltà sono i fratelli maschi.

Si veda l'impulsività di Cienzo (I 7) che tronca subito la testa al fratello gemello, prima di apprendere che esso gli ha salvato la vita e ha preservato l'onore suo e della cognata, coricandosi insieme senza tuttavia sfiorarla. Complesse sono anche le dinamiche tra i fratelli Milluccio e Iennarello (IV 9), quest'ultimo vedendo il fratello afflitto per un'immagine di donna creata nella propria mente, parte alla ricerca di colei che possa tornare realtà il desiderio del fratello. Iennarello riesce a trovare una donna all'altezza, ma avendo udito alcuni auspici da una coppia di uccelli, compie delle azioni apparentemente insensate e pericolose per il fratello, che pensa lo volesse uccidere, decide a sua volta di condannarlo a morte. In questo conto però non sappiamo dove inizino e dove terminino le responsabilità di Milluccio perché alla fine, come un *deus ex machina*, compare il padre della moglie, un negromante, e informa di essere stato lui a indurre queste pulsioni in Milluccio per vendetta.

Non c'è invece una spiegazione magica alle tensioni che funestano le coppie Marcuccio e Parmiero (IV 2) e Cianne e Lise (V 2), si tratta però di un contrasto dovuto ai differenti stili di vita tra i due, che più che con la crudeltà si attua con l'indifferenza e il disprezzo, come quando Parmiero rifiuta di aiutare economicamente Parmiero. Queste situazioni però si ricompongono alla fine quando il ricco e cattivo diventa povero e il povero e buono diventa ricco.

Nei casi in cui la parentela è più flebile, specie tra giovani e anziani, la lotta si fa impietosa su tutti i fronti. Ad esempio Zezolla ne *La gatta cenerentola*, di cui abbiamo già parlato, uccide la sua prima matrigna calando il coperchio della cassapanca in cui essa sta rovistando, come le era stato suggerito dalla sua maestra. Ne *Le tre fate*, Caradonia, altra matrigna, prova invece a distogliere dal suo fortunato destino la figliastra Cicella e finisce per cuocere viva per errore la propria figlia.

La matrigna di Nennillo e Nennella (V 7) condivide con le altre l'avversità verso i figli delle prime nozze del marito, chiedendosi «Che so' venuta a spedocchiare li figlie d'autro?», convince il padre dei bambini a sbarazzarsi di loro e non ha pace finché non li abbandona nel bosco.

Nella, la nota protagonista di Verde Prato, non prova pietà neanche verso l'anziana zia e le taglia le orecchie in quanto la vecchia era d'accordo con il principe che cercava di sedurla. Un altro caso in cui il rispetto tra parenti viene a mancare è in *La schiavottella*, racconto in cui una giovane di nome Lisa viene continuamente maltrattata e ridotta in schiavitù dalla moglie dello zio, scambiata per un'amante. Più efferata è la decisione di una zia invidiosa che fa gettare in mare la nipote Marziella per sistemare la propria figlia.

Infine, è l'amore, il nesso fondamentale del mutamento, attraverso il matrimonio, a fare cadere le barriere rituali. Filadoro, la figlia dell'orca, in *La Palomba*, per amore del principe tradisce e abbandona la madre che la maledice. Anche in *Rosella* (III 8), la giovane figlia del Gran Turco, rinuncia a salvare il padre malato di lebbra, a cui era stata prescritta una bizzarra cura a base di sangue regale, innamorandosi del principe destinato al sacrificio umano, inoltre fa perdere le mani alla madre pur di fuggire con il suo innamorato.

È più sottile l'amore nel conflitto tra marito e moglie, come ne *La superbia castigata* (IV 10) in cui Cinziella, la moglie del re di Bellopaese lo ha sempre disprezzato ed egli articola un piano per farle provare la stessa umiliazione da lui subito ai suoi continui rifiuti. Dopo essersi allontanato dal palazzo, si traveste da venditore ambulante e tentandola con vestiti lussuosi trova il modo di convincerla a farlo dormire in camera sua. Durante la nottata consumano un rapporto sessuale, che la regina sembrerebbe non disdegnare, dopo il quale rimane incinta. Il marito, travestito da umile venditore, continua la sua finzione e scappa insieme a Cinziella e la fa vivere in modo frugale e la perdona soltanto dopo il parto, grazie all'intervento della madre. In *Sole, Luna e Talia*, questa volta è la moglie a coltivare desideri di vendetta verso il marito, il quale durante una battuta di caccia trova Talia, priva di sensi a causa di una maledizione scagliatale da bambina, e si approfitta di lei. Da questo congiungimento nascono due figli, Sole e Luna, e la madre, destatasi dall'incantesimo, riceve assieme a loro cure e attenzioni dal re, provocando le ire della moglie di questi. La regina infatti decide di fare uccidere i figli di Talia e farli mangiare all'ignaro marito, anche se il suo progetto non si realizzerà a causa della nobiltà d'animo del cuoco. Il marito non esiterà, una volta svelato il piano malevolo, a mandare sul rogo la moglie. Nonostante la cattiveria della moglie stupisce comunque come anche il re la ripaghi con la stessa moneta e anche come l'autore chiami Talia «mogliera» prima ancora che le nozze siano celebrate, la sostituzione tra le due donne avviene molto bruscamente e senza nessun senso di colpa da parte del re per il tradimento e poi per la condanna a morte, confermando il proverbio che troviamo ne *L'Orsa* «doglia de guveto e de mogliere, assaie dole e poco tene, doie, una a la fossa e n'otra a la COSSA».

Nel racconto successivo viene articolata un'altra vendetta nei confronti della moglie, rea di una colpa ancestrale durante l'adolescenza. Infatti, Sapia, ragazza brillante e ricca di saperi, come si evince dal soprannome che le era stato attribuito, da giovane istruisce il principe, colui che poi sarebbe diventato suo marito, e siccome non spiccava per la perspicacia, nel tentativo di educarlo gli dà uno schiaffo. Il suo allievo, vede questo gesto come un'onta di enorme proporzione e serba rancore al punto tale da volerla chiedere in moglie per trattarla come una schiava una volta cresciuti.



## 5. La tematica della gravidanza

La coppia comune donna-fertilità <sup>57</sup> è conosciuta dall'uomo sin dagli albori e viene costantemente riproposta in riti e usanze agricole, configurandosi tutt'oggi come parte di un patrimonio culturale riflesso nei racconti popolari.

Secondo le credenze antiche la fertilità della terra non rispondeva direttamente alle condizioni climatiche e alle cure riposte nella coltivazione. Essa era un dono dall'alto che si ripeteva ogni anno solo se gli dei erano soddisfatti del culto ricevuto dagli uomini.

Ottenere i favori del cielo era lo scopo condiviso da tutti i mortali, che per raggiungere tale obiettivo praticavano riti propiziatori che avevano la donna come punto di riferimento. Il suo ventre gonfio era un dono magico <sup>58</sup>, così come era magica la germogliazione e infine il raccolto. I «Campi Elisi» del ventre materno, come vengono chiamati da Basile, danno origine a nuovi germogli che possono essere intesi sia in senso proprio che in quello figurato, essendoci un dualismo tra esseri umani e piante.

È sufficiente gettare uno sguardo al passato per constatare che gli antichi rappresentavano la terra attraverso figure femminili, la *Terra Mater*, ad esempio, viene personificata nelle raffigurazioni pittoriche e scultoree come una donna aggraziata e dallo sguardo amorevole.

Inoltre, anche la pianta, frutto diretto della terra, era considerata come femminile per eccellenza. Non è un caso che «Dafne» significhi «alloro» e sia eletta a simbolo d'amore e raffigurazione della poesia erotica. <sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Cfr. Ventura 2001, p. 160.

<sup>58</sup> Cfr. *Ibid.*, p.161.

<sup>59</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 160.

Il desiderio sessuale e la fertilità venivano percepiti come una sola cosa con l'amore, motivo per cui vediamo che le donne dei racconti in esame spesso desiderano essere madri. Infatti uno dei motivi più ricorrenti che riguarda le donne del *Cunto* è quello della gravidanza, evento che quando avviene in maniera miracolosa e abnorme, è stato definito da Giovanni Getto come il «momento culminante di questo librarsi nel mondo dell'impossibile».<sup>60</sup>

Per fare luce su questo tema, occorre prima di tutto fare alcune precisazioni sul termine che indica il processo di ingravidamento in Basile e nella lingua napoletana, e cioè «'mprenare». L'aggettivo che deriva da questo verbo, «prena», è in quest'opera di Basile uno dei vocaboli più ricorrenti.

Lo troviamo appunto utilizzato in senso proprio come aggettivo, sia come aggettivo sostantivato, mentre «'mprenare» viene impiegato spesso in accezione figurata e negativa. Basti ricordare l'espressione di Filadoro (II 7): «negra chella femmena che troppo se 'mprena de parole d'uomene», espressione analoga a quella di Renza, in *Lo viso* (II 3) che vedendo sfumato il suo sogno d'amore, conclude «va' te'mprena de parole d'uommene».

Ancora, ne *Lo dragone* (IV 5) Miuccio domanda al padre, nonché assassino, «chi è stato che v'have 'mprenato de ste parole?» e poi anche nella prima egloga, *La coppella*, Iacovuccio, sprona Fabiello dicendogli: «non te 'mprenare subeto/de sti sfaste e apparenzie» e nella medesima egloga descrive il superbo come qualcuno che «se 'mprena e se vanta».

L'utilizzo in senso proprio è riscontrabile solo in tre casi, sono essi l'invettiva di Puccia ne *Le doie pizzelle* (IV 7), l'irriverente sostantivo «'mprenafenestre»

---

<sup>60</sup> Cfr. Getto 1969, p. 309.

in *Rosella* (III 9) e quando in *Viola* (II 3) l'orco riferisce di aver sentito che le cavalle di Spagna «se 'mprenano co lo viento».

L'uso in chiave negativa di questo termine mostra come la gravidanza nel *Cunto* sia vista come un fenomeno nebuloso, specie per le circostanze poco limpide o addirittura sovranaturali in cui avviene all'interno dell'opera. In un certo senso essa appare descritta come una malattia e per alleviare le sofferenze del «malato», ossia la «femmena prena», tutti i personaggi intorno a essa tendono ad accondiscendere ai suoi desideri.

Ogni cosa all'interno del *Cunto* sembra figliare, a partire dalla struttura stessa del racconto, che si moltiplica e si riverbera in altri racconti, che hanno tutti avvio dalla gravidanza di Lucia. Pertanto, anche solo da un punto di vista meramente numerico questa presenza non può essere trascurata. Infatti, in un totale di quarantanove racconti, poiché dal nostro computo escludiamo l'ultimo, in quanto naturale prosecuzione della cornice, quelli che presentano una o più gravidanze sono ventuno, numero che cresce in maniera esponenziale se teniamo conto della quantità di nascite all'interno di ognuno di questi conti.

### **5.1 *Cunti* di «femmene prene» nella giornata I**

Durante la prima giornata troviamo disseminati molti elementi che fanno riferimento alla sfera della gravidanza e della fertilità, come la presenza di una chioccia seguita dai pulcini, la «vocola che schiudeva le polecine» nel quarto racconto, che con la nascita di essi avrebbe dovuto anche fare nascere il guadagno della famiglia di Vardiello.

Vardiello, come Antuono da Marigliano del primo racconto, *Lo cunto dell'Uerco*, è descritto come un inetto ed entrambe le madri di questi

personaggi rimpiangono di averli messi al mondo, pertanto è comprensibile come siano taciuti ulteriori riferimenti alle gravidanze.

Ciò avviene anche ne *La gatta cennerentola*, in cui vi sono figlie di precedenti nozze e non vi è spazio per ulteriori nascite.

Altri riferimenti indiretti che non comportano una gravidanza decisiva ai fini del racconto ma mostrano come questo tema sia sentito da Basile li troviamo nella fiaba immediatamente successiva, la quinta, in cui si dice che Porziella sputava come «femmena prena», e nel settimo racconto, in cui l'uccisione del drago viene paragonata ad un parto, in quanto implica molti sforzi e «chi non asseconna non figlia». Più flebili sono invece le allusioni ne *La vecchia scorticata*, in cui nel realizzare alcuni paragoni, troviamo citati elementi appartenenti al mondo animale appartenenti alla sfera in esame, come la placenta di bufala o una vitelluccia lattante.

In questa prima giornata di narrazione vi sono però altri quattro casi di gravidanze del tutto straordinarie, di cui due avvengono con una sorta di autorizzazione da parte delle donne incinte, poiché molto desiderose di procreare, mentre altri due avvengono contro la loro volontà.

Nel nono racconto, *La cerva fatata*, si ha una gravidanza fortemente voluta e concretizzata attraverso circostanze magiche. Iannone è un re che voleva «'ntorzare la panza a la moglie» e come nella *Mortella*, che analizzeremo a parte a breve, l'utilizzo di un lessico appartenente all'agricoltura e il paragone con il regno vegetale non si ferma qui, poiché poco dopo viene detto che non riusciva in nessun modo a «'ncriare na sporchia». La momentanea sterilità della coppia con il tempo ha come risolto la poca generosità del re, che passa a chiudere le porte a viandanti e peregrini bisognosi di aiuto. Le cose però cambiano quando passa un anziano sapiente e alla domanda di questi sul

perché lo spirito di ospitalità nel loro palazzo sia divenuto così poco fecondo egli risponde amareggiato che è diventato così per «lo desiderar d'aver figlie».

Il vecchio saggio allora lo rassicura e promette che se lo starà a sentire farà in modo che la regina possa «scire subbeto prena come nove mise» e di nuovo, oltre al rimarcare il tempo di durata di una normale gravidanza, vi sarà un riferimento al mondo vegetale con l'utilizzo del verbo «'nzertare». Vi è la consapevolezza dell'eccezionalità della gravidanza che sta per realizzarsi, tanto è che il vecchio stesso ricorda che «ca si lieie la favole truove che a Giunone passanno pe li campi Olane sopra no shiore l'abbottaie la panza e figliaie»; circostanza molto simile a quella che occasionerà la nascita di Lisa ne *La schiavottella* (II 8). Viene narrato quindi un evento eccezionale di per sé per il tipo di gravidanza e ancora più illustre perché riguardante una divinità.

Il re decide quindi di affidarsi al vecchio, che gli dice di procurarsi un cuore di drago e di farlo cucinare ad una ragazza vergine, la quale rimarrà incinta all'odorare il profumo emanato dai fornelli e a sua volta "contagerà" la regina quando essa avrà mangiato tale pietanza una volta cotta.

Il tutto viene predisposto e le due donne restano incinte e vedono «abbottare la panza» e avviene un altro fenomeno del tutto straordinario: addirittura i mobili del palazzo iniziano a procreare, i mobili «'ntorzano», il letto da origine ad un lettuccio, la sedia ad un seggiolino e così via. Tuttavia a differenza della regina, la gravidanza della «bella coca prena», avviene senza che essa possa obiettare, divenendo soltanto uno strumento di questo grande desiderio di maternità. Anche il figliare incontrollato del mobilio è un qualcosa indipendente della volontà di qualcuno, ma noi non lo conteremo tra i casi di gravidanza non programmata perché riguarda oggetti inanimati.

Di natura non voluta è anche la gravidanza di Vastolla, poiché avvenuta grazie ai poteri magici di Peruonto guadagnati dopo una gentilezza verso tre figli di una fata. Vastolla è una principessa che ride di lui e per vendetta lui desidera che essa rimanga incinta di lui, augurandole: «O Vastolla, va', che puozze diventare prena de sto fusto», facendo apparire un evento che dovrebbe essere lieto come una maledizione, la quale poi provocherà alla principessa problemi con il padre che abbiamo già affrontati nel discorso riguardante la violenza nei rapporti familiari.

A Peruonto basterà la pronuncia di questa frase per ingravidare Vastolla, inserendo a pieno titolo anche questo racconto tra quelli in cui la fecondazione è del tutto straordinaria e ottenuta per vie magiche. In un certo modo qui però si cercherà di assicurare una parvenza di verosimiglianza, poiché verranno esplicitati alcuni sintomi compatibili con una normale gravidanza. Si farà accenno al «'mpedimento dell'ordenario e certe sfiote e pipoliamiente de core», ossia rispettivamente la cessazione del ciclo mestruale, le voglie e le palpitazioni cardiache.

Di fronte a questa gravidanza effettiva il padre di Vastolla si dimostrerà «preno de crepantiglia» e siamo di fronte ad un altro caso in cui questo termine viene usato con una valenza figurata negativa. La donna poi dopo la «spremmuta de corpo» darà vita a due maschi paragonati a dei frutti di quell'inserto realizzato da Peruonto, precisamente a due «pomme d'oro».

### **5.1.1. La Mortella**

Nella *Mortella* abbiamo di nuovo una coppia che sogna un figlio e non riesce ad ottenerlo e viste le peculiarità di questo racconto abbiamo preferito analizzarlo in maniera separata. Non mancano come negli altri la frustrazione

e il desiderio, che sono talmente forti che marito e moglie dicono a se stessi che sarebbero in grado di accontentarsi di qualsiasi essere vivente.

È a questo punto che si verifica la gravidanza fuori dal comune, poiché la moglie del contadino partorisce una frasca di mortella, che sembrerebbe giusta conseguenza del mestiere del marito, in quanto poco prima era stato detto che non avevano «sporchie», ossia «germogli» di figli.

Viene rimarcato che la donna partorisce «'ncapo de nove mise» e una volta nata la mortella, nella quale alberga una fata come si scoprirà dopo l'evolversi dell'intreccio, la stessa durata temporale verrà ricordata alla medesima fata con disprezzo.

Infatti, le donne poco raccomandabili che cercheranno di ostacolarla e di fare a pezzi la mortella, la minacceranno con la frase «non sia nata de nove mise, si tu ne la vaie» e ancora, con scherno, verrà biasimata la nascita della giovane, paragonandola all'atto della defecazione, e con scherno le verrà rivolta la seguente frase: «oh che meglio non t'avesse cacato mammeta».

La prima nascita vegetale della mortella dal ventre di una donna è la trasposizione di un rito che ha come scopo principale quello di stimolare ed invocare la fertilità della terra.<sup>61</sup> Oltre a questo aspetto, sembrerebbe inoltre che Basile sia consapevole di attuare una variante di un mito classico.

Il desiderio di maternità non è solo la premessa materiale alla nascita della mortella ma è anche ciò che offre la spinta decisiva alla storia. Infatti, l'oggetto del desiderio resta sempre la mortella, ma il soggetto muta. Inizialmente questo soggetto era la donna che si pensava sterile, in un secondo luogo sarà il turno del principe. Tuttavia, per fare sì che la natura segua il suo corso, non

---

<sup>61</sup> Cfr. Ventura 2001, p. 159.

basta il desiderio, servono anche la costanza e la passione, che vediamo quando il principe si prenderà cura della mortella innaffiandola puntualmente.

Solo dopo questa prova di pazienza mista all'amore, avviene la seconda nascita della fiaba in esame, che si presenta attuando il passaggio dal vegetale all'umano, dalla frasca alla donna, dalla mortella alla Venere della mortella. Non appena entra in scena la nostra Venere, come viene definita da Ventura<sup>62</sup> la fata nata dalla pianta, riappaiono i due temi della fertilità e del desiderio.

Il tema della fertilità si trova strettamente collegato a quello del ciclo naturale che si ripete, il ramo di mortella dà origine ad una donna che è simbolo personificato dell'amore e della vita e nemmeno la morte materiale può fermarlo.

Come una fenice, la fata è in grado di rinascere dalle sue proprie membra dilaniate, al pari del mito egizio di Osiride, la fata viene uccisa e straziata, ma un servitore fedele del principe, nei panni di una nuova Iside, ne ricomponne le membra.

Bisogna anche sottolineare che il sotterrare con cura ed annaffiare la terra ove riposa il defunto ha un valore apotropaico, che mira ad allontanare le influenze malefiche che potrebbero arrecare nel suo viaggio di ritorno dall'aldilà, Nella Mortella questo rito raggiunge il suo scopo e la fata, tornata a germogliare dai rimasugli rimasti nel vaso, ritorna alla vita, analogamente al fenomeno di risveglio della natura che avviene ogni primavera.

Questa seconda nascita traduce il bisogno atavico del proseguo della specie e completa il rito invocante la fertilità la cui esemplificazione avevamo trovato nella nascita vegetale. In tal senso possiamo affermare che le due nascite sono facce di una stessa medaglia e non possono sussistere l'una senza

---

<sup>62</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 161.



l'altra. La fertilità della terra infatti non avrebbe senso senza la fertilità dei suoi abitanti.

Non deve quindi sembrare un evento strano che dalla mortella consacrata a Venere nasca il «coccopinto di Venere», perché con questo secondo parto non si dimostra altro che la continuità inconfutabile del ciclo vitale.

## **5.2 La «prenezza» nella giornata II**

Nella seconda giornata del *Cunto* il tema in esame è un po' meno sentito ma non per questo assente. Vi sono in quasi ogni conto vocaboli che rimandano alla sfera della maternità ma è ridotto il numero di gravidanze dal sottosfondo magico.

La favola che inaugura il secondo giorno di racconti vede tra le protagoniste una donna incinta, la quale, come abbiamo visto essere una consuetudine all'interno del Cunto, non risponde delle proprie azioni a causa di questo stato di sospensione del giudizio provocato dalla sua «prenezza». Infatti, incautamente e spinta dalla voglia, si avventura nel giardino di un'orca per sottrarle del prezzemolo.

Scoperta dall'orca è costretta a prometterle il nascituro, che viene definito «frutto», questa volta però viene usato il termine «partorire» e non il consueto «scarrecare a panza» che troviamo anche nell'ottavo e nel nono racconto di questa giornata. La gravidanza di questo conto viene descritta senza termini fantasiosi e l'unico elemento fuori dal comune sarà la presenza di un ciuffo di prezzemolo sul petto della bambina una volta nata, simbolo della voglia avuta dalla madre ma non così sorprendente visto che la credenza popolare delle voglie persiste tutt'oggi.

In questa giornata più che le gravidanze abnormi abbiamo qualche riferimento più generico a questo ambito, infatti in Il 3 c'è il celebre equivoco dell'orco, a cui abbiamo già dedicato la nostra attenzione, che è convinto di aver generato Viola a partire da un peto, come le cavalle di Spagna che «se 'mprenavano» con il vento.

In *Verde Prato*, *Cagliuso*, *l'Orsa* e *La Palomma* Basile sembra privilegiare altre tematiche e non abbiamo partorienti o accenni a questo ambito, se non nella prima di queste tre fiabe, in cui per enfatizzare il carattere amorevole di Nella, è detto che «portaie da lo ventre de la mamma la bona ventura». Mentre nella *Palomma* al contrario, per delineare la mostruosità dell'Orca madre di Filadoro, essa viene definita come il modello di tutti gli «scurce», ossia gli aborti.

In *Lo serpe* invece si ha il motivo della coppia che non riesce ad avere figli e anche in questa fiaba il marito della donna è un agricoltore, motivo per cui per riferirsi ai ripetuti tentativi di ingravidare la moglie viene detto che «zappava a la iornata», oltre all'ironia usata da Basile nel dire che nonostante fosse un «ortolano» non era in grado di fare un «'nsierto». Tutto intorno a loro pare procreare eccetto loro e anche «li sierpe fanno li serpunchiole» e proprio un serpentello sarà il surrogato di figlio di cui si accontenterà la coppia, perciò in questo racconto più che una gravidanza possiamo dire che si attua un'adozione fantastica, magia che invece avviene nell'ottava favola.

Lisa nasce infatti grazie ad una circostanza straordinaria, la madre giocava con le amiche in mezzo ad un campo di rose e si sfidavano tra di loro salterellando. Durante queste gare la madre inghiottisce un petalo di rosa e qualche giorno dopo si ritrova inaspettatamente «prena». Questo evento provoca in lei sconforto perché sapeva di non aver fatto «'mbruoglie» che ne

potessero ledere la purezza. La madre della giovane poi morirà e lo zio terrà nascosta Lisa, una volta scoperta dalla zia questo ne provocherà le ire e quest'ultima verrà paragonata ad una «cana figliata».

Nell'ultima favola della giornata la tematica in esame non è presente, ma la sua assenza è segnalata, si sottolinea infatti che Iacovo Aggrancato e la moglie non avevano figli e questa loro sterilità si riflette anche nei loro comportamenti. La coppia, infatti, limitava le spese al minimo e si privava di qualsiasi comodità per risparmiare, nonostante non fossero poveri.

### **5.3 Lo «scarrecare» nella giornata III**

Tra le cinque giornate la terza è forse quella che presenta meno elementi fantastici, almeno per quanto riguarda la sfera della gravidanza. In verità, in queste dieci favole, è proprio la «prenezza» ad essere poco presente, se non con qualche caso isolato, con allusioni o con termini ad essa collegati usati in senso figurato.

Fa eccezione il racconto di apertura, *Cannetella*, in cui il padre della protagonista, il re di Bello Puoio, aveva uno smodato «desiderio de fare razza», il quale viene paragonato al desiderio che avrebbero i becchini di fare i funerali, in modo tale da raccogliere cera. A causa di questa difficoltà nel procreare, il re fece voto alla dea Siringa affinché gli facesse la grazia di dargli un figlio. Nascerà così Cannetella, che riceve tale nome come omaggio alla dea, anche questa nascita può essere inserita tra le gravidanze miracolose, ma di certo non presenta tutti gli elementi incredibili che abbiamo visto in altri casi analizzati.

A differenza dei genitori la figlia però, giunta in età da marito, rifiuta di «strafocarese» con un uomo, ossia vuole rimanere digiuna, come metafora nel campo della sessualità che indica che non si vuole fare riempire la pancia<sup>63</sup> e, rimanendo come fa l'autore nell'ambito vegetale, fare germogliare la successione del casato. Il suo rifiuto è forte e farà anche voto a Diana, ma i genitori, vista la difficoltà nel ottenere quell'unica figlia, si oppongono, mentre essa invece sconsolata rimpiange di essere stata «'ngriata a lo munno», ossia messa al mondo.

La sfortunata Penta Mano-Mozza, dell'omonimo racconto a cui abbiamo già fatto cenno resta incinta durante la prima notte di nozze, il re infatti «'nzertaie a figlio mascolo», tuttavia a causa della cattiveria della moglie di Nuccia, la moglie di un pescatore, viene riferito al re che Penta aveva «figliato no cane» e Penta si bagna di latte e lacrime, poiché un'altra missiva falsa prevede che vengano uccisi sia lei che il «cetrulo», ovvero il bimbo.

In *Sapia Liccarda* sono ben sei le gravidanze, delle sorelle di Sapia, disobbedienti, che in assenza del padre si ritrovano con una «panza di ramarro» alla prima notte d'amore. Anche Sapia però si trova gravida di pensieri, preoccupata per le sorelle vive anch'essa un «travaglio». Inizialmente lo vive a causa del timore dell'ira paterna e poi, una volta che i figli saranno accettati dai principi e il padre avrà perdonato le ragazze, si intuisce il suo dispiacere perché la vediamo passarsi la mano sulla pancia, come anche è risentito Tore, l'unico dei giovani a non avere «na razza».

Oltre a questi episodi rileviamo alcuni riferimenti, per lo più in senso dispregiativo, come «'mprenafenestre» in *Rosella*, mentre in *Corvetto*, per

---

<sup>63</sup> Cfr. Rak 1986, p. 476.

indicare come il re si facesse prendere da facili entusiasmi e desiderasse sempre qualcosa di nuovo, viene descritto come dotato di un «cellevriello figliarulo che subeto se 'mprenava». In quest'ultima fiaba citata vediamo come i cortigiani invidiosi di Corvetto si «abbottavano »nel *Cunto* la gravidanza riguardi anche le creature più strane, infatti è detto che un'orca aveva appena figliato e fatto «no orcheciello».

Nei rimanenti racconti della giornata vediamo allusioni più tenui, come l'utilizzo del termine «'nziertato» nel sesto racconto, i riferimenti ai giovenchi da acquistare ne *Lo scarafaggio, il topo e il grillo*, che moltiplicandosi avrebbero arricchito la famiglia, la già citata placenta di bufala nell'ottavo racconto.

Invece nell'ultimo racconto si osserva, come di nuovo, nelle favole in cui c'è la presenza di matrigne e figliastre, non vi sia spazio per ulteriori gravidanze. Ricorre inoltre, il paragone della matrigna con una cagna che aveva appena partorito. Vi è anche un momento grottesco in cui per volere delle fate Grannizia si ritrova con un testicolo di asino cadutole addosso e viene paragonato ad una voglia venuta «quanno era prena».

#### **5.4 «Abbottare la panza» nelle giornate IV e V**

Abbiamo deciso di prendere in esame insieme le ultime due giornate perché all'interno del tema comune che è quello della gravidanza, notiamo elementi che sono peculiari di questi cunti e non riscontriamo nelle altre tre giornate. Primo fra tutti è il tema della gravidanza ottenuta mediante uno stupro, che tuttavia all'interno del *Cunto* non viene visto come qualcosa di esecrabile.

Inoltre, dall'analisi dei 50 racconti, si nota che vi è una progressiva riduzione delle gravidanze abnormi e caratterizzate da elementi magici, a mano a mano

che ci si avvicina alla fine della narrazione e al parto di Lucia. Questo fa pensare che le narratrici abbiano anche la funzione di levatrici, donne che presiedono al mistero della nascita e si rivelano altrettante fate che, una per volta, si alternano nei loro incantamenti che lasciano a bocca aperta gli ascoltatori.<sup>64</sup>

Per confortare la gestante, esse ricorrono ad un sapere atavico trasmesso di donna in donna, e anzi di nonna in nonna, risalendo indietro e attingendo a un mondo aurale di pratiche esclusivamente femminili: quegli stessi racconti intessuti di paure e speranze altrettanto primitive che le vecchie cantavano «ad cunas»<sup>65</sup>

Anche quando non avvengono gravidanze concretamente all'interno dei racconti, troviamo enfatizzato il suo valore centrale, ad esempio in *La pietra del Gallo* è sottolineato come le persone siano «sciute da no pertuso». In questo senso, il parto sarebbe il primo elemento di eguaglianza e ricordare che tutti provengono da quel determinato «pertuso» è un modo per ridimensionare l'arroganza e la presunzione altrui.

Alcuni parti senza grande clamore o elementi fuori dal comune sono quelli di Grazolla (IV 3), di Liviella (IV 9) e di Porziella (IV 5), che citiamo solamente per difendere la tesi che tutto all'interno del Cunto sia all'insegna della procreazione. Tuttavia, la favola di Porziella si differenzia da quelle viste in precedenza perché la gravidanza è ottenuta attraverso una violenza carnale e chi se ne rende responsabile è un re.

Infatti, tale monarca, poiché le sue proprietà erano state usurpate da una maga, aveva coltivato un odio profondo verso il genere femminile e usava stuprare le donne alla sua portata e poi ucciderle, ma per una serie di

---

<sup>64</sup> Cfr. Alfano 2013, p. 207.

<sup>65</sup> Cfr. *Ibid.* p. 208.

vicissitudini Porziella venne solo violentata e poi imprigionata, dando alla luce il figlio che solo alla fine del racconto il re riconoscerà come «vruoccolo de chella pianta».

In tale favola vediamo un elemento ricorrente all'interno della dimensione temporale del *Cunto*, ossia che quasi sempre al primo congiungimento fisico le protagoniste restano incinte; quando non avviene il contrario, ossia numerosi tentativi invano. Si attua quindi un esempio di quella bipolarità del *Cunto* di cui ha parlato Alfano.<sup>66</sup> In *Porziella* è presente l'elemento magico più marcato di questa intera giornata, ossia il fatto che la moglie del re che violenta Porziella, ha un misterioso collegamento con un drago, di cui è sorella, non vengono descritte queste oscure dinamiche ma è detto che «nascette a no stisso partoro con la regina».

All'interno della quarta giornata non poteva mancare il motivo della coppia che non riesce ad avere figli e li ottiene con l'aiuto di un pizzico di magia. In particolare ciò avviene nel sesto racconto, in cui il re di Valle Scossa e la regina erano incapaci di generare una discendenza finché una voce uscita dalle foglie domanda al re se preferisse avere un maschio o una femmina, egli opterà per una bambina e dopo «nove mise» la moglie partorerà, ma l'aiuto della voce sarà l'unico elemento fantastico di questa gravidanza.

Variante di questo tema è *Li sette palommelle* (IV 8) però in questo caso la coppia non riusciva ad avere figlie femmine ma aveva già una folta schiera di eredi maschi, che normalmente sono preferiti alle femmine, come abbiamo visto il caso del padre ne *La serva d'aglie*, che si vergognava di avere solo ragazze per figlie.

---

<sup>66</sup> Cfr. Alfano 2014, pp. 195-200.

L'approfittarsi della donna che abbiamo visto in *Porziella* ricorre anche nell'ultimo racconto della quarta giornata, anche se la descrizione del fatto è meno cruenta. Il fatto si sviluppa mentre Cinziella dorme ignara e il marito, travestito da mercante, ne coglie i «frutti d'amore» e lei se ne accorgerà soltanto al risveglio, quando ormai sarà già incinta di due maschi.

Questa metafora è presente anche in *Sole, Luna e Talia*, nella quinta giornata, in cui abbiamo Talia che dorme da un tempo imprecisato a causa di una lisca di lino fatata finitale sotto un'unghia e durante il suo sonno un re «couze li frutte d'ammore» della principessa inconsapevole, la quale dopo nove mesi «scarricaie». Anche in questo caso non viene dato peso alla violenza consumata e anzi, una volta che Talia si sarà destata dal sonno, il comportamento del principe verso di lei viene descritto come amorevole e alla fine culminerà nel loro matrimonio.

Vi sono tre *cunti* del quarto giorno di racconti in cui come di consueto troviamo indizi che rimandano a questa sfera ma non parti veri e propri. Uno di essi è il secondo racconto, in cui c'è «l'uovo fresco di gallenella» che rimanda alla fertilità e che viene scelto come alimento da somministrare a Marcuccio, assieme ad una polvere magica, per risvegliarlo dalla sua malinconia.

Nel quarto invece vi è nuovamente l'augurio di non essere nata, come avviene spesso nelle situazioni difficili o detto in maniera ironica, viene detto «meglio non ce fusse schiusa», singolare è il verbo usato, che fa pensare alle uova. Il più frequente «'mprenare» torna invece ne *Le doie pizzelle*, perché Puccia, sdegnata alla richiesta di un po' di pizza da parte di una vecchia, la sbeffeggia domandandole se per caso le ha «'mprenato l'aseno» per doverle fare questa riconoscenza.

In *Smalto Splendente*, terzo racconto della giornata conclusiva, abbiamo una nascita particolare, occasionata da Betta, una giovane principessa che



non vuole maritarsi perché non ritiene alla sua altezza nessun uomo. Per questo motivo, di fronte alle continue richieste del padre di trovarsi un marito, decide di “costruirlo” esattamente come lo desidera, plasmando pietre preziose, profumi e materiali pregiati e dandogli vita grazie ad una formula magica. Appena venuto al mondo avrà l’ingenuità di un bambino, tanto è che si lascerà prima sedurre da Betta, che rimarrà incinta subito, e poi rapire da una regina straniera. Betta da quell’unione avrà un figlio maschio.

Ben tre nascite abbiamo invece nel sesto racconto dell’ultima giornata, due maschi e una femmina, ma non vi sono circostanze di grande rilievo, il racconto più che per l’elemento magico spicca per la sagacia di Sapia, che riesce a burlarsi del marito per tre volte, infatti esso non sa che la donna con cui si sta congiungendo è la moglie, che crede imprigionata in una stanza.



## 6. Spose e status sociale

Quasi la metà delle donne fiabesche del *Cunto* contraggono un matrimonio con persone dello stesso status sociale<sup>67</sup> e vediamo la presenza di un mutamento relativo, mentre è più frequente tra gli uomini che appartengono per lo più a gruppi sociali marginali.

Quando viene celebrato un matrimonio tra donne di rango inferiore allo sposo esse sono tenute a dimostrare di avere qualità morali superiori o si scopre una sua origine nobile taciuta finora. Questa mobilità sociale a prima vista limitata è un dato interessante per la ricostruzione del destinatario di questi racconti.<sup>68</sup> Infatti si tratta di una conversazione di corte o di casa in cui le donne avevano una forte presenza ed erano ammesse in largo numero.

Il racconto in questo senso poteva comunicare loro i residui dei passati modelli del mutamento di status, collegandoli con le regole di quel tipo di società. Questi matrimoni prevedevano una serie di cambiamenti di status. Da giovani si passava ad essere uomini e donne adulti, da vergini si entrava nella sfera del matrimonio e si acquisiva consapevolezza del proprio corpo, oltre all'acquisire le ricchezze del rispettivo sposo.

Il primo cambiamento di status manifesto nel *Cunto* è quello già ampiamente trattato della schiava Lucia, che sposa Tadeo, come è già stato ampiamente illustrato. Tuttavia questa sua ascesa sociale crolla alla fine delle cinque giornate e l'ordine verrà ripristinato: Tadeo sposerà Zoza, che appartiene al suo stesso rango.

---

<sup>67</sup> Cfr. Rak 1986, p. 53.

<sup>68</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 54.

Altri cambiamenti invece hanno un lieto fine e riguardano altri ranghi, a riprova di un pubblico molto differenziato in questi racconti.<sup>69</sup>

Lisa (II 8) è figlia della sorella di un barone e si sposa con un marito ricco di cui però non è precisata l'estrazione sociale, in quanto non è uno dei protagonisti e nulla si sa di lui, tuttavia durante gran parte del racconto essa vive da schiava, a causa delle angherie della baronessa. Belluccia e le sue sorelle (III 6) povere sposano invece i figli di un «ommo ricco 'n funno» ma l'obbedienza di Belluccia al padre e il suo pudore vengono ritenuti superiori a qualsiasi bene materiale e ciò favorisce le nozze.

La ricchezza degli sposi in questi due casi forse è ad un livello inferiore a quello in cui si sposano Cicella (III 10), che sposa Cuosemo un «signore de gran portata» e Saporita (IV 4), figlia di una vecchia miserabile, che sposa un mercante. Saporita è descritta come ingorda e poco predisposta a lavorare, tuttavia riesce nella sua ascesa sociale perché fa credere al mercante di essere molto laboriosa, al punto tale da stare male a causa del troppo lavoro. Inoltre, fondamentale per lei è anche la collaborazione di una fata, che la aiuterà ad assolvere i compiti assegnati dal marito.

ZeZolla, soprannominata Gatta Cenerentola, figlia di principe (I 6) compie un doppio balzo nella scala sociale perché essendo figlia di un semplice principe sposerà un re e anche perché, pur essendo una principessa, dalla morte della madre si ritrova a fare tutti i lavori più umili a causa delle due matrigine avute, quindi aveva sì il titolo nobiliare ma non ne godeva i benefici.

Due fiabe dopo, Renzolla, figlia di villano (I 8) compie anch'essa un'ascesa sociale doppia e in modo ancora più particolare. Infatti, prima viene adottata da una lucertolona, in realtà una fata, che dona un sacchetto di monete alla

---

<sup>69</sup> Cfr. *Ibid.*

sua famiglia, per maritare le altre sorelle, e la fa vivere in un palazzo dotato di ogni comodità e poi sposa un re. Tuttavia per affermarsi come regina deve passare attraverso una serie di difficoltà a causa della sua ingratitudine nei confronti della lucertola, che la maledirà trasformandole il bel viso in una smorfia caprina. Anche se più frequente tra le ragazze giovani, anche qualche donna anziana riesce a sposare personaggi altolocati, come la vecchia nel racconto conclusivo della prima giornata (I 10), che però viene accettata soltanto quando ringiovanisce grazie ad un incantesimo, quindi chi sposa il re è tutt'altra persona rispetto alla vecchia dell'inizio del racconto.

Principesse protagoniste sono Penta (III 2), Marchetta (IV 6), Marziella (IV 7) e Cinziella (IV 6), le quali sposano tutte un re e sono tutte figlie o sorelle di re. Anche Talia (V 5)<sup>70</sup> è collocata in una posizione privilegiata, venendo descritta come figlia di un gran signore (V 5), essa sposterà un re ma dopo molte disavventure e dopo essere stata quasi uccisa a causa della moglie del suo amato.

Petrosinella (II 1) e Nella (II 2) non hanno la propria estrazione sociale specificata e diventeranno principesse sposando il figlio di un principe, come anche Viola, che viene descritta come figlia di «ommo da bene» (II 3). Grannonia (II 5), Rosella (III 9) e Preziosa sono figlie di re (II 6) e sposteranno, come ci si attende, dei principi.

Il fatto che Filadoro (II 7) sia figlia di un'orca non la impedisce di incantare con la sua bellezza un principe, incorrendo così nelle ire della madre. Luciella (II 9) invece è una ragazza povera, che assieme alle sue sorelle più grandi veniva mandata dalla madre ad elemosinare. Un giorno incontra uno schiavo e

---

<sup>70</sup> Cfr. Rak 1986 p. 54.

lo segue, ed esso le regalerà una borsa piena di denari, come fa anche la lucertolona nell'ottava favola della prima giornata.

Questa generosità dello schiavo inizialmente potrebbe fare pensare ad un incontro tra persone appartenenti ai ceti più bassi e che il denaro provenga da un qualche furto realizzato dallo schiavo. In verità lo schiavo è soltanto un tramite tra la ragazza e un principe vittima di una maledizione, e infine si celebreranno le nozze, completando l'ascesa sociale della giovane. Luciella pur non possedendo beni materiali ha la meglio sulle sorelle e sin dall'inizio del racconto viene descritta come umile e gentile ed è l'unica delle tre figlie ad accontentare la madre nell'andare a prendere l'acqua alla fontana, luogo tipico di incontri, e in tale circostanza incontrerà lo schiavo. Sarà quindi grazie alla sua ricchezza morale che potrà diventare principessa a tutti gli effetti.

Sapia Liccarda (III 4) invece è la figlia di un mercante «ricco ricco» e sposa il figlio del re, come anche le sorelle. La sua famiglia è ricca ma non possiede il titolo nobiliare e anche qui vediamo che per favorire questa unione la donna necessita di avere una qualità in più, la quale in questo caso è la pudicizia, poiché Sapia, nonostante avesse l'opportunità di passare dalle «promesse a li fatti» come le sorelle, rifiuterà qualsiasi contatto fino a quando non le sarà chiesta la mano e il matrimonio sarà celebrato.

La sua omonima (V 6) è figlia di una potente baronessa che erudisce il figlio del re, poiché non riusciva nemmeno a «tenere a mente l'*abcd*», dunque a livello di appartenenza sociale e come ricchezza c'è una distinzione tra i due ma il divario non è enorme. L'elemento che fa la differenza è l'arguzia della donna e i suoi saperi, che rendono maggiore l'ascesa culturale dello sposo,

che era ritenuto uno stolto, un idiota <sup>71</sup>, rispetto al miglioramento economico di Sapia, che anzi, a causa di un torto causato al principe durante le loro lezioni, la vedrà relegata ad una condizione di prigionia finché, nuovamente con la sua astuzia, riuscirà ad avere la meglio su di lui, secondo il modello della donzella saggia, <sup>72</sup> saggezza insita anche nell'etimologia del nome del personaggio.

Lolla (V 1) è il tipo di favola in cui una ragazza molto povera riesce a sposare un principe, in questo caso con una dote molto singolare e caratteristiche morali che la rendono nobile d'animo. La sua dote è una papera che durante la defecazione produceva ricchezze di ogni tipo. Tralasciando il gusto barocco per i dettagli burleschi e scatologici, vediamo come Lolla e la sorella Lilla grazie a questo animale compiano i primi passi per la loro scalata sociale. Questo elemento è strettamente collegato alla loro bontà d'animo poiché trattano la papera «comme si le fosse sora carnale» e si mostrano disponibili a prestarla ad alcune «commari», che però a causa della loro rudezza non riescono ad ottenere i tesori dalla papera e se ne liberano.

Tutto questo dà avvio ad una fantasiosa *quête* per il recupero dell'animale, che si intreccia con il bando lanciato da un principe per liberarsi da una papera che non si vuole staccare dal suo corpo, la quale coincide con l'animale delle sorelle. Pertanto, Lolla finirà per ottenere come marito il principe e la sorella verrà data in moglie ad un uomo altrettanto ricco. Questo racconto è anche uno dei pochi casi in cui non vi sono intrighi tra fratelli e sorelle, come avviene anche in *Nennillo e Nennella* (V 5).

Se ci concentriamo solo sulla figura di Nennella, visto che si sta affrontando il tema delle spose, vediamo come non venga specificato il grado di ricchezza

---

<sup>71</sup> Cfr. Guaragnella 2009, p.85.

<sup>72</sup> Cfr. Propp 1928, p. 11.

della sua famiglia e anche se le proprietà fossero state ingenti, ella non ne avrebbe potuto usufruire, poiché allontanata dalla matrigna assieme al fratello.

In seguito all'abbandono viene adottata da un corsaro e dalla moglie e in questa maniera entra a fare parte di una categoria sociale un po' *borderline*, e come suo membro difficilmente, vista la natura di «mariuoli» della famiglia, avrebbe potuto aspirare a delle nozze con la famiglia reale. Tuttavia viene sottolineata più volte la sua estraneità ai fatti e i fratelli entrano nelle grazie di un re che fa sposare Nennella con un gentiluomo ricchissimo, e dalla ricchezza ottenuta abusivamente di coloro che l'hanno adottata, passa ad una ricchezza meritata e simbolo di status sociale.

È rilevante notare come i nomi dei protagonisti, Nennillo e Nennella, appunto, significhino “bambino” e “bambina” in lingua napoletana e in questo racconto avvengono alcune delle vicende meno verosimili di tutto il *Cunto*, un vero e proprio «trattenimento de' peccerilli». Inoltre, anche l'ascesa sociale dei fratelli si realizza in modo rocambolesco, come una fantasia infantile in un universo in cui è consentita ogni cosa.

Anche alcuni uomini migliorarono il proprio status sociale per vie matrimoniali ma normalmente diventano solo ricchi e qualche volta giovani grazie alla magia, mentre sono le donne a dover affrontare più prove e mutamenti.

Quando il protagonista è uomo abbiamo più casi di mutamento di status sociale e di solito questo processo si dà con l'acquisizione del titolo nobiliare, che però va ad aggiungersi ad una ricchezza preesistente. Basti pensare a Cienzo (I 7), figlio di un mercante ricchissimo, che sposa Menechella, la principessa da lui salvata. Canneloro (I 9) sposa una principessa pur essendo figlio di una cuoca. Il giovane è però cresciuto nell'ambiente di corte e nato assieme a Fonzo, figlio del re, con il quale ha un rapporto quasi simbiotico, e



questo, insieme alla sua abilità nel vincere la giostra proclamata da un re, gli permetterà di sposare una principessa.

All'ambiente della corte appartiene anche Corvetto (III 7), il più invidiato tra tutti i cortigiani e spicca per la sua virtù e il suo ingegno, è uno dei casi in cui un personaggio maschile non riceve aiuti esterni, essendo anche già fatato di natura, e riesce a diventare marito di una principessa.

Marcuccio (IV) è un altro dei pochi casi in cui un uomo riuscirà a cambiare status per i propri meriti personali e grazie agli insegnamenti basati sull'umiltà e sullo studio ricevuti dal padre. Egli riuscirà così a diventare barone di una grande terra, primo consigliere di corte e a sposare la signora più ricca di quel paese.<sup>73</sup>

Cagliuso (II 4) è figlio di «no viecchio pezzente», che viene descritto per iperbole talmente povero da andare in giro «nudo comme a lo peducchio», il quale gli lascia in eredità una gatta. Questa favola per la presenza di un animale che poi sarà la fonte della fortuna del protagonista si assomiglia un po' a *La papara*, anche se in quest'ultima favola è l'animale stesso a produrre la ricchezza e anche la gratitudine della proprietaria dell'animale è molto diversa da quella che avrà Cagliuso. Infatti, Cagliuso muterà status sociale sposando la figlia di un re ma non per merito proprio, ogni cambiamento è dovuto all'intervento dell'animale, che ha la stessa funzione che hanno spesso le fate all'interno dell'opera.

Nardiello (III 5) possedeva già la ricchezza perché figlio di un massaro ricco (III 5) ma al contrario di Sapia (V 6), paragonabile a lui come livello economico, è ritenuto poco intelligente e tutto il paese si prendeva gioco di lui. Egli riuscirà

---

<sup>73</sup> Cfr. Rak 1986, p. 45.

a sposare una principessa ma, come abbiamo visto spesso in queste favole di ascesa sociale maschile, sono dei personaggi femminili a facilitare questo miglioramento, in questo caso una fata che gli vende alcuni animali dotati dell'arguzia che manca a lui, uno scarafaggio, un topo e un grillo, i quali riescono a fare in modo di evitare che la principessa sia sposata da un altro pretendente.

Una sorte simile ha Moscione (III 8), che malgrado sia di famiglia ricchissima non brilla per l'intelligenza e riuscirà a sposare una principessa, Ciannetella, grazie all'aiuto di tre compagni di viaggio con qualità sovranaturali.

Pacione (V 8) è un «buono uommo dabbene» e la sua peculiarità è quella di riuscire a sposare la figlia di un re dopo molte avventure superate con successo dai figli, quando ci si aspetterebbe che fosse uno di questi ultimi a sposarla. In questo modo oltre alle barriere economiche Pacione supera anche quella generazionale.

Il figlio illegittimo Miuccio (IV 5) riesce a fare sposare al re, suo padre, la madre violentata e sepolta viva, tuttavia essendo la madre stessa una principessa e il padre un re non abbiamo un mutamento di titoli nobiliari, ma solo una presa di coscienza di qualcosa che finora gli era stato taciuto. È inoltre importante risaltare che la maggior parte dei suoi successi sono ottenuti grazie ad un aiuto esterno, quello di un uccello fatato, che alla fine si trasformerà in una bellissima ragazza che diverrà la moglie di Miuccio. In tal senso forse l'ascesa è maggiore per la ragazza perché riuscirà a liberarsi di un corpo che non le appartiene e a sposare un figlio di re.

Sarebbe inoltre meritevole di attenzione quel genere di mutamento che non riguarda propriamente lo status ma è situato sulla «soglia insondabile

dell'universo di ombre che il racconto fiabesco manipola»<sup>74</sup>, come il caso già citato di Betta (V 3) che si costruisce con le proprie sue mani il marito, di Cenzullo (V 10) che sposa una fata, o ancora di Parmetella (V 4) che sceglie per marito il figlio di un'orca. Tale dimensione è la stessa nella quale si muove Iennariello (IV 9), che torna dall'universo di queste ombre, uscendo dalla pietra nella quale era stato imprigionato.

---

<sup>74</sup> Cfr. Rak 1986, p. 46.



## 7. Il ruolo della bellezza femminile

Ad eccezione del matrimonio tra la schiava di colore e Tadeo, tutte le unioni all'interno del *Cunto* sono caratterizzate dalla presenza di donne di grande bellezza, la quale spesso è accompagnata da attributi morali, essendoci una coincidenza tra la perfezione fisica e quella morale, come nell'ideale della *kalokagathia*.<sup>75</sup>

Al contrario, tutto ciò che rimanda ad eventi spiacevoli viene descritto come «brutto». Sotto questo aspetto, senza pensare momentaneamente ai personaggi concreti, prendiamo la protagonista implicita di ogni racconto, ossia la Fortuna, la quale è «femmena» per tradizione.

La Fortuna, all'interno del *Cunto*, è vista come una nemica, ed è «manifestazione dell'irrazionalità che governa il mondo».<sup>76</sup> Le immagini con le quali Basile decide di rappresentarla riflettono infatti quasi sempre un'idea del caso come destino ostile all'uomo e gli aggettivi che utilizza si riferiscono alla sua natura maligna e sembrano descrivere una strega più che un fenomeno impalpabile.

Abbiamo così l'immagine di un personaggio di brutto aspetto, descritto come una creatura ingorda e piena di furore, che agisce come antieroe e vero protagonista della trama romanzesca e della vita umana.

Quando i personaggi maschili si trovano di fronte ad una donna bella è frequente che inizino a snocciolare tutta una serie di epiteti volti ad elogiarla. Tale bellezza, anche se spesso viene descritta come un qualcosa che illumina i cuori e le menti degli innamorati, in realtà fa perdere loro lucidità e si

---

<sup>75</sup> Cfr. Barrotta 2015, p. 92.

<sup>76</sup> Cfr. Giarrettino 2009, p. 184.

mostrano asserviti alla donna che in quel momento li ha incantati. A volte queste donne sono fate a tutti gli effetti, ma in molti altri casi sono principesse o fanciulle normali.

Per avere un'idea della tipologia di descrizione iperbolica usata per le bellezze femminili basti ricordare la reazione suscitata nel principe de *La Mortella*, che si trova di fronte alla «maraviglia delle femmine, lo specchio, l'ovetto dipinto di Venere, il cosino bello di Amore»<sup>77</sup> e ancora «una pupattola, una colomba splendente, una fata Morgana, un gonfalone, una spiga d'oro»<sup>78</sup> e si potrebbe proseguire ancora per molto nell'illustrare gli elogi realizzati.

Tadeo stesso quando inizia a vedere la sua nuova vicina di palazzo, Zoza, inizia a sentire qualcosa vacillare prima ancora di averci scambiato una parola. Anche se in quel momento è sposato con la schiava e soggiogato da essa, si sente irrimediabilmente attratto da Zoza, anche se forse ancora a livello inconscio. Lucia, la schiava, consapevole di non avere le stesse qualità estetiche di Zoza, si premura subito di allontanare il marito dalla finestra con il ricatto.

Anche la sua omonima ne *Le tre cetra* sembra invidiare l'aspetto della sua rivale in amore e al contempo si dimostra consapevole del potere che ha potenzialmente la bellezza. Infatti quando la schiava mora si specchia nell'acqua vede riflessa l'immagine della fata e pensa sia la propria. Così, stupita, si rammarica della propria sorte e dice che una persona di quella bellezza non dovrebbe essere ridotta a servire e fa cadere la brocca, instillando nel lettore il dubbio che ciò sia avvenuto di proposito in segno di ribellione.

---

<sup>77</sup> Cfr. Rak 1986, p. 57.

<sup>78</sup> Cfr. *Ibid.*

Lucia non vuole proprio accettare di avere una tale bellezza ed essere schiava, infatti quando viene mandata di nuovo alla fontana rincara la dose in modo colorito: «Mi no stare schiava mossuta, mi no stare pernaguallà, culo gnamme-gnamme, pocca stare accossì bella e portare a fontana varrile!». Una scena simile si ripeterà quando la padrona la invierà per la terza volta alla fontana e nuovamente Lucia userà come argomento la bellezza, sostenendo che «no stare bellezza chesta da fare morta arraggiata e servire patrona scorrucciata».

Tuttavia, appena scoprirà di essersi sbagliata e che il riflesso non le appartiene mostrerà una profonda invidia per la fata e vorrà danneggiarla. Tuttavia, per ingraziarsela in modo tale da poterle fare del male a sua insaputa, userà un'altra volta il tema della bellezza, chiedendo come mai una ragazza così bella se ne stesse lì tutta sola e si offrirà di farla «chiù bella» aiutandola a pettinarsi. Abbiamo così l'impressione che Lucia sia ossessionata dall'idea della bellezza. Ipotesi che troverà conferma quando, liberatasi della fata, risentita per l'insulto ricevuto dal principe che voleva quest'ultima e che la definisce «scacamarrone d'angresta», escogiterà un tranello per fare in modo che decida di portarla con sè.

«lo stare, oplà, fatata, un anno a faccia bianca, un anno a culo nero», con queste parole la schiava convincerà il principe a promettere di sposarla, anche se non senza qualche remora. Infatti, vediamo che all'interno del *Cunto* l'aver la pelle scura non combacia con l'ideale di bellezza che ricercano i protagonisti maschili, in questo caso, infatti, la giovane viene definita «negra cornacchia» e «cargiumma», in contrapposizione con la «ianca palomma» che è la fata.

Se cerchiamo di delineare meglio questo ideale estetico vediamo che il candore della pelle è sempre un elemento determinante. Ne è prova il fatto

che nelle *Tre cetra* il principe desidera una donna bianca come la ricotta su cui si è tagliato e rossa come il sangue fuoriuscito da tale incidente. La fata che poi sarà oggetto dei suoi desideri sarà appunto «na belledissima figlia ianca commo a latte e natte rossa commo a fraola schiocca».

Oltre all'elemento della carnagione chiara e del motivo del rosso, sembrerebbe che sia di gradimento anche una forma fisica poco filiforme, infatti il re che sposerà Penta (III 2), quando prometterà di prenderla in moglie, commenterà bisbigliando che è un po' «scarza de piso». Questo aspetto però è secondario e non ostacolerà il matrimonio perché nell'insieme Penta appariva bella sia moralmente che a livello estetico e anche il difetto fisico delle mani mozzate non sarà un problema per il re che la prenderà in moglie.

Possiamo inoltre intuire che siano particolarmente graditi i capelli lunghi, spesso biondi, che talvolta troviamo raccolti in trecce, come ne *La mortella*, ne *L'orsa* e ne *La palomma*. Anche le mani sono una parte del corpo molto apprezzata, infatti è proprio per questo che Penta decide di amputarsele, in quanto erano l'elemento più gradito dal fratello che voleva prenderla in moglie. Tale preferenza è riscontrabile, ad esempio, in *La facce de crapa*, in cui il re al contatto con «chella bella mano» sente «saglire lo venino ammoruso a 'nfettarle l'arma».

Anche l'idea della morbidezza è molto apprezzata, come vediamo di nuovo nella *Mortella*, interessante serbatoio di tematiche comuni a tutto il racconto, in cui è detto che il principe «toccando si accorse che era roba liscia e mentre pensava di palpare spine d'istrice trovò una cosina più tenera e morbida della



lana barbaresca, più bastosa e cedevole della coda di una martora, più delicata e lieve del piumaggio di un cardellino»<sup>79</sup>.

Infatti, questa idea è associata alla giovinezza e lo vediamo anche ne *La vecchia scorticata*, racconto in cui le due vecchie per avere una pelle più fresca e morbida si succhiano ripetutamente il dito in modo tale che sembri liscio al tocco del re. La giovinezza e la bellezza sono due valori che nel *Cunto* vanno di pari passo, infatti la vecchia citata, quando verrà scoperto l'inganno, lascerà il re disgustato poiché si aspettava di trovare una «vitelluccia lattante». La vecchia debolmente e senza successo cercherà di sostenere l'argomento il proverbio tutt'oggi conosciuto che «gallina vecchia fa buono brudo».<sup>80</sup>

Un altro aspetto che aggiunge bellezza alle donne del *Cunto*, agli occhi dei personaggi maschili, è il sapersi preservare e attendere per concedersi carnalmente. Ne è dimostrazione la massima con cui si conclude il racconto *Sapia Liccarda*:

«né nuda Citararea  
né Cinzia arravogliata:  
la via de miezo sempre fu prezzata»

Infatti in tale racconto vediamo il desiderio del principe crescere di giorno in giorno poiché con il suo pudore Sapia gli sembra sempre più bella. Ciò avviene anche in *Viola*, perché più essa le sfugge più il principe sospirerà decantandone le bellezze e proverà a conquistarla nei più svariati modi.

Un altro episodio in cui ciò è visto come una qualità è quello che riguarda Rosella (III 9), che avendo promesso fedeltà a Paoluccio, che però l'ha

---

<sup>79</sup> Cfr. Rak 1986, p. 55.

<sup>80</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 365.

scordata a causa di una bestemmia, rifiuta qualsiasi pretendente a corte e ciò non fa altro che aumentare il numero di sospiri e farla sembrare sempre più bella.

La bellezza è un valore importante all'interno dell'opera per i personaggi femminili e va ad influenzare anche le descrizioni appassionate della città di Napoli, che viene dipinta come un'affascinante e mutevole donna, che resta nei cuori di coloro che sono costretti ad allontanarsene. A tal proposito un esempio significativo è Cienzo, ne *Lo mercante*, che dovendo lasciare Napoli si definisce «per sempre vedovo».

Per quanto riguarda l'effetto della bellezza maschile nelle protagoniste possiamo rilevare invece che non è un aspetto determinante. Talvolta viene sottolineata, in particolare in *Smalto Splendente*, visto che è l'elemento principale che caratterizza questo personaggio, privo di spessore psicologico in quanto nato già adulto, poiché creato su misura dalla protagonista.<sup>81</sup> Tuttavia le ricorrenze sono molto inferiori a quelle riguardanti le figure femminili. Per gli uomini, che nel *Cunto* si dividono tra eroi e idioti<sup>82</sup>, la bellezza non è una caratteristica determinante e a seconda di quale sia la loro categoria di appartenenza troviamo enfatizzate la loro stupidità e inadeguatezza o il loro valore e la capacità di cavarsela in qualsiasi circostanza, anche se non sempre autonomamente.

Dopo questa breve rassegna verrebbe quindi da pensare che le «femmine» siano relegate ad un ruolo marginale caratterizzato solo dalla bella presenza che ha come unico fine quello di allietare i personaggi. Tuttavia la bellezza nel *Cunto* non funziona da mero contorno.

---

<sup>81</sup> Cfr. Rak 1986, p.65.

<sup>82</sup> Cfr. Guaragnella 2009, p. 86.

Infatti, anche quando la bellezza di un personaggio viene ampiamente decantata, troviamo valorizzate anche altre caratteristiche che fanno sì che bellezza e bontà d'animo coincidano. In tal senso la bellezza è la causa scatenante dell'innamoramento ma non l'unica.

Di pari passo va sottolineato che i personaggi «cattivi» vengono spesso descritti con caratteristiche sgradevoli, se non ripugnanti. Come per il bello, il brutto corrisponde ad aspetti negativi della personalità delle protagoniste. Non a caso vediamo che sorellastre e matrigne vengono caratterizzate in modo poco favorevole.

L'aspetto spiacevole talvolta viene intensificato a causa di fatagioni subite da questi personaggi, come è il caso di Puccia ne «Le doie pizzelle», la quale a causa della sua arroganza viene maledetta da una vecchia. Quando il re la porterà al palazzo e la farà pettinare cominceranno a «chiovare chille animale cossì nemici», ovvero i pidocchi. Non solo, la futura regina in quel momento «aveva fatto na 'nsaponata a la vocca che pareva na varchera de panne», il tutto circondato da «no prato d'erva fetiente», che farà sì che il re la cacci poiché gli «venne stommaco a vederele».

Anche se nella maggioranza dei casi nel *Cunto* vi è una dicotomia tra bene e male che si sdoppia in quella tra bello e brutto, vi sono alcune situazioni in cui a personaggi femminili di bell'aspetto corrispondono condotte non proprio limpide. Ne *La gatta cennerentola* la protagonista, che con freddezza uccide la matrigna, incarna il ruolo di assassina anche se il tutto viene edulcorato agli occhi del principe e la giovane appare come una «splendente colomba»<sup>83</sup> e la «bellezza delle bellezze»<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Cfr. Rak 1986, p. 131.

<sup>84</sup> Cfr. *Ibid.*

Un altro caso è presente in *La facce de crapa* però in questo caso l'ingratitudine di Renzolla viene punita con la privazione della propria bellezza, trasformazione che lascerà sconvolto il re, che si chiederà dove siano finiti quei bei capelli e quel bel viso che lo avevano incantato.

## 8. Figure topiche

Le persone della questa società fiabesca sono visibili «quando la luce della scrittura colpisce uno solo dei lati del poliedro delle loro essenze»<sup>85</sup>. Con ciò si mira a cogliere quel momento in cui le persone presenti nell'opera in esame vengono descritte con appena un gesto.

Queste figure appartengono tutte alle grandi classi del sociale e sono re o vecchie, fanciulle o principi, contadini o mercanti,<sup>86</sup> le quali non sono mai dei semplici tipi. Per spiegare meglio questo concetto si ricordino ad esempio i numerosi re del *Cunto*, i quali non si muovono mai di forma uguale, bensì facendo uso dei diversi attributi della regalità.

Anche quando Basile ci descrive i tratti topici della persona, quanto più la loro osservazione è particolareggiata, tanto più la persona si perde di vista perché quei dettagli vengono definiti in relazione ad altri esseri.

In relazione ai personaggi femminili esistono alcune figure ricorrenti all'interno del *Cunto*, anche se come detto bisogna tenere conto delle loro caratteristiche peculiari in ogni racconto. Quelle più meritevoli di attenzione, possono essere raggruppate in quattro tipologie: le fate, le matrigne, le vecchie e le orche.

Talvolta i confini di queste categorie si sovrappongono ma ciò che è costante tra di loro è la loro centralità, straordinaria perché pur essendo raramente protagoniste riescono ad avere un'influenza determinante.

Sarà quindi nostro compito delineare i tratti principali di queste figure topiche e la loro sfera di azione, che è quasi sempre circoscritta nell'ambito di

---

<sup>85</sup> Cfr. Rak 1986, p. 40.

<sup>86</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 41.

un'interferenza nelle azioni degli uomini o delle altre protagoniste, normalmente principesse o anche ragazze di umili origini.

## 8.1 La fata

Le fate rientrano tra quei personaggi che affiorano «dal quasi assoluto silenzio della letteratura e della scrittura»<sup>87</sup>, assieme a maghi, orchi e altri personaggi che alterano la catena dei fatti con i loro poteri fuori dal comune. Dopo il *Cunto*, queste pratiche segniche molto diffuse, prima riscontrabili solo in esili tracce nelle canzoni di gesta, nei libretti popolari, nei libri di viaggi e nei poemi eroicomici, catturano definitivamente i riflettori della società letteraria.

Infatti, tali materiali non avevano accesso alla scrittura per la loro appartenenza all'universo marginale del proibito e del sospetto e si appoggiavano ad altri dispositivi per la memorizzazione e la trasmissione delle informazioni.<sup>88</sup>

All'interno dell'opera una delle prime fate (I 2) è descritta nei termini di una bellezza assoluta, come abbiamo già visto. il principe, che si trova al buio nel proprio letto, non appena la sente arrivare percepisce la levigatezza e la leggerezza del suo corpo e quando fa accendere la luce la descrive con i termini di paragone delle bellezze dei miti, assimilandola a Venere, Elena, Creusa e Fiorella con i termini convenzionali della lirica d'amore<sup>89</sup>.

Cita l'oro americano dei suoi capelli, l'avorio etiopico della sua fronte, i carboni maremmani dei suoi occhi neri, la porpora di Tiro del suo volto splendente, le perle orientali dei suoi denti, la neve del suo seno (I 2).<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Cfr. Rak 1986, p. 44.

<sup>88</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 45.

<sup>89</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>90</sup> Cfr. *Ibid.*

Altrettanto bella è l'ultima fata (V 9) del *Cunto* anch'essa ottenuta attraverso prove tormentose.

Le fate avviano alla bellezza anche se non sono necessariamente belle. Sono personaggi che incrociano il cammino di altri, che di solito reagiscono con gentilezza o indifferenza. Ricordiamo alcuni giovani figli di fata che donano a Peruonto (I 3) una fatagione senza limiti, in cambio di una gentilezza apparentemente irrisoria a confronto, ossia la costruzione di una tettoia per ripararli dal sole.

Un caso analogo si ha quando alcune fate passano sotto l'albero da cui pendeva la vecchia (I 10) che si è fatta amare dal re con l'inganno. L'anziana colta in trappola è stata gettata dalla finestra e ciò provoca un attacco di riso senza precedenti nelle fate, che ringraziarla la fanno ringiovanire.

Altri casi che abbiamo visto per quanto riguarda altre caratteristiche in esame in questo lavoro sono quello di Cicella (III 10), che viene riempita di doni da tre fate per la sua modestia e quello della lucertola fatata (I 8). Quest'ultima ottiene da una famiglia povera la più piccola delle figlie, Renzolla, e la fa vivere nell'agio e sposare un re. Tuttavia le trasforma il viso in quello di una capra per la sua irricoscenza, anche se poi la farà tornare graziosa dopo che questa si è scusata.

Queste fate non sono creature evanescenti ma figure in carne e ossa soggette agli stessi pericoli delle fanciulle comuni. Un esempio ce lo abbiamo quando Cienzo (I 7) scende nel sotterraneo di una casa diroccata e trova dei ladroni che stanno per violentare una fata. E ancora le fate commerciano come altri personaggi, infatti sarà da tre di loro che Nardiello (III 5) acquisterà i tre animali magici fautori della sua fortuna.

Le fate sono inoltre soggette agli stessi sentimenti delle altre protagoniste e provano gli stessi desideri, come la fata della Mortella, ormai nota al lettore.

Spesso vediamo le fate in gruppi di loro simili, come le fate che rivelano a Lilla (II 8) che è stata ingravidata da un petalo di rosa mentre giocavano tutte quante insieme. Ognuna di loro infatti regala una fatagione alla nascita, tranne l'ultima che correndo per raggiungerle si fa male ad un piede e predice che la bambina a sette anni si addormenterà per un pettine conficcato tra i capelli. Come i doni talvolta sono esagerati se paragonati alle gentilezze ricevute, anche le maledizioni il più delle volte scaturiscono in seguito ad eventi che sembrerebbero di poco conto, piccoli torti che scatenano reazioni puerili.

Le fate sono presenze luminose e fungono da guida a chi le incontra «sull'orlo del buio che conduce ai mondi sotterranei»<sup>91</sup>. Torniamo a citare a questo proposito le più belle delle fate, la prima e l'ultima del Cunto (rispettivamente in I 2 e V 9), che provengono dal mondo dei vegetali, da una mortella una e da un cedro l'altra, affondando le radici nel profondo.

Questa oscurità che caratterizza l'ignoto si riverbera nei riferimenti paesaggistici, ad esempio il padre di Zezolla (I 6) si reca a prendere i doni per «la gatta cennerentola» nella grotta delle fate in Sardegna, la lucertola-fata che sottrae Renzolla (I 8) alla famiglia esce da una buia grotta temuta da tutti e anche Cienzo (I 7), trova la fata che soccorre dopo essere uscito dal sotterraneo in cui ha conversato con i folletti.

il passaggio che porta tuttavia dalle fate al mondo sotterraneo è illustrato al meglio nella vicenda di Cicella (III 10), la quale quando si affaccia sull'orlo di un grande precipizio e perde il suo cesto, vede un orco che la invita a scendere per riprendersi il suo cesto ma alla fine della discesa l'orco non

---

<sup>91</sup> Cfr. Rak 1986, p.46.



compare più e vi saranno solo tre bellissime fate che riempiono la ragazza di doni.

Vediamo quindi il passaggio tangibile a quel mondo finora relegato alla dimensione dell'incertezza e la bruttezza dell'orco è solo l'ultimo ostacolo prima di passare nel mondo della gioia.<sup>92</sup>

Questo alternarsi di luce ed ombra farà sì che in un altro racconto l'orca che Marchetta (IV 6) incontra in un bosco sia anche la fata che le dona l'anello con il quale evita la morte e sposa il re (IV 6), perché nel *Cunto* le figure non sono mai piatte e spesso figure diverse sono in grado di assolvere la stessa funzione morfologica.<sup>93</sup>

## 8.2 La matrigna

Abbiamo già affrontato la tematica della madre nel capitolo che riguarda la gravidanza, perché nel *Cunto* si ha un continuo processo di procreazione, sia in senso letterale che figurato. Le madri all'interno dei racconti assumono diverse funzioni e sono riscontrabili caratteristiche della personalità di ognuna che le distinguono tra di loro. Alcune influenzano in prima persona le azioni dei mariti e personaggi come la Gran Turchessa (III 9) hanno un carattere molto forte e neanche dopo una grave mutilazione, come l'averle le mani mozzate, si arrendono.

Sarà ora nostro compito investigare quale sia il ruolo della matrigna nell'opera. In tutte le fiabe in cui troviamo questa figura vediamo che essa o viene presentata immediatamente, o si narra di lei alla morte della prima

---

<sup>92</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>93</sup> Cfr. Propp 1926, p. 42.

moglie dell'uomo, normalmente un re, un principe o comunque un personaggio benestante.

Il nuovo matrimonio del vedovo introduce in casa l'antieroe, la matrigna, che si oppone alla protagonista. A loro volta le figlie della matrigna sono personaggi cattivi o false eroine. La matrigna come nella maggior parte delle fiabe rappresenta la figura femminile negativa perché, essendo normalmente la madre una figura buona, l'inconscio collettivo fatica ad elaborare l'idea di una madre malvagia ed è più facile che lo sia una figura che entra solo in un secondo momento.

A questo si aggiunge il fatto che nel *Cunto* la figura paterna non sempre è in grado di affermarsi e di avere un ruolo nella crescita dei figli, piegandosi alle richieste della nuova moglie, come avviene in *Nennillo e Nennella*. Con l'irruzione della matrigna nella scena familiare si svela subito una dualità, poiché essa si mostra severa e senza scrupoli nei confronti della figliastra ma amorevole nei confronti del figliastro e talvolta del marito per ottenere i propri scopi.

Nella *Gatta cenerentola* abbiamo addirittura due matrigne e la vera madre è una figura incolore a cui non si accenna poiché già morta. La prima matrigna è una figura che nega la felicità e la serenità della bambina, che in quel momento ottiene le attenzioni materne dalla sua maestra. Tuttavia quando, con la violenza già illustrata in precedenza, la maestra diventa la nuova matrigna, la protagonista perde quelle attenzioni materne, le quali vengono sostituite da sfruttamenti mediante lavori umilianti.

Le matrigne rappresentano gli atteggiamenti negativi della madre che in un'opera come il *Cunto* non sarebbero ammissibili per le ragioni che abbiamo visto. Inoltre, verso le figliastre più cresciute, la matrigna ha un atteggiamento simile alla competizione, talvolta anche di tipo sessuale, per questo motivo le

figliastre spesso vengono vestite di stracci, in modo tale che la loro femminilità venga annientata.

Queste donne proiettano sulle figlie tutte le proprie ambizioni e maturano verso le figliastre una rivalità profonda che sfocia in pensieri omicidi. La matrigna è quindi una figura che rifiuta i doni della vecchiaia e sfugge al tempo che scorre, rinnegando la morte. Rispetto alla strega, la «ianara», la matrigna rappresenta un negativo femminile più terreno e si affida non alle arti magiche, bensì ai sotterfugi e alla fiducia mal riposta del marito.

### 8.3 L'orca

Oltre ai volti indescrivibili delle fate nella dimensione dell'abisso, nel suo lato più terribile, troviamo anche quelli degli orchi, che si accampano nella letteratura europea moderna da questo testo in poi.<sup>94</sup> Spesso questi personaggi si trovano ai «crocevia degli intrecci e regolano i destini dei viaggiatori»<sup>95</sup>.

Il loro abitare nei luoghi della separatezza, come boschi, montagne o orti chiusi è rivelazione dei loro legami con i mondi del vegetale, dell'animale e delle materie. A causa di questa collocazione al limite del bestiale questi orchi agiscono nei termini insondabili e violenti di altri mondi.

Il mondo di queste figure è più complesso di quanto si immagini poiché l'autore ci lascia intuire che vi sia qualcosa simile ad una comunità, l'«orcheria», anche se non possiamo parlare di una società organizzata poiché essi abitano in luoghi isolati e distanti tra di loro. Vi sono vere e proprie

---

<sup>94</sup> Cfr. Rak 1986, p. 45.

<sup>95</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 46.

famiglie di orchi, con orchettini e orchesse, sulle quali concentreremo la nostra analisi.

Le orche hanno gli stessi nessi con il mondo sotterraneo e gli stessi costumi inumani che vengono descritti per i compagni maschi, con però in aggiunta sempre qualcuno dei marchi ulteriori dell'essere donna, assimilabili a quelli trascritti nell'antica satira contro le donne.<sup>96</sup>

Vediamo quindi «un'orca maledetta» che trasforma un principe (Il 5) che non ha voluto soddisfare le sue «sfrenate voglie» e un'altra che costringe il principe di Terra Longa (Il 9) a trasformarsi in uno schiavo nero e a vivere in una grotta. O ancora il caso di Nardo Aniello, catturato un'altra orca viene sottoposto a impossibili fatiche che riuscirà ad evitare aiutato dalla figlia dell'orca, scavando un passaggio nell'orto che lo conduce fino alla grotta di Pozzuoli, sulla strada dell'Averno<sup>97</sup>, a riprova di questa loro collocazione nelle zone di confine tra più mondi. Questa è anche la sola orca descritta con gli stessi termini animali, vegetali e della materia utilizzati per gli orchi. La descrizione espressionistica che ne viene fornita parla infatti di una creatura che «aveva i capelli come una scopa di rami secchi, (...); la fronte era di pietra di Genova, (...); gli occhi erano comete che predicevano tremori di gambe, vermi nel cuore (...), portava il terrore nella faccia, lo spavento nello sguardo, il frastuono nei passi, la diarrea nelle parole. La bocca era zannuta come quella di un porco, grande come quella di uno scorfano, spalancata come quella di chi soffre di convulsioni, bavosa come quella di una mula».

L'appartenenza a questa dimensione ferina fa sì che le orche talvolta siano vittime di questa brutalità che si ritorce loro contro. Come l'orca di Petrosinella

---

<sup>96</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>97</sup> Cfr. Rak 1986, p. 46.

(Il 2) che sorprende una donna incinta a rubare nel suo orto e si fa promettere la bambina che sta per nascere e una volta ottenuta la imprigionerà in una torre. Questa stessa orca trasformatasi in un asino verrà mangiata da un lupo, subendo anch'essa il ciclo della natura.

Le orche talvolta sono anche ingenue, in quanto creature primitive e incorrotte. Un episodio in cui questo aspetto emerge con chiarezza è quello in cui l'orca è a letto con il marito e discorre con lui sul fatto che il loro grasso è il rimedio adatto a sanare le ferite dell'innamorato di Nella. Quest'ultima bussa alla porta e pur sapendo del pericolo l'orca la riceve ugualmente, seppur con l'intenzione di mangiarla. A causa di questa sua leggerezza, che dimostra come le orche pur essendo capaci di grandi violenze non hanno la scaltrezza delle altre figure femminili del *Cunto*, finiranno per essere uccisi per l'estrazione del grasso.

#### **8.4 La vecchia**

Le vecchie nell'opera sono il più delle volte caratterizzate da poteri magici e la loro funzione può sovrapporsi a quella della fata in quanto spesso offrono doni fatati ai personaggi che conquistano la loro benevolenza. Vi sono vecchie assimilabili alle «janare», fattucchiere del folklore campano che praticavano pozioni, malefici e inducevano aborti, avendo la particolarità che di giorno sembravano persone normali e non destavano sospetti.

Se teniamo conto che queste figure realizzavano riti abortivi possiamo vedere le dieci vecchie narratrici sotto quest'ottica perché sarebbero impegnate con i loro racconti in un sortilegio abortivo per punire la schiava e

liberare Tadeo da una prole illegittima<sup>98</sup>. Le vecchie della cornice narrativa agirebbero quindi come «farmaciste»<sup>99</sup> per soddisfare le voglie narrative della moglie di Tadeo.

«Zeza scioffata, Cecca storta, Meneca vozzolosa, Tolla nasuta, Popa scartellata, Antonella vavosa, Ciulla mossuta, Paola sgargiata, Ciommetella zellosa e Iacova squaquarata» a questo scopo racconteranno ogni giornata «no cunto per uno, de chille appunto che soleno le vecchie pe trattenemiento de peccerille». Questa formulazione sembrerebbe a primo avviso un'espressione popolare estranea al mondo sofisticato della cultura scritta e probabilmente è così.

A questo proposito colpisce come sia stata riconosciuta la stessa formula in circa cinquanta autori greci e latini,<sup>100</sup> a partire da Platone, a Cicerone, Strabone e Orosio, tra gli altri. Infatti nel Corpus Glossarium latinorum sono molti i riscontri per espressioni come «anileia fatuetas amentia», che in molti contesti sono utilizzate in senso spregiativo e polemico, per sottolineare quella dimensione di *superstitio* e ignoranza ma anche il valore pedagogico e di intrattenimento;<sup>101</sup> e le anziane narratrici incarnano entrambe le dimensioni.

La vecchia, anche quando è dipinta senza tratti magici, ha carattere ambivalente. Talvolta ha aspetti positivi e realizza doni che aiutano il protagonista, come ne *Le tre cetra* ma rappresenta anche quella sessualità infeconda e lussuriosa, come ne *La vecchia scorticata* in cui un'anziana vuole a tutti i costi congiungersi con il principe.

Tali personaggi malgrado il potere delle loro bestemmie non incutono timore negli altri personaggi, specie nelle fanciulle, con le quali hanno un conflitto

---

<sup>98</sup> Cfr. Allasia 2014, p. 210.

<sup>99</sup> Cfr. Alfano 2014, p. 202.

<sup>100</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 204.

<sup>101</sup> Cfr. Alfano 2014, p. 204.

generazionale, e spesso sono oggetto di scherno e finiscono, come abbiamo visto, per suscitare il riso.





## 9. Conclusioni

In questo lavoro è stato illustrato come i personaggi femminili all'interno dell'opera di Basile in esame abbiano una presenza centrale, sia nella quantità, che nella qualità del contributo che danno all'evolversi delle vicende in ogni *cunto*.

Prima di addentrarci nell'analisi il lettore ha potuto rinfrescare le proprie conoscenze su Basile, il quale è un autore ancora poco frequentato. La diffidenza verso la lingua napoletana da lui utilizzata, a causa della sua difficoltà, rappresenta ancora un ostacolo alla sua diffusione, malgrado i numerosi studi recenti e il successo della trasposizione cinematografica di alcuni *cunti*.

È molto importante infatti conoscere il ruolo di Basile nell'invenzione della fiaba e conoscere il contesto in cui scriveva. L'ambiente di corte dava spazio alle donne e il successo di sua sorella ne è un esempio, perciò questo aspetto aiuta a capire il rilievo dato sin da subito a questa tipologia di personaggio. La corte di Tadeo, allietata con i racconti delle vecchie, rispecchia le corti secentesche in cui le donne erano una presenza costante.

Si è cercato di leggere ogni *cunto* partendo da uno studio approfondito delle dinamiche evidenziate da Propp ma con l'accortezza di non generalizzare inquadrando per forza ogni fatto all'interno di uno schema. È stata privilegiata una lettura delle personalità femminili in chiave simbolica, dando ampio spazio al tema della maternità e al suo valore nell'economia dell'opera. Infatti, come

sottolinea Getto, «tutto pare sempre in procinto di figliare, di riprodursi in generazioni innumerevoli di immagini e di parole»<sup>102</sup>.

La narrazione inizia a seguito di una gravidanza e sarà eseguita interamente da personaggi femminili e con questo dato di partenza si è cercato di fare comprendere l'importanza di esse.

Al contempo sono state valorizzate tutte le tipologie di figure femminili, non solo quelle di natura prettamente umana ma anche quelle con aspetti fuori dal comune, per distinguerne i tratti che appartengono al repertorio letterario di caratteristiche attribuite alle donne, da quelli peculiari in Basile e dell'universo fiabesco.

Abbiamo dedicato la nostra attenzione anche al comportamento femminile all'interno delle famiglie e alle relazioni con i personaggi maschili, problematizzandole, in modo tale da non ridurle ad un semplice conflitto tra uomo e donna. È stato dimostrato come molti personaggi maschili dipendano da quelli femminili per raggiungere i loro obiettivi o come si sottomettano alle donne della famiglia, normalmente le madri e le mogli.

Il tema della gravidanza poi è stato sviscerato nelle cinque giornate di narrazione, per rilevare gli elementi fantastici in esse presenti e ribadire l'importanza di questa «prenezza» che permea il *Cunto*. Inoltre, è stata svolta un'indagine sullo status sociale delle donne del testo, per rilevarne le difficoltà di ascesa sociale, che sorprendentemente sono minori rispetto a quelle affrontate dagli uomini, che raramente cambiano interamente condizioni di vita, limitandosi soltanto ad un aspetto preciso di volta in volta.

Prima di realizzare una breve rassegna delle figure topiche all'interno del *Cunto*, ossia le fate, le orche, le matrigne e le vecchie, è stato anche svolto

---

<sup>102</sup> Cfr. Getto 1964, p. 313.

uno studio sul ruolo della bellezza femminile. Da questa ricerca il primo dato emerso è una tendenza ad un'opposizione binaria tra donne incredibilmente belle e altre spaventosamente brutte, che va di pari passo tra quella tra bontà e cattiveria. Tuttavia, proseguendo in questa analisi, si può concludere che ciò è solo un orientamento generale ma che vi sono numerose sfumature intermedie in tutto ciò. Oltre a questa dicotomia, sono stati individuati anche gli aspetti estetici che tratteggiano le bellezze del *Cunto*, individuando la relazione tra il corpo femminile e la verità da svelare, seguendo gli spunti offerti da Clara Allasia.<sup>103</sup>

Un'altra tipologia di figura femminile è quella della schiava, di cui l'esempio principale è Lucia, la prima moglie di Tadeo prima che l'ordine si ricomponga, con la cessazione dell'evasione carnevalesca, che porterà Zoza tra le braccia del suo amato. Tali personaggi sono schiavi nella funzione che esercitano ma dimostrano di ribellarsi a ciò e di essere ambiziosi, aspirando quasi sempre a sposare principi o re.

Al termine di tali ragionamenti si evince che il *Pentamerone* senza le donne non avrebbe ragione di esistere poiché sono esse il motore della raccolta. Basile rappresenta nella maggior parte dei casi personaggi femminili con caratteristiche peculiari e meno rassicuranti di ciò che ci si aspetterebbe da una fiaba, ma non per questo meno avvincenti.

Infine, uno spunto interessante per proseguire la ricerca, ma forse incompatibile con l'economia e i mezzi di questo lavoro, sarebbe uno studio più approfondito sui legami tra le figure della tradizione napoletana e le protagoniste del *Cunto*, in particolare per quanto riguarda il versante magico,

---

<sup>103</sup> Cfr. Allasia 2014, pp. 209-221.

che si districa tra «tricche e varlacche»<sup>104</sup>. In modo tale da rilevare se la ragione della forza delle protagoniste di Basile, depurate dagli elementi prettamente fiabeschi, sia da ritrovare nelle condizioni ambientali e culturali della Napoli da lui conosciuta.

---

<sup>104</sup> Cfr. Albanese 2012, p. 98.

## 10. Bibliografia

Angela Albanese, *I “centomila miliardi” di proverbi del “Cunto de li cunti” nella versione inglese di Nancy Canepa*, in «Italice», I (2013), pp. 1-22.

Angela Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo, 2012.

Angela Albanese, *Note a margine di una nuova edizione de “Lo Cunto de li cunti”*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXIX (2014), pp. 253-263.

Angela Albanese, *‘Tricche varlacche’ e altri incantamenti nelle traduzioni del “Cunto” di Basile*, in «Il Lettore di Provincia», CXXXVIII (2012), pp. 97-109.

AA.VV., *La tradizione letteraria in lingua napoletana*, in *Storia di Napoli*, vol. 4, 1973.

Giancarlo Alfano, *Il farmacista travestito. Bipolarità del “Cunto de li cunti”*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 195-208.



Clara Allasia, «*Giorgetiello acciaccare*»: *il corpo femminile e il disvelamento della verità nel Cunto de li cunti*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 209-221.

Alberto Asor-Rosa, *Basile Giambattista*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

Pierluigi Barrotta, *Scienza e valori: Il bello, il buono, il vero*, Roma, Armando Editore, 2015.

Giambattista Basile, *Il Pentamerone*, a cura di Benedetto Croce, Roma-Bari, Laterza, 1982.

Giambattista Basile, *Cunto de li Cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986.

Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, traduzione a cura di Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 1977.

Giovanni Battista Bronzini, «*Lo Cunto de li Cunti*» serbatoio letterario di fiabe popolari, in «La parola del testo», I (2000), pp. 181-188.

Maria Antonietta Cortini, *L'ombra di Esopo nel "Cunto de li Cunti"*, in Picone e Messerli, 2004, pp. 61-79.





Benedetto Croce, *Giambattista Basile e il "Cunto de li Cunti"*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 3-122.

Ernesto De Martino, *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1976.

Alessandro Giarrettino, *Storie di guai. Disavventura, poema e racconto in Basile*, in «*Bollettino di Italianistica*» II (2009), pp. 178-192.

Giovanni Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Collana: Saggi Rizzoli, Milano, Rizzoli, 1969.

Sara Girau, *La temporalità e la sua rappresentazione nel "Pentamerone" di Giambattista Basile*, in «*Levia Gravia*», IV (2002), pp. 153-176.

Wilhelm e Jacob Grimm, *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1972.

Pasquale Guaragnella, *Figure della marginalità. 'Idioti' ne "Lo cunto de li cunti" di Giambattista Basile*, in «*La nuova ricerca*», XVII-XVIII (2008-2009), pp. 83-96.

Pasquale Guaragnella, *La malinconia e un sistema narrativo antifrastico. Osservazioni su "Lo cunto de li cunti" di Giambattista Basile*, in «*Le forme e la storia*», II (2013), pp. 137-148.



Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi, 1972.

Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 [1928].

Michele Rak, *La maschera della fortuna. Letture del Basile 'toscano'*, Napoli, Liguori, 1975.

Michele Rak, *Napoli gentile: la letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca, 1596-1632*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Universale scientifica Boringhieri, 1985.

Daniela Ventura, *Dalla tradizione orale ad una versione letteraria: il motivo dell'inumazione in due 'Cunti' di G. Basile*, in «Cuadernos de Filología italiana», VIII (2001), pp. 153-163.