

© 2015

Marino Forlino

ALL RIGHTS RESERVED

ESOTERICO, EROTICO, ESOTICO: LA “CUNTAMINAZIONE” DEL
PENTAMERONE

By

MARINO FORLINO

A dissertation submitted to the
Graduate School-New Brunswick
Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written under the direction of

Professor Laura Sanguineti White

And approved by

New Brunswick, New Jersey

OCTOBER, 2015

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

ESOTERICO, EROTICO, ESOTICO: LA “CUNTAMINAZIONE” DEL
PENTAMERONE

By MARINO FORLINO

Dissertation Director

Professor Laura Sanguineti White

My dissertation investigates the relationship that Boccaccio’s *Decameron* and Basile’s less-studied *Lo cunto de li cunti: overo lo trattenemiento de’ peccerille* establish with the heritage of *A Thousand and One Nights* by focusing on a triad of motifs (esotericism, eroticism, and exoticism) through which the Arabic prose tradition is subsumed in the Italian literary tradition. Through a comparative and critical approach of these particular collections, my dissertation both highlights the importance of Italian language and literature in the contemporary academy and challenges the cultural stereotypes that continue to blur the lens through which many still approach Arabic heritage. In Chapter 1, I analyze the three collections in terms of structure and content (the *cornice novellistica* and the power of words) with constant references to criticism and literary theory, demonstrating how Boccaccio and Basile’s narrative frameworks emulate the structural and thematic organization of the Arabic masterpiece. In Chapter 2, I further examine recurrent esoteric elements such as enchantment, alchemy, black magic, genies,

ghosts, ogres and other fantastical creatures and explore the relationship between *reale* and *fiabesco*, two specular categories the combination of which aims at describing the extra/ordinary world of the seventeenth century. Chapter 3 is devoted to the role of love, sexuality and licentiousness in these texts as categories that provide insight into the evolving mores and transitional natures of their societies; particular attention is devoted to the many forms and different functions of similar, if not identical, sexual metaphors present in all three narrative collections, and to the phenomenology of love, the antecedents of which harken back to the Arab tradition of Ibn Sina and Ibn Hazm and the principles and ideas of which emerge in texts like the *Decameron* and *Lo cunto de li cunti*. In Chapter 4, I scrutinize the representation of the “Orient” in all three collections, arguing that even in the Arabic text itself, the Eastern setting of the tales remains only a fictive space that can be easily interchanged with a more westernized space.

Acknowledgements

My years at Rutgers University have been unique and there are not enough words to express my gratitude to all the people, friends, colleagues, and professors with whom I have had the privilege to study and work throughout my graduate studies. I am also grateful to my family who has believed in my American dream and supported me in my travels around Europe, the Middle East, North Africa and the United States. I thank my parents for teaching me that another world is possible and that education sets us free. In particular, I thank my sister, Rosanna, *instancabile* Shahrazâd. Her fervor for reading and writing has disclosed to my eyes worlds far away and exotic. My passion for travel comes from the books that she used to read to me and the stories she would invent for my brothers. Through her I discovered the *Arabian Nights*, Boccaccio and the Baroque, and to her I dedicate this work.

I am indebted to Professor Laura Sanguineti White, advisor, mentor, and primary source of guidance throughout my years of graduate school. The many afternoons spent talking about literature, words, and life were a blessing and a rare privilege and her teachings have nurtured me as an academic and a human being. Her precious insights, comments and feedback made my journey pleasant and I will miss our discussions on Branca, Getto and Raimondi. To the members of my committee: to Professor Andrea Baldi, who wholeheartedly supported my research with lucid suggestions and references and whose precision and meticulousness will remain exemplary in my eyes; to Professor Alessandro Vettori, whose enthusiasm for this dissertation was contagious and a vital source for my writing, I am truly grateful. I would also like to thank Professor Pietro Frassica for his warmth, constant help and guidance throughout my career as graduate

student. I extend many thanks to the rest of the faculty: to Professor David Marsh, whose witticisms, anecdotes and knowledge will always encourage me to read one more book; to Professor Paola Gambarota, who always had a reading tip for me and a kind word of support during the most crucial phases of the writing process; to Professor Rhiannon Welch, whose positive energy and encouragement lit up my days; to the Language Coordinator, Carmela Scala, for sharing with me her knowledge and love for Giambattista Basile's *Pentamerone*.

A very special mention to Carol Feinberg and Sheri La Macchia for their constant help throughout the meanderings of bureaucracy and for making me feel always welcome and loved. Additionally, I would like to thank all my friends and colleagues at Rutgers for their patience and contagious passion and for putting up with me. In particular, I would like to thank Arianna, Aria and Daniele for being part of this project from the very first day of my writing.

I would like to express my gratitude to the Italian Ministry of Foreign Affairs, to the Transliteration Program at Rutgers University, and to the Rutgers Graduate School of New Brunswick for the traveling award, Transliteration Fellowship and Pre-Dissertation and Special Study support scholarship, respectively, which allowed me to conduct research in Tunisia and Egypt, where I improved my Arabic skills and I worked on my dissertation in institutions like Alexandria's public library and Tunisia's national library surrounded by intellectuals and friends like Professor Abdelkader Ben Hassoun.

During my years at Rutgers, I have had the privilege of being surrounded by too many other inspiring scholars, brilliant colleagues and promising students to name

individually here, but who have made me feel at home miles away from home and to whom
I will be eternally grateful.

INDICE

Abstract	ii
Acknowledgements	iv
Introduzione	1
1. Labirinti Narrativi e <i>Labor-Intus</i> Interpretativi: il testo, la tessitura e il lettore moderno Teseo	
1.1 Labirinti narrativi e <i>labor-intus</i> interpretativi	14
1.2 Deficienze fisiche ed efficienza verbale: <i>melius abundare quam deficere</i>	28
1.3 Il <i>textum</i> , la tessitura e il lettore moderno Teseo	32
1.4 Una cornice dal volto barocco: capovolgimenti artistici, ribaltamenti letterari e stravolgimenti linguistici	38
1.5 L’eliocentrismo novellistico: moti di rotazione narrativa e di rivoluzione letteraria	40
1.6 Lo smascheramento dell’inganno e la verità: <i>coincidentia oppositorum</i> tra realtà e fantasia	43
2. Dalle Novelle sul Magico alla Magia della Letteratura: <i>Jinn, Ifrît</i>, fantasime, incantesimi, orchi e streghe	
2.1 Il <i>Pentamerone</i> e la “cuntaminazione” di reale e fiabesco: i fatti, le fate e il fato	47
2.2 Il cambiamento di status: tra fatalismo e “fatagioni”	59

2.3 <i>Mirabile visu, mirabile dictu, mirabile factu</i> : personaggi sovranaturali, oggetti fatati e “mirabile fato”	64
2.4 Teatralità del “reale”, Triplicità del fiabesco	69
2.5 Streghe, fattucchiere e negromanti: formule magiche, polveri e incantesimi	78
3. <u>Metamorfosi Barocche</u>: Amore e Sessualità dall’<i>Harem</i> a Vallepelosa	
3.1 Preliminari letterari, preliminari erotici: verso una nomenclatura della metafora sessuale	90
3.2 La metafora sessuale: dall’ <i>Harem</i> a Vallepelosa	98
3.2.1 Onomastica e topo(r)nomastica	108
3.2.2 Basile e il giardino delle delizie: cavalcando tra scene “voscherecce,” valli pelose e orti da seminare	111
3.2.3 L’epos, l’eros e la guerra dei sessi	114
3.2.4 Dal lusso della tavola alla lussuria del talamo	115
3.3 Dalle lezioni sull’amore all’eziologia della malattia d’amore	117
3.4 Cunti d’amore, cotti d’amore: dai piaceri della carne alla carnalità sessuale	134
4. L’Esotismo Esponenziale: Oriente e Occidente si fanno Orientaleggianti	
4.1 Oriente, Occidente, accidenti fiabeschi e incidenti mercantili: dalle terre d’Oriente agli orientalismi letterari	144
4.2 Orridi cominciamenti, oltraggi e orientalismi ombrosi: tra mori, finti amori e pestifere “morie”	151
4.3 Giardini, palazzi, dedali cittadini e labirinti naturali: Teseo e le trame d’Oriente	163

4.4 Cibi d'Oriente, spezie e specialità esotiche dalla tavola al letto: quando l'esotico si fa erotico	167
Conclusioni	173
Riferimenti Bibliografici	177

Introduzione

Il 2015 rappresenta un vero e proprio *annus mirabilis* per la novellistica italiana dal momento che, grazie agli adattamenti cinematografici di registi come Paolo e Vittorio Taviani e Matteo Garrone, capolavori letterari come il *Decameron* di Giovanni Boccaccio e *Lo cunto de li cunti: overo lo trattenemiento de' peccerille* di Giambattista Basile vengono riscoperti e diffusi al di là dei confini nazionali. Particolarmente interessante a tale riguardo risulta anche il lavoro del regista portoghese Miguel Gomes che, nel suo trittico cinematografico intitolato *Le mille e una notte* (2015), riprende la struttura e l'organizzazione dell'omonima monumentale opera arabo-iranica per parlare del Portogallo contemporaneo.

I tre adattamenti cinematografici, seppur lontani tra loro per scelte registiche e narrative, sono legati da un rapporto indissolubile e pare magica la casualità con la quale siano stati prodotti a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro. Oltre all'amore per la novellistica, Gomes e Garrone (e in parte anche i fratelli Taviani) sembrano condividere una serie di operazioni registiche dal momento che entrambi partono da situazioni fiabesche per raccontare il reale, riconducendole su un piano realistico e concreto alla società contemporanea fatta di ossessioni, di paure come la gerascofobia, di manie e di illusioni prodigiose. Negli adattamenti cinematografici di Gomes, dei fratelli Taviani e di Garrone emerge quella commistione di reale e fantastico che caratterizza le diverse raccolte di racconti, dalla forza dell'amore che consuma alla magia dello straordinario che acceca personaggi come Calandrino per approdare poi al vero *Leitmotiv* delle opere: il potere della parola che ci racconta i sentimenti umani spinti all'estremo e che salva Shahrazâd, i novellatori del *Decameron* e la principessa Zoza.

Attraverso queste trasposizioni filmiche i personaggi della raccolta araba, del capolavoro di Boccaccio e del genio di Basile prendono forma e sono calati nella vita quotidiana degli spettatori; sono personaggi sanguigni che vanno al di là del ruolo di un eroe che supera una serie di prove come nella più tradizionale delle fiabe. I dettami di Vladimir Propp vengono così ampiamente rivoluzionati dai registi che, compiendo una vera e propria operazione *à rebours*, partono dal fantastico per raccontare il reale e lo fanno offrendo una lettura psicologica di personaggi complessi che soffrono e ridono, tramano vendette e agiscono seguendo l'ingegno o secondo natura.

Le tre opere e le corrispettive trasposizioni filmiche sono fortemente legate tra loro da un punto di vista narrativo e contenutistico; si tratta di una vera e propria trilogia che pare riecheggiare la *Trilogia della vita* di Pier Paolo Pasolini che, tra il 1971 e il 1974, propone un adattamento cinematografico del *Decameron*, dei *Canterbury Tales* e de *Le mille e una notte*. Pasolini, giocando con personaggi e ambientazioni, ci presenta un trittico complesso nel quale è facile perdersi. Talvolta lo spettatore, al pari del lettore, è calato tra dedali narrativi e cinematografici al punto di confondere la yemenita Sana'a con Napoli o la campagna toscana con quella inglese. Lo stesso avviene da un punto di vista narrativo nel momento in cui si leggono *Le mille e una notte*, il *Decameron* e *Lo cunto de li cunti* opere contraddistinte da una serie di tratti in comune che vanno al di là dell'organizzazione strutturale della cornice e di stratagemmi narrativi simili. I personaggi appaiono intercambiabili: Andreuccio da Perugia non è che la versione boccacciana di Ali Azzibaq, gli orchi e le orchesse corrispondono ai vecchi *jinn* e alle *ifrîte* della tradizione araba e la schiava mora Lucia del *Pentamerone* non è che un'estensione del moro Masud. In un gioco di specchi e di riflessi i personaggi, le

ambientazioni e le trame sono talvolta perfettamente speculari, altre volte mere deformazioni degli antecedenti come avviene per le vecchie narratrici della raccolta di Basile che richiamano i novellatori di Boccaccio.

Non ci sono dubbi sul debito contratto da Basile nei confronti di Boccaccio e numerosi critici, da Michele Rak a Nancy Canepa, da Giovanni Getto a Benedetto Croce, hanno puntualizzato una serie di paralleli tra le due raccolte. Si tratta però di un lavoro di comparazione tra le opere condotto soprattutto da un punto di vista strutturale e narratologico che pone l'accento sulla somiglianza tra le cornici novellistiche e sulle rubriche che contraddistinguono il *Decameron* e *Lo cunto de li cunti*. In realtà Basile va oltre il “furto della cornice boccacciana” (che a sua volta tanto rimanda a quella de *Le mille e una notte*); la sua opera ad un attento esame può essere letta come parodia del lavoro del certaldese, o come “un'antistrofe, un controcanto, fiabesco e popolare, rispetto alla strofe, al canto realistico e borghese-cortese costituito dal *Decameron* (Conrieri 31), un controcanto partenopeo al toscanocratico *Decameron*, ma anche un manifesto politico del turbolento Seicento nel quale *Lo cunto de li cunti* viene scritto e pubblicato. Nei suoi dettagli sui giochi, nelle sue poetiche egloghe a conclusione di ogni giornata, Basile ci offre un ritratto della società del suo tempo attraverso una serie di quadri di costume dai quali emergono la natura ordinaria e straordinaria dell'essere umano e della natura, l'ingegno e la Fortuna, la potenza dell'amore e le ingiustizie del creato.

Il mondo di Basile è un mondo parallelo a quello de *Le mille e una notte*, un universo se vogliamo capovolto –non necessariamente migliore o peggiore, i principi e i re di Napoli e della campagna campana sono estensioni dei califfi e degli emiri presenti

nella raccolta araba; Napoli sta a Baghdad come Benevento a Damasco, Zoza è Shahrazâd. La critica ha dunque posto l'accento sul rapporto di specularità tra la raccolta di Boccaccio e il lavoro di Basile ma mi sembra doveroso puntualizzare in questo studio come in realtà il *Decameron* non sia che l'elemento di unione tra l'opera araba e *Lo cunto de li cunti* pubblicato tra il 1634 e il 1636 con il titolo promozionale *Pentamerone*, titolo che rimanda all'opera di Boccaccio. Di questo avviso pare essere la studiosa Francesca Corrao ("A Comparison") che vede ne *Le mille e una notte* un possibile antecedente del lavoro di Basile discutendo in poche pagine il rapporto tra i due capolavori e sottolineando in particolare la relazione tra le cornici.

Lo scopo del mio lavoro è di dimostrare come in realtà le raccolte di novelle di Boccaccio e di Basile siano legate alla raccolta arabo-iranica da un rapporto di affinità di carattere narrativo e narratologico e anche e soprattutto tematico e di provare inoltre come diverse trame tratte da *Le mille e una notte* siano entrate nel panorama letterario italiano del Trecento prima e del Seicento poi, offrendo a Basile –attraverso l'esperienza di Boccaccio- quella materia narrativa da riplasmare e da deformare (come avviene per le protagoniste della raccolta) alla base dei suoi "cunti" nati per "lo trattenemiento de' peccerille."¹ Se il referente di un testo è sempre un altro testo secondo, o per usare una voce barthiana tratta da *S/Z*, un reale già scritto, è possibile leggere l'opera di Basile in relazione al testo arabo e al lavoro di Boccaccio che Basile non solo conosce ma imita, paròdia, e supera.

¹ Le edizioni delle opere prese in esame in questo lavoro sono: *Le mille e una notte*, a cura di René R. Khawam, trad. Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni, 2 vol. (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2005); Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Cesare Segre (Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore, 1998); Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti: ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, Trad. ed a cura di Carolina Stromboli, 2 vol. (Roma: Salerno Editrice, 2013).

Non vi sono dubbi sulla conoscenza da parte di Boccaccio della tradizione narrativa orientale giunta in Italia tra l'undicesimo e il tredicesimo secolo attraverso i poeti arabi di Sicilia e grazie alla grande biblioteca di Roberto d'Angiò dove Boccaccio si forma e riscopre tra gli altri i lavori di Petrus Alphonsi e dei traduttori della scuola di Toledo. L'autore certaldese ammette pubblicamente e in più occasioni (non ultima nella conclusione al *Decameron*) il debito contratto nei confronti della tradizione novellistica precedente e di simile avviso pare essere anche Giambattista Basile che si avvicina alla novellistica italiana, e non solo, negli anni della sua formazione napoletana, a Venezia e in Candia dove si arruola per fronteggiare il pericolo turco. Nell'opera di Basile infatti convergono temi orientali e orientaleggianti tipici de *Le mille e una notte*, costrutti sintattici di matrice decameroniana e personaggi che ricordano le pagine di Boccaccio e della narrativa araba, il tutto scandito da un linguaggio che a tratti sa essere scurrile e aulico, erudito e gergale, erotico ed esotico.

Le opere prese in esame in questo studio condividono dunque una serie di aspetti strutturali identici o quasi e una serie di motivi che vanno dall'erotismo all'esotismo passando dal magico e dall'esoterico. I testi sono così messi in relazione sia da un punto di vista filologico che teorico-critico, attraverso un'analisi –dei testi e dei contesti nei quali vengono prodotti- atta a sottolinearne le affinità ma anche una serie di riflessioni di natura critica che esulano dal campo della mera filologia.

Nel primo capitolo, incentrato sul rapporto di affinità e contrasto tra le cornici narrative, si fa riferimento alle teorie di Roland Barthes (*S/Z*) e di Peter Brooks (*Reading for the plot*) in merito alle dinamiche legate al piacere della lettura e alla dilazione della morte (discorsi che trovano una perfetta risonanza nel principio della dilazione del/la fine

di tutti i testi analizzati in questa sede e caratterizzati *in primis* dalla funzione salvifica della parola) provando come in realtà le opere siano legate da un rapporto molto più complesso degli addentellati di natura diegetica e narrativa presenti tra le raccolte. Tra i testi sembra esserci una perfetta armonia organizzativa e tematica scandita da una struttura parallela e da una serie di motivi differenti: dalla malinconia delle donne al tradimento, dalla “ginecocrazia” dei novellatori all’elogio della paremiologia. Nel capitolo primo si traccia dunque un parallelo tra le raccolte e viene dato particolare rilievo al capolavoro di Basile che, con il suo *Cunto de li cunti*, compie una vera e propria rivoluzione letteraria.

Le cornici delle opere ci offrono una delle possibili lenti attraverso cui leggere e analizzare le raccolte di racconti; sono veri e propri micromanifesti letterari nei quali si condensano la pompa barocca di Basile, il clima realistico-borghese di Boccaccio e lo splendore terrorizzante della civiltà mediorientale. Gli autori attraverso le ardite trame dei vari personaggi ordiscono testi paralleli nei quali i protagonisti aiutati dall’ingegno e dalla Fortuna (nelle sue mille sfaccettature di caso, prodigio, “magica Provvidenza”) ristabiliscono attraverso la parola un ordine che è stato corrotto e sconquassato in seguito a un oltraggio iniziale; in questi moti narrativi perfettamente circolari che sembrano rispondere al principio brooksiano per cui “*the end is in the beginning*,” gli autori compiono vere e proprie rivoluzioni letterarie saccheggiate poi nel corso dei secoli dalla novellistica italiana e d’oltreconfine.

I capitoli successivi riprendono i tre temi scanditi dal titolo di questo lavoro. Si tratta di tre motivi-chiave che non solo avvicinano le tre raccolte contenutisticamente ma anche stilisticamente. “Le novelle, favole, parabole e historie” di Boccaccio e i vari

“cunti” di Basile recuperano una serie di *topoi*, di personaggi e di dettagli stilistici presenti nella raccolta araba elaborata tra il settimo e il decimo secolo ma che trova larga diffusione a partire dal dodicesimo secolo durante il quale se ne attesta anche il primo riferimento.²

Nel capitolo secondo intitolato “Dalle novelle sul magico alla magia della letteratura” si approfondisce il legame tra la fiaba di magia di Basile e la raccolta araba con una serie di riferimenti al *Decameron*. Attraverso una comparazione tra i cunti magici di Basile e le novelle popolate da “fantasime,” “tappeti volanti” e “anelli magici” presenti nella raccolta di Boccaccio è possibile infatti tracciare una serie di paralleli tra le raccolte dell’autore certaldese e di quello napoletano che, molto probabilmente, ispirati dalle trame de *Le mille e una notte* recuperano negromanti, fate e fattucchiere, e descrivono incantesimi ed eventi prodigiosi. Ad un attento esame delle opere appare evidente il forte legame tra la raccolta arabo-iranica e *Lo cunto de li cunti* entrambi animati da una “magica Provvidenza” innescata attraverso *jinn* e orchi, *ifrîte* e orchesse, che vivacizzano l’ordinarietà della vita dell’essere umano. Basile, sulla scorta della raccolta araba più che del *Decameron*, pare utilizzare l’elemento fantastico per raccontare il reale e le sue fiabe si contraddistinguono per un “realismo popolare” (Caccavelli 172). Il parallelo tra le opere si spinge oltre i motivi del magico e del prodigioso e trova poi conferma in una serie di procedimenti narrativi del tutto identici al punto che la descrizione di un *jinn* rispecchia perfettamente quella di un orco, e le vicende fantastiche di un personaggio figlio di contesti linguistici e storici diversi si rispecchiano fedelmente

² Sulla genesi dell’opera si rimanda in particolare agli studi di Robert Irwin, *The Arabian Nights: A Companion* (London: Tauris Parke, 2005); Ulrich Marzolph, Richard Van Leewen, e Hassan Wassouf, (a cura di), *The Arabian Nights Encyclopedia* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004); Ulrich Marzolph (a cura di), *The Arabian Nights Reader* (Detroit: Wayne State University Press, 2006).

nelle varie opere. Dagli studi sulla fiaba di Bottingheimer (*Fairy Tales*), di Calabrese (*Gli arabeschi*) e di Lüthi (*The European Folktale*) si recuperano una serie di elementi caratteristici della scrittura fiabesca per interpretare la fiaba in maniera molto più complessa di una serie di dinamiche formali e formaliste di proppiana memoria. L'elemento magico è infatti da interpretarsi anche come strumento per dar forma alla natura ballerina e metamorfica dell'essere umano barocco e non solo. Tanto ne *Le mille e una notte* quanto ne *Lo cunto de li cunti*, l'arte magica va oltre l'incantesimo ed è piuttosto arte della parola che ammalia, strega e salva; un'arte particolarmente prodigiosa che è soprattutto arte delle donne come provano i casi di Shahrazâd, delle novellatrici del *Decameron* e del *Pentamerone*.

La natura metamorfica del reale si verbalizza così in un linguaggio nuovo fatto di immagini moderne e di metafore che sconfinano in ogni campo e in perfetta armonia con i dettami di Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico*). Nella raccolta araba, nel *Decameron* e nel *Pentamerone* gli autori descrivono un mondo in movimento nel quale “tutto si trasforma” (Getto, *Barocco* 393), i personaggi hanno una intensità sensoriale palpabile, una corporeità ed in particolare una sessualità talmente accentuate che sembrano quasi materializzarsi davanti agli occhi dei lettori. Il continuo metaforeggiare all'interno delle opere permette al lettore di interpretare i tre capolavori su più livelli che vanno dall'ambito politico a quello sociologico. La “scena boschereccia” con la quale si apre il *Pentamerone* è, come la penetrazione di Masud ne *Le mille e una notte* e i vari amplessi descritti nel *Decameron*, un viaggio all'interno delle viscere di Napoli, del mondo arabo e della società mercantile del Trecento. In quest'ottica dunque la corruzione della corte napoletana di “Vallepelosa,” dei califfati e degli “*harem*,” e dei mercanti che

spesso si sollazzano nei “bagni termali,” passa attraverso la corruzione dei personaggi, il cui denudamento fisico pare andare di pari passo con un denudamento politico e religioso.

Nel terzo capitolo si affronta proprio il parallelo tra le tre opere prendendo in esame una serie di metafore sessuali presenti nelle raccolte e dimostrando il debito contratto da Basile nei confronti de *Le mille e una notte* e del *Decameron*. Le metafore e i doppi sensi equivoci utilizzati per parlare dei genitali maschili e femminili e per descrivere il rapporto sessuale sono state organizzate in un catalogo di comparazione tra le raccolte che presentano numerosissimi punti di contatto e talvolta gli stessi estremi metaforici. Un ulteriore parallelo viene scandito dai cosiddetti “cunti d’amore” che nelle raccolte si contraddistinguono per una simile fenomenologia dell’amore che, tenendo conto dei trattati di Avicenna, di Ibn Hazm, della trattatistica araba e del contributo di Andrea Cappellano, si contraddistinguono per una sintomatologia psicofisiologica identica. In ultima istanza un ulteriore parallelo viene tracciato prendendo in esame un peculiare tratto in comune tra le raccolte: il connubio tra i piaceri della tavola e quelli del talamo e il rapporto tra desiderio ed erotismo. Le vicende erotiche narrate ne *Le mille e una notte*, nel *Decameron* e ne *Lo cunto de li cunti* sono imbevute di espressioni legate alla sfera della gastronomia e i vari autori, seppure appartenenti a periodi e contesti diversi, sembrano operare in maniera simile nel momento in cui ricorrono ad un lessico culinario comune per parlare di sesso e amore e nel momento in cui gli stessi amanti delle novelle diventano pietanze e i corpi si fanno utensili da cucina.

L’opera di Basile riprende dunque svariate novelle di Boccaccio e numerose storie tratte da *Le mille e una notte* tanto che gli intrecci amorosi, le descrizioni degli

amanti, e i vari momenti di piacere fisico sono pressoché identici. La malattia d'amore da cui sono affetti numerosi personaggi presenta la stessa sintomatologia indipendentemente dal contesto e dall'opera. Come nella raccolta araba, anche nell'opera di Boccaccio e nel capolavoro di Basile l'amore ingentilisce l'uomo, ma l'amore può anche condurlo alla follia. I personaggi sono in questa maniera completamente speculari, e sembra quasi che siano riflessi l'uno dell'altro. Lo stesso gioco di specchi che si stabilisce tra i personaggi e tra le opere si attua su un altro fronte tematico comune a tutte le raccolte: l'esotismo e l'orientalismo che sembrano caratterizzare non solo le opere italiane ma anche la stessa raccolta araba, nella quale osserviamo un fenomeno di orientalizzazione dell'Oriente secondo i dettami di Edward Said e del suo studio *Orientalismo*.

Il rapporto tra Oriente e Occidente, tra Est ed Ovest è così al centro del quarto ed ultimo capitolo nel quale si affrontano alcuni presupposti ideologici per cui l'Occidente avrebbe elaborato nei secoli la propria idea dell'Oriente che non è più mero spazio geografico ma anche e soprattutto una costruzione dell'immaginario. Il discorso sull'Orientalismo avviato da Edward Said alla fine degli anni Settanta pare trovare una sua applicazione e una sua veridicità anche in un testo di ambientazione orientaleggiante come *Le mille e una notte*, un'opera nella quale assistiamo ad una vera e propria riproduzione esponenziale dell'Oriente. Sulla scorta dei diari di viaggio del Trecento e del Rinascimento l'Oriente descritto da Basile risponde ad un gusto e ad una fascinazione per il Levante che si faranno fortissimi a partire dal Settecento, tuttavia quel magico mondo fatto fatto di *harem*, incantesimi e creature fantastiche comincia a stregare viaggiatori e pellegrini già in epoca premoderna.

L'Oriente descritto nel *Decameron* e ne *Lo cunto de li cunti*, al pari dell'Oriente di cui si parla ne *Le mille e una notte* è fatto di prestanti personaggi mori e di schiave traditrici, di esseri umani e creature ultraterrene che sono animati da una spiccata sensualità e da una accentuata ed ardente sessualità che si manifesta in esperienze di donne lascive che tradiscono e rimbalzano di amante in amante, come la regina moglie di Shahriyâr, come Alatiel, come la schiava mora Lucia. Boccaccio e Basile, quasi orientalisti *ante litteram*, costruiscono un Oriente immaginario e danno forma ad un discorso complesso nel quale convergono sociologia e antropologia dal momento che l'Occidente sembra strumentalizzare l'Oriente per definire la propria identità ed è lo spazio dell' "altro," del forestiero. Il Levante diventa così in tutte e tre le opere un "luogo politico" ma anche un "non-luogo geografico" nel quale risiedono personaggi diversi che vanno dall'esemplare Saladino ad un licenzioso Maometto. È un luogo dove il tradimento e l'oltraggio fanno parte della vita quotidiana ma può anche essere un Paradiso nel quale abbondano giardini e palazzi oltre a personaggi gretti e crudeli attraverso i quali si denuncia un'intera società. Gli orridi cominciamenti delle opere e le conclusioni felici di tutte le raccolte conferiscono una dimensione ancora più magica e fiabesca alle raccolte ma costituiscono anche un invito alla verità che si raggiunge solo dopo essere stati vittime dei vizi e delle falsificazioni del mondo. Le opere così oltre ad intrattenere, educano e seducono, avvicinano il lettore occidentale ad un Oriente irraggiungibile che è anche "mondo selvaggio" e reame della barbarie, uno spazio esotico che è spazio dell'avventura e dell'erotismo, una finestra sul magico e su realtà esoteriche lontane da quelle occidentali. Nel febbrile chiaroscuro di elementi antitetici che vanno dalla quasi maniacale insistenza sull'alternarsi del giorno e della notte, delle luci e delle ombre, del

bianco e del nero, si narrano mondi opposti ma vicendevolmente necessari per autodeterminarsi al punto che l'Oriente e l'Occidente sono due facce di una stessa moneta; sono due sosia che necessitano l'uno dell'altro per esistere tanto che la sottile linea di demarcazione tra questi mondi viene quasi annullata e l'Oriente da significante diventa uno dei tanti significati dell'Occidente e viceversa.

I paralleli tra *Le mille e una notte*, il *Decameron* e *Lo cunto de li cunti* vanno così oltre la struttura e l'organizzazione delle opere; le raccolte sono accumulate da una serie di motivi affini e talvolta da scelte letterarie identiche che provano il debito contratto dalla letteratura italiana nei confronti di quella araba. Le trame e i personaggi boccacciani e basiliani sono modellati su un archetipo letterario mediterraneo che affonda le sue origini nella letteratura in sanscrito e pahlavi di derivazione indiana. Sono opere provenienti da mondi diversi che narrano universi paralleli, al punto da annullare ogni confine geografico tra i Paesi nei quali vengono generati e attraverso i quali circolano. Grazie ad un attento esame degli intrecci e dei personaggi è possibile scoprire mondi distanti nel tempo e nello spazio per riscoprire l'universo della letteratura, patrimonio globale che dovrebbe avvicinare i popoli piuttosto che separarli.

La rivalutazione di testi come *Le mille e una notte*, l'*Hitopadeisha*, e ancora lo *Chucasaptati* o *Kalila wa Dimna*, può indubbiamente condurre alla riscoperta di opere come il *Decameron* e il *Pentamerone*, lavori fortemente indebitati alla tradizione narrativa orientale e mediorientale. Pertanto, un approfondimento della relazione tra le varie tradizioni letterarie non può che contribuire a superare una serie di pregiudizi nei confronti della cultura arabo-islamica che si sono generati e diffusi specialmente nell'ultima decade per ragioni che, ahimè, vanno al di là della Letteratura.

CAPITOLO 1

**LABIRINTI NARRATIVI E *LABOR-INTUS* INTERPRETATIVI:
il testo, la tessitura e il lettore moderno Teseo**

1.1 Labirinti narrativi e *labor-intus* interpretativi

L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde poiché non si tesse e non si fila più ascoltandole... Quanto più dimentico di sé è l'ascoltatore, tanto più a fondo si imprime in lui ciò che ascolta. Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la rete su cui si fonda l'arte di narrare.

(Walter Benjamin 251)

Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio e *Le mille e una notte* (raccolta novellistica araba attribuita a vari autori) sono tre grandi labirinti narrativi nei quali il lettore si perde sin dalla loro anticamera: la cornice che apre ognuna di queste opere e che rappresenta il macrotesto all'interno del quale s'innestano le "novelle, o favole o parabole o historie."³ Nel passaggio da *Le mille e una notte* (opera che affonda le sue radici nella tradizione indo-iranica) alle cento novelle di Boccaccio e poi ai cinquanta "cunti" di Basile sebbene si assista ad una *diminutio* narrativa, la complessità strutturale delle opere si fa sempre più articolata al punto da richiedere al lettore, moderno Teseo, un lavoro o meglio, un *labor-intus* di ricerca di quel bandolo della matassa ingarbugliato da una fitta rete di personaggi, ambienti e tematiche differenti.

La critica contemporanea ha posto l'accento in particolare sul legame tra *Lo Cunto de li cunti: ovvero lo trattenemiento de' peccerille* di Basile, pubblicato postumo tra

³ Nonostante l'organizzazione precisa delle singole opere divise in notti o in giornate e per temi (come nel caso del *Decameron*) la struttura, a scatole cinesi, è resa complessa oltre che dall'abbondanza dei personaggi e dei luoghi descritti anche dai continui richiami interni a personaggi presentati in precedenza i quali ritornano talvolta confondendo il lettore e ingarbugliando il bandolo della matassa narrativa.

il 1634 e il 1636 con il titolo di *Pentamerone*, e il *Decameron* di Boccaccio composto tra il 1349 e il 1351, tralasciando però il debito contratto dall'autore certaldese e successivamente dallo scrittore campano nei confronti della tradizione orientale di matrice indo-persiana e araba. Ad un attento esame del testo boccacciano ci si accorge infatti che la raccolta dell'autore certaldese è modellata, da un punto di vista tematico-strutturale, sulla base di testi indiani e arabi (scritti in sanscrito, in pahlavi e in arabo) tradotti poi in latino tra il 1000 e il 1300 in Spagna e in Francia e introdotti in Italia da autori come Pietro Alfonsi (1062-1100) autore della *Disciplina Clericalis*, Giovanni da Capua che tradusse il *Panchatantra* in latino, o ancora, Brunetto Latini che potrebbe aver fatto conoscere a Dante il *Libro della Scala*.

Critici come Vittore Branca e Letterio Di Francia (che si dedicò ad un approfondito esame esegetico del *Decameron*) hanno parlato di fonti arabe e indiane per alcune delle novelle del Boccaccio (e rimandano in particolare a raccolte di origine indo-iranica come il *Panchatantra* o il *Chukasaptati* e a opere di origine arabo-persiana come *Kalila wa Dimna* e *Le mille e una notte*). Tuttavia, il discorso sulle fonti si è limitato ad una analisi comparatistica tra le raccolte condotta difatti soltanto da un punto di vista tematico; si tratta dunque di lavori importanti nei quali però non vengono affrontati in maniera esauriente gli aspetti formali e strutturali che opere come *Le mille e una notte*, il *Decameron* e il *Pentamerone* sembrano altresì condividere. Una simile intuizione circa il parallelo strutturale tra le raccolte appartiene allo studioso Michele Rak che nel suo saggio "Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile" definisce il lavoro di Basile "la risposta europea e geometrica all'unica opera orientale e frattale del Mediterraneo con cui ha in comune alcune componenti: *Le mille e una notte*" (14). Un'intuizione quella di

Rak che però non pare essere stata supportata da un'analisi approfondita se non – e solo in parte – per quanto riguarda la struttura della cornice novellistica. Gli studi di Michelangelo Picone, di Michele Rak e di Francesca Corrao hanno suggerito un possibile debito di Basile nei confronti della novellistica araba ma non hanno approfondito e provato in maniera convincente il legame tra il testo basiliano e l'antecedente arabo.

Il legame tra un testo come il *Pentamerone* e *Le mille e una notte* lo si ritrova *in primis* nella considerazione della critica che se da un lato definisce la raccolta di Basile un lavoro progettato, scritto ed usato – dal suo autore come dai suoi primi lettori – come un'opera dal dettato “aperto” verso molte e diverse circostanze narrative (Rak 10), dall'altra parte considera *Le mille e una notte* “un libro non scritto ma raccontato da una voce femminile”⁴ quasi a volerci suggerire quella componente tutta orale che contraddistingue le due raccolte. In realtà la prima e più evidente affinità tra le raccolte sta proprio nell'organizzazione testuale delle opere che si aprono con una cornice sulla quale i diversi racconti si innestano (come nel caso de *Le mille e una notte* o del *Decameron*) o che è essa stessa un racconto come nel caso del *Pentamerone*.

Sulla scorta dell'esempio di Michelangelo Picone e dei suoi studi sulla cornice novellistica, un attento esame dell'articolazione della diegesi principale, all'interno della quale s'incastano i racconti meta-diegetici, risulta pertanto fondamentale per approfondire le varie tipologie e le varie funzioni delle singole cornici di queste opere scritte in luoghi e in periodi differenti e figlie di *Weltanschauung* diverse ma legate da un rapporto di affinità e contrasto.

⁴ Giorgio Manganelli, “Prefazione,” in *Le mille e una notte*.

In “Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione medievale,” lo studioso Picone “seguendo e completando le fulminanti intuizioni sull’argomento avute più di mezzo secolo fa da Victor Sklovskij” distingue tra:⁵

- 1) racconti per ritardare il compimento di un’azione, di solito per rinviare e possibilmente annullare un’esecuzione capitale⁶
- 2) racconti per provare una certa idea
- 3) racconti in itinere, per intervallare le tappe, o alleviare la noia del viaggio.

Mutuando la classificazione di Picone, ci si accorge che la cornice de *Le mille e una notte*, quella del *Pentamerone* e quella del *Decameron* rientrano rispettivamente nelle tre diverse categorie summenzionate ma ad un più attento esame emerge che le opere, ed in particolare le cornici, sono accumulate da una serie di *Leitmotiv* affini. Ne *Le mille e una notte* l’eroina Shahrazâd narra per anni dilazionando la sua esecuzione capitale, nel *Decameron* le novelle raccontate nel corso di dieci giornate e organizzate tematicamente suggeriscono una parabola ascendente dal vizio alla virtù personificati da Ser Ciappelletto e da Griselda, e ancora ne *Lo cunto de li cunti* attraverso i racconti delle novellatrici, Zoza si avvicina sempre più al principe Taddeo.

Sebbene da un punto di vista diegetico la cornice novellistica de *Le mille e una notte* (nella quale si narra la storia di Shahrazâd che scampa la morte dilazionando la sua condanna per oltre mille notti al punto poi di trasformare la rabbia e la bestialità di Shahriyâr in amore sincero attraverso la sua speciale capacità affabulatrice) differisca

⁵ Michelangelo Picone, “Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione medievale,” *Filologia e critica* 13 (1988): 3-26.

⁶ Più precisamente, Jolles ha parlato di Halser-Zählung, narrazione-capestro dal momento che si tratta di racconti fatti per salvare la propria vita da un pericolo di morte imminente. In particolare, si rimanda a André Jolles, *Forme Semplici* (Milano: Ugo Mursia editore, 1980).

dalla cornice del *Decameron* (nella quale Boccaccio si ritaglia due spazi testuali ovvero quello dell'autore e del narratore extradiegetico e dunque rispettivamente, quello di Boccaccio stesso e quello delle sette novellatrici e dei tre novellatori) e da quella del *Pentamerone* (all'interno della quale si assiste ad un vero e proprio appiattimento dei piani narrativi al punto che, come fa notare Picone, “la figura del narratore extradiegetico viene praticamente equiparata a quella delle dieci narratrici intradiegetiche”⁷), non è da escludere una simile aspirazione autoriale significata dal *topos* del dirompente potere della parola e della sua funzione salvifica.

In realtà, prima di passare alla trattazione di questo punto, va aggiunto che il programma letterario di Basile e la sua posizione nei confronti del modello boccacciano sono chiari già dal titolo originario dell'opera *Lo Cunto de li cunti: overo lo trattenemiento de' peccerille*. Il titolo rimanda al “cunto” primario sul quale s'innestano gli altri 49 racconti, e dunque in maniera perfettamente circolare, la raccolta di Basile si apre con l'avventurosa disavventura della principessa Zoza che si conclude poi alla fine dell'opera, nella “*scompetura*” (conclusione) che recupera l'iniziale malinconica principessa Zoza ora finalmente rinvigorita e risanata e pronta a diventare la moglie del principe Taddeo. Siamo dinnanzi ad un'evoluzione che segue il graduale smascheramento della “schiava mora” Lucia avvenuto proprio attraverso la progressione dei racconti e che raggiunge il climax nel quarantanovesimo cunto narrato da Ciommettella (vera e propria *mise en abîme* di quanto accaduto nel cunto di apertura) e infine nelle parole conclusive di Zoza.

⁷ Michelangelo Picone, “La Cornice Novellistica dal Decameron al Pentamerone,” *Modern Philology* 101.2 (2003): 297-315.

La ‘*Ntroduzione*, che fa da cornice, produce e giustifica tutte le altre novelle generando la narrazione all’interno di una narrazione, un meccanismo narrativo attinente soprattutto alla sfera dell’oralità e un procedimento simile appunto a quello innescato dalle doti affabulatrici di Shahrazâd i cui racconti di personaggi che narrano vorticosamente tanto quanto le deformi novellatrici del *Pentamerone*, sono una *mise en abîme* del processo narrativo. Non è un caso che i personaggi che raccontano le storie ne *Le mille e una notte* siano abili e talentuosi mercanti di raffinata eloquenza, tanto esperti della parola e del saper narrare quanto le “provecete e parlettere” novellatrici del *Pentamerone* che sembrano dunque aver tutte quelle caratteristiche dell’*ars oratoria* racchiuse nella breve lezione di Madonna Oretta (cfr. *Decameron* VI.1).

Il dispositivo della narrazione sembra essere l’arma sfoderata da Zoza per il raggiungimento del suo scopo, una dinamica che merita un ulteriore approfondimento soprattutto se il processo narrativo viene messo in relazione alla conclusione delle storie narrate. La dilazione degli eventi nel *Pentamerone* non è altro che una progressiva accusa mossa nei confronti della “schiava mora” Lucia e ancora, la dilatazione del narrare che si protrae per mille e una notte nella raccolta arabo-iranica coincide con una precisa e studiata dilazione della morte di Shahrazâd. La parola diventa pertanto il “solo mezzo per riannodare le solidarietà infrante dalla peste”⁸ nel caso del *Decameron* e lo strumento attraverso il quale Shahrazâd conduce Shahriyâr ad una vera e propria redenzione nella raccolta araba. La parola è dunque l’antidoto contro la morte e contro la malinconia, contro il disordine causato dalla peste e sembra quasi che l’annientamento della pena

⁸ Claude Cazalé-Bérard, “La strategia della parola nel Decameron,” *MLN* 109.1 (1994): 12-26. Sul tema della dilazione della morte e del potere della parola si rimanda inoltre a Franco Cardini, *Le cento novelle contro la morte* (Roma: Salerno Editrice, 2007).

coincida con l'esaurirsi della penna.⁹ La narrazione ad opera dei novellatori e delle novellatrici è dunque lo strumento attraverso il quale si riorganizza una "legge" corrotta e intaccata da una società viziosa, una legge che pare rinnovarsi gradualmente attraverso la "rilettura" di storie e "cunti" all'apparenza leggeri e frivoli. Il discorso sulla cornice novellistica e il rapporto che si stabilisce tra il potere della parola e la risoluzione di una grave ingiustizia attraverso l'elocuzione merita però un ulteriore approfondimento. In *Il Barocco in prosa e poesia* lo studioso Giovanni Getto fa notare come l'architettura designata da Basile rassomiglierebbe molto a quella su cui si poggia un'altra opera orientale ovvero il *Libro dei Sette Savi*. Proprio come il romanzo a cornice contenente una serie di *exempla* di carattere pedagogico-esemplare (databile alla metà del secolo tredicesimo), il *Pentamerone* si apre con un atto di ingiustizia femminile punita poi alla fine in modo analogo, ovvero con il racconto conclusivo della vittima (un giovane principe accusato dalla matrigna di averle usato violenza nel *Libro dei Sette Savi*, e le vicende di Zoza nel *Pentamerone*) dopo un periodo di lungo silenzio al quale supplisce la voce delle vecchie deformi nella raccolta di Basile e dei sette savi nel testo orientale.

Michelangelo Picone traccia un parallelo tra la "malinconia" delle donne lettrici del *Decameron* –impossibilitate a palesare il loro amore e soggette a una condizione di mestizia e di avvilito dalla quale è possibile liberarsi grazie alla catartica lettura del testo boccacciano- e la malinconia che attanaglia Zoza ("il povero padre, che non aveva altro pensiero che quest'unica figlia, non trascurava alcuna cosa per toglierle la

⁹ Risulta di particolare interesse il parallelo tra il binomio "penna/pena", attestato inoltre in altre lingue (inglese: "pen/pain", in arabo "Alam/Qalam") che pare suggerire il ruolo della scrittura nel processo di superamento e di espiatione di una pena. Nel momento in cui la pena dei personaggi è del tutto espiata, la penna dell'autore sembra estinguersi e tale conclusione coincide proprio con la fine della narrazione.

malinconia”¹⁰) e la schiava mora Lucia (“devo scusare mia moglie se si è messa in testa questo umore malinconico di sentire fiabe”¹¹) nel *Pentamerone*. Sulla stessa scia è possibile estendere il discorso di Picone a *Le mille e una notte* dove le pene d’amore di Shahriyâr e di Shâhzâman (quasi estensione del crudele fratello maggiore) vengono alleviate e poi del tutto superate grazie alla narrazione della figlia del visir. Shâhzâman in seguito all’adulterio della moglie non “poteva fare a meno di pensare al tormento di cui sua moglie era causa; emetteva profondi sospiri e soffriva segretamente della sua sventura” (*Le mille e una notte* 1: 56); si tratta di una conturbante malinconia e di un tormento che colpiscono in seguito lo stesso Shahriyâr che se ne libererà alla fine dei racconti con un pianto catartico.

Un ulteriore parallelo può essere tracciato tra la malinconica principessa Zoza – che all’inizio della sua avventura fiabesca se ne sta prima alla finestra del palazzo reale senza mai ridere nonostante i numerosi tentativi del padre “che non tralasciava cosa alcuna per toglierle la malinconia” (e poi in una “bella casa di fronte al palazzo del principe” a una finestra “dove se non le riusciva di vedere l’idolo del suo cuore, contemplava almeno le mura del tempio in cui si chiudeva il bene da lei desiderato” (*Lo cunto de li cunti*, Introduzione) – e Shâhzâman (che il re Shahriyâr “colmò di doni perché notava in lui una certa nostalgia, un turbamento e una profonda tristezza”¹²) sistemato in un palazzo reale adiacente a quello del re affacciato su un giardino. La finestra dalla quale Shâhzâman osserva il tradimento della sposa del re Shahriyâr sembra dunque mettere in moto il processo narrativo della raccolta nella stessa maniera in cui la

¹⁰ *Lo cunto de li cunti*, Introduzione.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Le mille e una notte*, 1: 9

bambola che filava oro e che scatena la curiosità della schiava Lucia era stata posta sulla finestra che lega Zoza al reame del principe Taddeo.

Nonostante una serie di divergenze narrative legate soprattutto all'economia delle raccolte, le cornici rivelano però ulteriori tratti in comune soprattutto nei *topoi* che vengono ivi affrontati: dalla descrizione degli ambienti simili come il palazzo e il giardino, alla funzione salvifica della parola e a una forma di rivendicazione di umanità (soprattutto da parte delle donne). Nella cornice de *Le mille e una notte*, in quella del *Decameron* e in quella del *Pentamerone* i personaggi agiscono in spazi molto affini che vanno dal sontuoso palazzo reale al giardino. È sorprendente come proprio la descrizione degli ambienti riveli una serie di immagini e di aggettivazioni del tutto parallele nelle tre opere. Nella raccolta arabo-iranica si parla di “un giardino e poi un altro, e poi un altro ancora...”, e in ogni giardino c’era una dovizia indescrivibile di alberi e di ruscelli,” “palazzi splendidi, spaziosi e confortevoli” e già nella cornice si fa riferimento ad un giardino “disseminato di innumerevoli boschetti” (*Le mille e una notte* 1: 58). In maniera del tutto parallela nella cornice del *Decameron* si legge “era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di vari albuscelli e piante tutte di verdi frondi ripiene piacevole a guardare” e ancora “un palagio con bello e gran cortile nel mezzo [...] con pratelli da torno e con giardini meravigliosi” (*Decameron* I, Introduzione). Similmente, Basile descrive il *locus amoenus* come un giardino “dove i rami frondosi erano così intricati che nemmeno il Sole con la pertica dei raggi riusciva a separarli” e dipinge con la parola un padiglione “coperto da una pergola d’uva, in mezzo al quale scorreva una grande fontana” (*Lo cunto de li cunti*, Introduzione). Gli spazi

descritti nelle tre cornici sono pertanto completamente analoghi e il parallelo tra le opere sembra trovare una successiva giustificazione nei personaggi che popolano tali ambienti.

Le tre cornici difatti presentano dei personaggi femminili molto simili tra loro: Shahrazâd (poi sposa del re), Pampinea (la prima regina delle dieci giornate del *Decameron*) e Zoza (figlia di un re e poi sposa del principe Taddeo) sostituiscono le parole al fuso e all'arcolaio e attraverso il loro continuo dipanare il filo dei racconti, o "regimentare" la narrazione come nel caso di Pampinea, sembrano condannare la mestizia e il silenzio a cui le donne sono fino ad allora confinate dalla precettistica religiosa e morale della cultura islamica nel caso de *Le mille e una notte* e di quella dell'occidente medievale nel caso del *Decameron* (e suonano quasi come una sentenza le parole di Filomena: "più alle donne che agli uomini il molto parlar si disdice"¹³).

Le novellatrici che aprono le raccolte inaugurano la stagione di un'indiscutibile "ginecocrazia" in ambito narrativo e difatti, ad eccezione dei tre novellatori del *Decameron* (Panfilo, Dioneo e Filostrato), il ruolo di Taddeo nel *Pentamerone* e di Shahriyâr è del tutto marginale; essi si limitano a una serie di azioni pratiche più che dedicarsi all'arte del raccontare; entrambi sono sopraffatti dalle lacrime ed entrambi alla fine delle loro storie convolano a nozze. Gli uomini delle raccolte, dal re della collezione araba ai novellatori di Boccaccio e al principe Taddeo nel *Pentamerone* sembrano solo subire in maniera passiva il ruolo di Shahrazâd, delle novellatrici del *Decameron* e di Zoza. Si limitano infatti a reggere il gioco delle novellatrici piuttosto che a regimentarlo; Taddeo si lascia "intimorire e dominare" dalla schiava mora e si faceva "girare come arcolaio" ma allo stesso tempo "ordina" e "comanda" le novellatrici, nella stessa maniera

¹³ Cfr. *Decameron* VI.1

in cui Shahriyâr “dà ordini,” “convoca il visir.” Si tratta però di ordini pratici che poco hanno a che vedere con una riorganizzazione della morale presente nei racconti e nei “cunti” delle donne (a tale proposito si ricordano le parole di Elissa che dice: “Veramente gli uomini sono delle femine capo, e senza l’ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine” (*Decameron* I, Introduzione). Sono le donne a dettare l’ordine degli eventi e a regimentarlo, gli uomini sono piuttosto spettatori e ascoltatori che si prestano al gioco della controparte femminile.

Nelle cinque giornate del *Pentamerone* Taddeo subisce una vera e propria mutazione dal momento che il “passatempo dei racconti gli era entrato in grazia,” “non ebbe più flemma” e “si tolse la maschera [...] facendo rendere onore (a Zoza) come a principessa e a moglie sua,” nella stessa maniera in cui Shahriyâr “insiste perché la sua futura sposa continui a narrare,” e ancora alla fine “concede, elargisce” e finalmente “si pente.”

Colpisce inoltre quella consonanza tutta femminile e quel senso di sorellanza che si ritrova nelle tre raccolte, Shahrazâd ha bisogno della complicità e dell’aiuto di Dunyâzâd per far cadere nelle sue trame il crudele Shahriyâr, Zoza sarà assistita da tre fate –ma anche dalle vecchie narratrici- e le novellatrici del *Decameron* sono tutte per “amistà o per vicinanza o per parentado congiunte.”

Le tre narratrici (Shahrazâd, Pampinea –la prima regina del *Decameron*- e Zoza) dunque palesano il principio secondo il quale raccontare sarebbe una condizione necessaria poiché “l’ultima felicità dell’uomo è il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose di gusto svaporano gli affanni, si dà sfratto ai pensieri fastidiosi e la vita si allunga” (*Lo cunto de li cunti*, Introduzione), “novellando, può porgere, dicendo uno, a

tutta la compagnia che ascolta, diletto” (*Decameron* I, Introduzione), e il novellare porta persino il pentimento come nel caso del re de *Le mille e una notte* che in lacrime prende Shahrazâd come moglie.

L’appiattimento dei piani narrativi nel *Pentamerone*, dove manca un intervento autorale e dove a differenza del *Decameron* non troviamo un’organizzazione multinarrativa, ma al contrario siamo confinati a un mondo di pura finzione dal sapore magico, corrisponde ad un gusto tardo-rinascimentale (come testimoniano *Le Piacevoli notti* di Straparola o *Le favole* di Faerno), e fortemente barocco, per il fantastico e il fiabesco che, come fa notare Ada Testaferri, è da mettere in relazione alla tradizione della fiaba e della novellistica asiatica;¹⁴ si tratta dunque di una tesi che sembra rinforzare il parallelo con la cornice de *Le mille e una notte*. Nelle cornici de *Le mille e una notte* e del *Pentamerone*, il racconto di apertura e di chiusura appartiene alla sfera del fantastico ma contiene in entrambi i casi una finalità moralistica significata oltre che dai racconti stessi anche dai numerosi proverbi che corredano la narrazione già a partire dalla cornice. Come sottolinea la studiosa Cristina Lavinio i proverbi “servono al narratore per esplicitare la sua funzione ‘ideologica’, a commento delle situazioni narrate, ma si trovano incorporati anche nelle parole dei personaggi” (95), si tratta dunque di una chiosa popolare o di un punto di partenza sviscerato dai vari personaggi attraverso i cunti, un appiglio al reale in un mondo fiabesco.

Il *Pentamerone* si apre con il proverbio secondo il quale “chi cerca quel che non deve, trova quel che non vuole” (*Lo cunto de li cunti*, Introduzione), un proverbio che riverbera per contrario le parole del visir che, in risposta alla decisione di Shahrazâd di

¹⁴ Ada Testaferri, “Baroque Women in Medieval Roles: The Narrative Voices in Basile’s *Pentamerone*,” *Rivista di Studi Italiani* 8.1-2 (1990): 39-45.

immolarsi al re, esclama: “colui che è incapace di adeguarsi alle realtà della vita finisce immancabilmente nei pericoli che vuole evitare” (*Le mille e una notte* 1: 74) e ancora “se fossi rimasto seduto a non far niente, nessun indiscreto sarebbe venuto a turbare la mia quiete” (*ibid*). Tuttavia ad un attento esame della raccolta araba si scorge un’eco dello stesso proverbio che apre il *Pentamerone* in un altro racconto di Shahrazâd e più precisamente nel racconto del “facchino e delle dame” dove si legge “chi parla di cose che non lo riguardano rischia di sentire parole che non gli piaceranno” (*Le mille e una notte* 1: 236). Il proverbio dunque insieme agli ammaestramenti dei filosofi, ai versi delle egloghe e delle liriche arabe permette di unire l’utile e il dolce, il piacere e la saggezza (*ahwân wa-hikma*). L’uso dei proverbi che arricchisce tanto la raccolta araba quanto quella partenopea suggerisce dunque quel carattere tipico delle fiabe legate alla sfera dell’oralità più che della scrittura. Questo spiegherebbe dunque il passaggio dalle lettrici a cui Boccaccio dedica la sua raccolta e di cui Boccaccio stesso parla nel suo *Proemio*, agli ascoltatori de *Le mille e una notte* (un libro, secondo Giorgio Manganelli, non scritto ma raccontato da una voce femminile), ma anche ai fruitori del *Pentamerone* o meglio de *Lo Cunto de li cunti*, dove l’accento andrebbe posto proprio sull’atto del favellare e del narrare con una precisione matematica che si dimostra nell’equilibrio numerico delle raccolte ma anche nel gioco linguistico legato al verbo “cuntare,” appunto “raccontare” ma anche “contare.” E ricordiamo che tutti i personaggi sembrano avere i giorni contati e l’alternarsi del giorno e della notte (dinamica ampiamente sottolineata nell’opera di Basile) produce un effetto di *suspense* e di trepidazione che spinge il lettore ad una lettura sempre più rapida e vorace.

La cornice novellistica del *Pentamerone*, com'era già avvenuto con *Le mille e una notte*, ha così una doppia funzione: comunicativa (con una sua morale, si ricordi che l'opera di Basile può essere letta come una critica nei confronti della corte napoletana proprio come ne *Le mille e una notte* si condanna una società fatta di tanti personaggi virtuosi ma anche di altrettanti peccatori che non osservano le leggi dell'Islam) e narrativa (il racconto stesso non differisce dagli altri racconti ad esso legati). L'opera di Basile mette in risalto tutte le pecche della corte, dai tradimenti dei vili cortigiani all'invidia che sembra regnare sovrana. Attraverso le varie egloghe affidate agli "sfrattapanelle," agli scalchi che tanto ricordano Tindaro e Licisca di matrice decameroniana, Basile denuncia la fallacia delle apparenze che gravita intorno alla corte e ai cortigiani nella stessa maniera in cui ne *Le mille e una notte* leggiamo degli approfittatori ed ipocriti amici di Nur al-Dîn 'Alî nella storia della "Compagna dalla dolce favella" o dei corrotti visir ed eunuchi che popolano i palazzi del Cairo e di Baghdad.

Basile con animo appassionatamente barocco sembra "imitare" Boccaccio e va oltre l'autore certaldese e fornisce una vera a propria *variatio* del *topos* dell'allegria brigata, onesta e ben regimentata. Il suo *esprit baroque* si rivela prontamente nella cornice che sovverte l'ordine boccacciano e i dettami dell'autore del *Decameron*; Basile ne stravolge la prosa e persino i personaggi tanto che i motivi proposti dall'autore partenopeo cozzano con la leggiadria di Pampinea, con la grazia di Lauretta, e con il garbo di Filomena e degli altri novellatori e stridono con molti dei temi proposti da Boccaccio. La grazia e l'eleganza delle novellatrici boccacciane si contrappone alla sciatteria delle vecchie deformi di Basile definite "provecete e parlettere," goffi

personaggi falsi e decadenti che sovvertono l'ordine civile dell'allegra brigata e che, in pieno stile barocco, descrivono la realtà *à l'envers*, partendo da fiabe raccontate all'interno di una fiaba ma rivelando con i loro "cunti" tutta la loro astuzia e il loro brillante acume (in questo sembrano anticipare quegli eroi *décadents* e barocchi alla Bertoldo).

1.2 Deficienze fisiche ed efficienza verbale: *melius abundare quam deficere*

Come fa notare Picone ("La cornice novellistica"), le novellatrici di Basile seppur caratterizzate da un difetto fisico sono però dotate di una straordinaria capacità affabulatrice e sopperiscono alle deficienze del corpo grazie al loro talento elocutorio. I difetti pertanto sembrano essere corretti da una scioltezza nel parlare che stride con la lentezza di movimento di Zeza "scioffata" (sciancata) o di Cecca "storta" e non sembrano interferire con la produzione verbale di novellatrici affette da difetti all'apparato otorinolaringoiatrico, che possono costituire una minaccia come nel caso di Menica "vozzolosa" o di Tolla "nasuta" ma che in realtà vengono quasi magicamente camuffati dalla prodigiosa capacità elocutoria. Le dieci "svelte e chiacchierine" narratrici di Basile possono dunque essere interpretate come un capovolgimento estetico delle leggiadre e graziose novellatrici boccacciane ("savvia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà,"¹⁵ e dell'eroina della raccolta araba ("la bella fanciulla aveva letto libri e scritti di ogni genere, arrivando persino a studiare le opere dei Saggi e i trattati di medicina,") (*Le mille e una notte* 1: 73). Tuttavia, non sono da

¹⁵ *Decameron* I, Introduzione.

interpretarsi come una riscrittura parodica dei personaggi delle raccolte antecedenti all'opera basiliana quanto piuttosto come una novità da imputare a una sensibilità moderna e ad una estetica differente e innovativa che trova nel deforme e nell'eccesso la sua ragion d'essere. E non dimentichiamo infatti che nonostante la deformazione fisica, le novellatrici del *Pentamerone* sono abili e verbose narratrici i cui nomi, come fa notare Nancy Canepa (*Out of the Woods* 14), derivano dai nomi della nobiltà napoletana (Lucrezia, Francesca, Domenica, Vittoria, Porzia, Antonia, Giulia, Paola, Girolama, Giacomina) sono dunque una moderna brigata di donne savie e nobili o meglio, una “marmaglia di femmine, le meglio de la cetate.”

Le donne del Basile dunque possono essere interpretate come l'incarnazione di moderne Shahrazâd, Pampinea, Neifele, Lauretta e via dicendo; le narratrici sono difatti dotate di una verbosità esponenziale che si manifesta nell'abbondanza di metafore e di sinonimie in pieno gusto barocco. La metamorfosi dei corpi delle donne è dunque anche metamorfosi del loro linguaggio che prende colore, rinvigorisce e rompe gli schemi di reminiscenza classicheggiante. La trasformazione delle donne è altresì significata dalla provenienza delle narratrici, non più donne cresciute nei palazzi reali e avvezze ai libri e ai trattati come Shahrazâd, non più abituate ad un “onesto novellare e ragionare insieme,” ma donne scelte tra la folla perché “svelte e chiacchierine,” e si badi bene: “scelte tra la marmaglia.” Nel passaggio da Shahrazâd alle novellatrici del *Decameron* e poi da queste ultime alle vecchie deformi basiliane assistiamo ad una metamorfosi della parola e delle narrazioni che progressivamente perdono quell'aurea sublime e raffinata dell'onesto ragionare; non più storie e racconti di matrice letteraria ma semplici *cunti* che rispondono alle norme dell'oralità popolare e del folklore più che della scrittura. Le novellatrici di

Basile sono delle popolane che sembrano aver divorato leggende e pettegolezzi e adesso sono pronte a far sgorgare dalle loro bocche fiumane di parole a tratti delicate e irriverenti dettate da un sapere enciclopedico di matrice plebea.

Ad un attento esame dei *verba narrandi* presenti nelle cornici de *Le mille e una notte* e del *Decameron*, si nota l'abbondanza di verbi come "raccontare, novellare, ragionare, narrare" (e del conseguente "ascoltare"); verbi che si riducono a "parlare, chiacchierare, dire, sturare la bocca, mettere in moto la lingua" e al conseguente "udire," "sentire," "dare un tantino di orecchio" nel *Pentamerone*. Ne *Lo cunto de li cunti*, come già il titolo suggerisce, l'attenzione è dedicata alla sfera dell'oralità, del sentito dire e del piacere che si cela dietro esso ("non c'è cosa più desiderabile al mondo, grandi signore mie, quanto il sentire i fatti altrui"¹⁶), e questo pare confermato anche dall'abbondanza di proverbi che arricchiscono il testo basiliano. Come sottolinea Carolina Stromboli nella sua introduzione alla recente pubblicazione de *Lo Cunto de li cunti*, l'opera di Basile è un "testo di letteratura orale, destinato alla lettura di gruppo o alla recitazione, e in esso vengono fissate per la prima volta per iscritto, in forma letteraria, le fiabe, fino a quel momento tramandate oralmente" (XXXIV). Questo discorso troverebbe conferma nella predilezione di strutture e modalità di scrittura tipiche del racconto orale: inversioni Verbo-Soggetto, anacoluti, costruzioni paraipotattiche, le ripetizioni e i proverbi, che aprono e chiudono i singoli *cunti*.

Il discorso di Picone ("La cornice novellistica") circa i proverbi presenti nei "cunti," vere e proprie micronarrative –o meglio metanarrative- dal momento che "il narratore del *Pentamerone* non vuole solo mettere in rilievo l'affinità tra paremiografia e

¹⁶ Cfr. *Lo cunto de li cunti*, Introduzione.

novellistica, ma indicare anche nella prima la sintesi fulminante della seconda” (301-302), trova riscontro anche ne *Le mille e una notte*, dove i proverbi rispondono ad una medesima funzione. I “cunti” del *Pentamerone* proprio come i racconti de *Le mille e una notte* sembrano servire a veicolare i proverbi che aprono i racconti stessi; sembra quasi che i racconti illustrino i proverbi e i proverbi a loro volta possono essere interpretati come una condensazione del “cunto” o del racconto. Il proverbio del visir in apertura della raccolta, secondo il quale “se fossi rimasto seduto a non fare niente nessun indiscreto sarebbe venuto a turbare la mia quiete” non è che la morale della storia che racconta alla figlia Shahrazâd, nella stessa maniera in cui il proverbio che apre *Lo Cunto de li cunti*, “chi cerca quello che non deve, trova quello che non vuole” ha già in sé un’anticipazione dei “cunti” a seguire.

Le dieci novellatrici di Basile raccontano per sentito dire ed esordiscono con “si racconta che,” “c’era una volta,” ad eccezione dell’ultima novellatrice Zoza che narra la sua vicenda e apre il suo “cunto” (*Lo cunto de li cunti*) con “la verità.” Zoza narra, racconta, non chiacchiera e non dice, il suo più che un “cunto” per intrattenere “le peccerille” è il “resocunto” che appunto conclude la sua tormentata storia ma è al contempo una “resa dei conti” alla quale sarà chiamata a rispondere la “schiava mora” Lucia. La sua narrazione non è una storia ascoltata ma vissuta piuttosto e con le lacrime finali che pongono fine al suo raccontare, Zoza sembra riprendersi qualcosa che le apparteneva e che le era stato sottratto, il principe Taddeo. Le ultime lacrime versate da Zoza rimandano il lettore all’inizio della storia e alla vicenda dell’anfora, ricongiungendo la fine all’inizio in maniera perfettamente circolare. Zoza, al principio personaggio impassibile e sfingeo, si riprende quanto le appartiene attraverso l’arte della parola e

quando narra la sua storia nel cunto finale compie l'ultimo grande incantesimo della fiaba delle fiabe. La protagonista dimostra doti elocutorie impareggiabili dinanzi alle quali poco valgono i ricatti della schiava mora Lucia, povera di sentimenti e di linguaggio.

1.3 Il *textum*, la tessitura e il lettore moderno Teseo

Già dalla *Ntroduzione*, Basile sembra palesare la sua sensibilità spiccatamente barocca e dà prova della sua preziosa *verve* linguistica compiendo, con la vicenda di Zoza, una *mise en scène* della necessità innata del novellare, offrendo al contempo una riflessione metanarrativa sull'atto stesso del narrare e mettendo così in luce le ideologie e i valori che il significato ingloba nel *narratum*. Basile, calando i suoi “cunti” in un “cunto” principale trasfigura il *Decameron* e offre al lettore una rivisitazione – non necessariamente parodica però – dell'opera boccacciana. Al contrario, il suo lavoro è un originale controcanto tutto barocco che, attraverso l'artificiosità e l'artificialità del dialetto e della finzione narrativa mostra tutta la sua verità che si rivela appunto in “nove fauze” e “avise ‘mentate” (notizie false e avvisi inventati).¹⁷

Per mezzo dei racconti e delle egloghe poste alla fine di ogni giornata, ma anche attraverso la fiumana di proverbi che sgorga lungo l'intera narrazione, Basile si fa portatore di una nuova estetica letteraria ma anche di un nuovo messaggio improntato sulla denuncia dei vizi della corte e della società partenopea. Lo smascheramento della “schiava nera” attraverso i vari “cunti” del *Pentamerone* nei quali si ridicolizzano i vizi e le debolezze umane, dall'invidia all'avarizia, dall'ipocrisia alla pigrizia, raggiunge il suo

¹⁷ Sul rapporto tra Basile e Boccaccio si veda: Giovanni Getto, “La fiaba di Giambattista Basile,” in *Barocco in prosa e poesia* (Milano: Rizzoli, 1969) 379-401.

climax con la conclusione dell'opera che altro non è se non un'amara riflessione sulla "realtà" dei fatti che si denuda alla fine di una lunga narrazione fantastica. È quello che avviene ne *Le mille e una notte*, dove Shahriyâr dopo mille e una notte, riconsidera se stesso e la sua condizione e in seguito ad un pianto catartico interrompe la sua atroce carneficina, sposando la figlia del visir che smaschera se stessa presentando al re i suoi tre figli.

Basile fa della sua cornice un vero e proprio manifesto di poetica che è anche un panegirico della parola e dell'*ars narrandi* personificata dalle "migliori donne della città, che gli parvero le più svelte e chiacchierine" capaci di ordire le migliori trame (*Lo cunto de li cunti*, Introduzione). L'immagine della tessitura che rimanda a Penelope intenta a fare e a disfare la sua tela consumandosi nell'attesa del desiderio è il *fil rouge* che lega le raccolte e non dimentichiamo che Shahrazâd più di Zoza e delle novellatrici del *Decameron* sembra essere l'archetipo della "filatrice" di storie. Risulta interessante infatti il legame tra l'epiteto di Shahrazâd (Hâ'ikat al-layâlî, la tessitrice delle notti) e il significato del suo nome "la liberatrice della città." Le trame vengono intelaiate con il tessuto del desiderio che nasce da una mancanza, da un'assenza come l'etimo suggerisce. L'origine etimologica del termine è ancora al centro di un acceso dibattito tuttavia secondo le due interpretazioni più accreditate il lemma sarebbe da mettere in relazione all'etimo "*de siderare*" (con la particella *de* con valore intensivo) inteso come "fissare attentamente le stelle"¹⁸ oppure, dando al prefisso il valore di allontanamento, il termine

¹⁸ Cfr. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Ottorino Pianigiani (Varese: Polaris, 1991).

starebbe a significare “cessare di contemplare le stelle a scopo augurale, quindi mancare di cosa o persona bramata.”¹⁹

Il desiderio che le varie protagoniste e i diversi personaggi all’interno di ogni raccolta vogliono esaudire alimenta allo stesso tempo il desiderio del lettore. Nel suo testo *Reading for the Plot: Design and Intention in the Narrative*, Peter Brooks definisce il desiderio come lo strumento che ci permette di comprendere a fondo le dinamiche narrative e i movimenti delle trame.²⁰ Il desiderio di ripristinare un ordine sociale sovvertito da un tradimento, da una catastrofe naturale o da un inganno e quindi la mancanza di stabilità, di armonia e di verità stuzzica ed alimenta dunque il desiderio del lettore che cerca di colmare la sua curiosità attraverso la lettura progressiva delle opere.²¹ È interessante notare come per spiegare il rapporto tra scrittura e desiderio, Brooks parta proprio da un testo come *Le mille e una notte*, interpretando la cura somministrata da Shahrazâd in termini narrativi. Il desiderio corrotto di Shahriyâr, l’inganno della “schiava mora Lucia” e la corruzione della peste vengono esorcizzati attraverso la loro “narrativizzazione” e annientati per mezzo del potere della parola. È lo stesso Brooks a dircelo:

Il paradigma che ho in mente è chiaramente quello delle Mille e una notte, che ispirò Balzac quando questi cercava di riprodurre la magia di una “leggenda orientale” nella cornice della Parigi contemporanea. Nelle Mille e una notte, le storie raccontate da Shahrazad affrontano un desiderio uscito dai binari normali – quello del Sultano, divenuto sadico e vendicativo dopo l’infedeltà della moglie, tanto che ognuna delle sue amanti viene condannata al taglio della testa la mattina dopo – e lo cura

¹⁹ Cfr. *DELI: Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, edizione minore a cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo (Bologna: Zanichelli, 2004).

²⁰ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: A.A. Knopf, 1984). Si veda anche Peter Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Trad. Daniela Fink (Torino: Einaudi, 1995).

²¹ Si ricorda inoltre che, nel suo monumentale lavoro sulla fiaba, V. Propp identifica fra le 31 funzioni che costituiscono le trame proprio l’allontanamento e la mancanza. Per maggiori informazioni si rimanda a: Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo (Torino: Einaudi, 2000).

prolungandolo, più precisamente narrativizzandolo. Nuovamente investito in una serie di narrazioni e di ascolti, il desiderio viene così ricostituito per virtù metonimiche – dopo mille e una notte – finché il Sultano può riprendere una vita erotica normale, sposando una Shahrazâd veramente degna del suo nome (“salvezza della città”).

Così, in questa versione allegorica, il racconto risulta salvifico in quanto crea e mantiene acceso il desiderio, garantendo che il punto terminale, da un lato differito dall’altro espressamente indicato e promesso, potrà offrire quel che potremmo chiamare un luminoso ed equilibrato riposo, a un tempo appagamento e prospettiva corretta.

Le narrazioni rappresentano dunque i motori del desiderio che animano e consumano le loro trame, e al tempo stesso mettono a nudo la natura della narrativa come forma di desiderio: il bisogno di raccontare come impulso primario che cerca di sedurre e di soggiogare l’ascoltatore, di coinvolgerlo nel percorso di un desiderio che è incapace di pronunciare il suo nome, di arrivare per così dire al punto, e insiste invece a parlare e a riparlare il suo stesso movimento verso quel nome. A chi analizza i meccanismi narrativi, questi diversi e pur convergenti vettori suggeriscono la necessità di esplorare con maggiore attenzione le funzioni del desiderio, i modelli dell’intreccio, le dinamiche dello scambio e della trasmissione, i ruoli di chi parla e di chi ascolta. (*Trame* 66)

Il desiderio appare dunque come il motore della narrazione, mobilita i personaggi che si mettono in viaggio spinti sempre da una mancanza e da una assenza a livello diegetico e stuzzica l’ingegno del lettore che si ritaglia uno spazio fittizio fuori dai dettami del reale.

Basile, Boccaccio e l’autore (o gli autori) de *Le mille e una notte* si ritagliano uno spazio narrativo che più o meno fantasticamente è da intendersi come spazio diverso dal reale, ma non impossibile. George Steiner, riconosce tra le funzioni del linguaggio e delle narrazioni la possibilità di mentire costruendo spazi lontani dal reale dove crederci ciò che non si è e ottenere in senso lato, ciò che non si ha; si tratta di spazi complessi però, soprattutto se analizziamo attentamente le opere qui oggetto di discussione.²² La creazione di mondi possibili da parte dell’autore non si limita soltanto al mondo del Sultano, a quello dei novellatori del *Decameron*, o a quello di Zoza. Siamo davanti a un

²² George Steiner, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della tradizione*, Trad. Ruggero Bianchi e Claude Bèguin (Milano: Garzanti, 1994).

gioco di rimandi e di specchi che producono una moltiplicazione del mondo e del testo, un complesso labirinto nel quale il lettore, moderno Teseo è chiamato a districare il filo dei racconti e a ritrovare il bandolo di una ingarbugliatissima matassa.

La successione dei racconti e l'intermittenza tra detto e non detto, palesato e nascosto mettono in funzione la macchina narrativa ed in particolare spingono il lettore curioso sempre più in avanti nella lettura. La presenza di vari *detour* all'interno delle raccolte, fatti di sfasature spazio-temporali e continui rimandi, dunque può essere interpretata come fonte inesauribile di desiderio da parte del lettore. Nel suo lavoro sul piacere del testo, Roland Barthes sottolinea:

Il luogo più erotico di un corpo non è forse dove l'abito di dischiude? [...] è l'intermittenza, come ha ben detto la psicanalisi, che è erotica: quella della pelle che luccica fra due capi (la maglia e i pantaloni), fra due bordi (la camicia semiaperta, il guanto e la manica); è questo stesso scintillio a sedurre, o anche: la messa in scena di un'apparizione-sparizione.²³

Da questo gioco di tensione tra noto e ignoto, tra reale e fantastico, e nell'inarrestabile alternarsi del giorno e della notte, nella continua frizione tra bianco e nero, si scatena la *suspense* narrativa che accende la curiosità del lettore e aguzza il suo ingegno.

Più precisamente il critico Peter Brooks spiega il suddetto funzionamento del desiderio recuperando il discorso sulla catena metonimica lacaniana dal momento che la narrazione si muove con un andamento orizzontale costituito da oggetti parziali appena scoperti e altri da nascondere. È solo quando questa catena giunge al termine – che coincide con la conclusione delle opere – che l'ordine metonimico s'interrompe e gli oggetti smettono di essere parziali; a questo punto, infatti, si passa alla sfera della metafora che apre l'opera e la chiude in maniera perfettamente circolare. In quest'ottica

²³ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 3° ed., Trad. ed a cura di L. Lonzi e C. Ossola (Torino: Einaudi, 1999) 9.

dunque i singoli “cunti” del Pentamerone possono essere interpretati come metonimie che lette nella loro totalità completano la metafora dell’intero tessuto narrativo e metaforico della raccolta basiliana, una metafora che risponde perfettamente ai dettami barocchi della meraviglia e dell’acutezza.

L’immagine dell’orditura e del tropo della tessitura discorsiva che si rivela nel *textum*, accomuna in maniera peculiare *Le mille e una notte* e il *Pentamerone*. Già nelle cornici si parla di “tessere favole” (*Lo cunto de li cunti*, Conclusione), “dipanare il filo dei racconti” (*Le mille e una notte* 1: 88). Nella cornice della raccolta araba si legge a proposito di Shahrazâd “e continuò in tal modo a dipanare il filo dei suoi racconti” (*ibid*), idea che sembra quasi suggerire l’immagine del lettore – proposta in apertura di questo capitolo – che, come moderno Teseo, si perde in questi labirinti narrativi o, per rimanere nella metafora della tessitura, si perde, come dirà Calvino, in questo “arabesco di metamorfosi multicolori che scaturiscono l’una dall’altra come nel disegno d’un tappeto soriano” (*Sulla fiaba* 150). Le raccolte, come grandi tappeti orientali propongono motivi che ritornano con una certa cadenza e con un certo ordine, sono il prodotto di fili (“cunti,” favole, storie, novelle) che si intrecciano in trame variegate e che si rimandano vicendevolmente all’interno di ogni raccolta; ma i racconti sono anche lo strumento attraverso il quale Shahriyâr cadrà nelle trame di Shahrazâd, e la schiava nera nella trappola tesa da Zoza. È interessante notare, infatti, come soprattutto il *Pentamerone* e *Le mille e una notte* condividano questo tratto.

L’immagine di Shahrazâd che “dipana il filo dei racconti” rievoca inevitabilmente la “bambola che filava oro” e che mette “in petto alla schiava la voglia di udire raccontare fiabe,” il riscatto dunque delle due donne avviene grazie alla parola e alla sua funzione

salvifica. La parola dunque è l'ago che ricuce le storie, risanando una rottura (che sia mancanza o allontanamento poco importa) iniziale. Il movimento dell'ago col quale si ricamano le storie è direttamente proporzionale all' *ἀγών* del lettore e dei personaggi, uno struggimento che si risolve con il ristabilimento di un'armonia interrotta all'inizio delle raccolte ma agognata da subito attraverso un bruciante desiderio di colmare una mancanza e di ripristinare una legge corrotta attraverso la lettura.

1.4 Una cornice dal volto barocco: capovolgimenti artistici, ribaltamenti letterari e stravolgimenti linguistici

La cornice novellistica del *Pentamerone* può essere letta pertanto come il programma letterario di Basile ma anche come manifesto che reca una forte impronta dell'estetica barocca. Nel "cunto" che fa da *Ntroduzione e Scompetura* (introduzione e conclusione), Basile condensa doppi sensi burleschi (Vallepelosa, la scena boschereccia) e aspre invettive contro gli invidiosi e i disonesti, è un capo sarto della parola affilata che Basile taglia con grande maestria, un talento che si rivela nella verbosità fatta di "sinonimie accavalantisi" come dice Gino Doria (in una nota all'edizione curata da Benedetto Croce nel 1957), di acutezze, di iperboli che "svaporano nell'indicibile e nell'ineffabile," di immagini e motti della precettistica popolare come i proverbi e ancora nelle figure fantastiche come fate e streghe, metafore vertiginose e girandole di metamorfosi.

Il Barocco, come sostiene Croce nella sua introduzione al *Pentamerone*, vi entra dappertutto e il "cunto" è così più di un semplice "trattenemiento de peccerille." In pieno stile barocco Basile opera una serie di capovolgimenti parodici, di rovesciamenti letterari

e ribaltamenti artistici non solo dei modelli o delle fonti e di una cultura antichissima ma del processo narrativo *tout court*. Già nella cornice tutto diventa il contrario di tutto, la logica *au contraire* fa sì che una schiava mora diventi la moglie di un principe, e la figlia di un re si tramuti in una girovaga in cerca d'amore. Basile stravolge i corpi e la dizione dei suoi personaggi e l'operazione è resa ancora più complessa dal rovesciamento che si opera già nell'onomastica dei suoi protagonisti. La schiava mora Lucia non ha niente di luminoso e di esemplare, e non brilla certo per onestà; al contrario Zoza ha la grazia della tipica figlia del re, una leggiadria e una lealtà che però stridono con il nome la cui etimologia sembrerebbe rimandare alla "melma," al "fango." La schiava nera, una "massa di carne nera" prende il posto in questa logica dei contrari di una "femmina così bianca e rossa come la ricotta tinta da due gocce di sangue" (come nel penultimo "cunto" del *Pentamerone*), nella stessa maniera in cui Zoza nonostante l'etimo del nome, è di bocca "bella" e dalla quale "non può uscire niente che non sia inzuccherato e dolce." Nel momento dello smascheramento della schiava, Zoza riesce a ripulire l'onore e la sua onestà infangata – e se vogliamo, insozzata – dalla schiava Lucia. In questo tripudio di doppi sensi, di contrari, di capovolgimenti onomastici e in questa deformazione del ricettario fiabesco e folkloristico di antica provenienza si giunge alla verità dei fatti, e si ritorna ad un ordine ferocemente sconquassato.

L'ordine ristabilito da Zoza attraverso la parola corrisponde dunque al ristabilimento della verità che pone fine al chiacchiericcio e dimostra al contempo come una fiaba – la sua fiaba, o quella che tale sembrerebbe agli attenti ascoltatori – sia vera nonostante la sua aurea fantastica e magica. Lo stesso può dirsi per i racconti di Shahrazâd che, dipanando il filo delle sue narrazioni, fa breccia nel cuore del sultano

provocando in lui un fondamentale cambiamento e restaurando un ordine sociale alterato dal tradimento subito. In maniera del tutto parallela, avvertiamo nel *Decameron* la progressione da una società turbata e messa in crisi dall'esperienza della peste che stravolge ogni norma sociale e di buon costume ad una esemplare microsocietà ben organizzata e "regimentata," quella dei dieci novellatori. In tutte le raccolte dunque si ripropone il tema della funzione salvifica della parola per mezzo della quale si costruisce una "società ideale" ridicolizzando i vizi più comuni ed elogiando le virtù umane. Attraverso l'arte del novellare, del ragionare e del raccontare, si ristabilisce un ordine messo in crisi da un tradimento, dalla peste o da un inganno, e il tutto viene fatto in una armonia di linguaggio che è al contempo armonia numerica dal momento che raccontare è anche contare come l'etimologia della parola suggerisce.

1.5 L'eliocentrismo novellistico: moti di rotazione narrativa e di rivoluzione letteraria

La precisione numerica della raccolta araba, del *Decameron*, e infine del *Pentamerone* riecheggia la struttura circolare delle opere, universi fantastici e metaforici della narrazione. Tutti i racconti, le fiabe, le parabole e le novelle narrati nel corso di mille e una notte, di dieci giorni e poi di cinque giornate nell'opera basiliana sembrano muoversi come pianeti intorno a una cornice che fa da sole, che riscalda gli animi degli ascoltatori e scioglie le lingue dei novellatori. L'ordine perfetto di quest'universo narrativo si rivela nel rigore con cui si succedono i racconti, uno dopo l'altro quasi in maniera naturale. E non è un caso che sia proprio la natura a dettare il ritmo con il quale la narrazione prosegue.

Mutuando un'immagine dalle scienze, e in particolare dagli studi di astronomia dell'epoca barocca, possiamo leggere i racconti come pianeti che gravitano intorno all'asse di una giornata compiendo un moto di rotazione della durata di un giorno, ma va sottolineato che tale movimento è da mettere in relazione anche al ruolo che i racconti/pianeti hanno rispetto alla cornice/sole. In quest'ottica dunque, il moto delle singole narrazioni all'interno di una giornata (racconti che possiamo definire metonimie che guidano il lettore attraverso una fitta rete di *detour* verso lo svelamento della grande metafora della cornice) è da considerarsi per estensione anche moto di rivoluzione rispetto all'opera in toto dal momento che i movimenti innescati da ogni racconto mantengono in azione la macchina narrativa avviata all'inizio con la cornice e rimasta quasi in moto perpetuo fino alla conclusione delle opere che in maniera perfettamente circolare riprende quanto espresso nelle prime pagine delle raccolte. Questo moto di rivoluzione che si svolge dunque nell'arco di dieci giornate nel *Decameron* e di cinque giorni nel *Pentamerone* si completa infatti con la conclusione delle opere che si fanno esse stesse rivoluzioni letterarie esponenziali.

Boccaccio e Basile con i loro lavori inaugurano vere e proprie rivoluzioni letterarie nella stessa maniera in cui Zoza – ma anche Shahrazâd – attraverso le rivelazioni finali scatena un ribaltamento della condizione iniziale. È proprio la rivelazione di Zoza nel cinquantesimo “cunto” del *Pentamerone* a scandire il momento esatto del compimento del moto di rivoluzione narrativo sopra introdotto, una sorta di epifania che eclissa l'universo delle narratrici e degli ascoltatori, una rivelazione (e svelamento) appunto che pare riecheggiare quell'elogio della virtù, della mestizia e della

grazia che si ritrova difatti nella novella conclusiva del *Decameron* e nella stessa cornice de *Le mille e una notte*.

Il susseguirsi dei racconti e delle novelle scandito dall'alternarsi del giorno e della notte innesca un meccanismo naturale per il quale le giornate come sfere celesti ruotano su se stesse in sintonia con l'universo narrativo nel quale sono calate. Il movimento è del tutto armonico nonostante i temi e i toni delle giornate siano diversi. L'equilibrio sembra essere garantito oltre che dalla presenza degli stessi novellatori e delle medesime novellatrici da una serie di personaggi che ritornano all'interno delle raccolte. I personaggi che, con una certa cadenza, ritroviamo in più di un racconto tratto da *Le mille e una notte*, in più di una giornata del *Decameron* o del *Pentamerone*, sembrano tracciare un'orbita parallela per i racconti/giornate che appunto gravitano intorno alla fissa cornice/sole. L'armonia del movimento dei racconti è inoltre garantita dalla precisione con la quale si susseguono i cuncti, i racconti e le novelle nelle tre raccolte. Le giornate del *Pentamerone* si aprono e si chiudono con metafore legate all'alternarsi del giorno e della notte, un procedimento che pare riflettere l'organizzazione strutturale della raccolta araba. Ne *Le mille e una notte* infatti le storie di Shahrazâd si concludono e si tessono insieme attraverso una serie di metafore legate alla morte (“colei che disperde i convitati riuniti per gustare la felicità,” “disperde le adunanze,” etc.) e che in maniera multiprospettica sembrano riecheggiare le stesse metafore per parlare della notte che chiude ogni giornata del *Pentamerone*.

1.6 Lo smascheramento dell'inganno e la verità: *coincidentia oppositorum* tra realtà e fantasia

Nonostante l'aurea fantastica che aleggia nelle storie di fate e di orchi, di animali parlanti e di sciocchi fortunati come Antuono (personaggio che riecheggia Andreuccio da Perugia ma anche Aziz de *Le Mille e una notte*), il *Pentamerone* è pertanto un'opera nella quale Basile dà voce al popolo e alla corte, è un vortice di personaggi calati in una realtà dal sapore carnevalesco. Si tratta di un mondo alla rovescia che, come un quadro reversibile dell'Arcimboldo, appare agli occhi del lettore ora reale e ora fantastico ma che può essere al contempo entrambe le cose a seconda della prospettiva del lettore che può credersi ciò che non è e ottenere ciò che non ha.

Il comico popolare e la *turpitude*, i nomignoli e le oscenità sono il succo della raccolta che gravita intorno a quel "realismo grottesco" di cui parla Michail Bachtin e che permette di fondere il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce e in questo tripudio comico s'insinuano a corte vecchie nasute e gozzute che fustigano con la sferza delle parole e danno bastonate vertiginose a suon di proverbi. Lo stesso Bachtin infatti analizzando il rapporto tra "corpo grottesco" e "linguaggio" mostra come la separazione fra ideologia ufficiale e ideologia non ufficiale abbia ripercussioni sul linguaggio verbale relativo al corpo umano che rimane comune per tutte le epoche e per tutti i luoghi. Tanto la società descritta ne *Le mille e una notte* quanto la corte di Basile e i personaggi di Boccaccio sono caratterizzati da una corporeità che risulta assolutamente grottesca nel momento in cui gli stessi personaggi sono calati in realtà sublimi. In questo gioco di "bassezze" e di riso che "abbassa e materializza" (Bachtin 26) prendono forma una serie di metamorfosi che sono alla base della natura umana contraddistinta da una forma

ballerina e dinamica. Il corpo grottesco presente in particolare nella raccolta araba e nel lavoro di Basile si fa pertanto portatore di un nuovo linguaggio che serve a spiegare il mondo partendo proprio dai bisogni fisiologici e dai processi biologici che si ritrovano in qualsiasi società. Si tratta infatti di bisogni e di processi universalmente accettati che comportano dunque anche la condivisione di un nuovo linguaggio attraverso il quale vengono descritti.

L'ingresso a corte delle vecchie deformi non è che una messa in scena del volto grezzo e scaltro dell'italiano della decadenza che parla appunto un suo linguaggio e una sua lingua molto lontani dall'esempio boccacciano. In quest'ottica dunque, le vecchie deformi e fantastiche, non sono altro che una messa in scena della complessa realtà mascherata da fantasia. Basile pertanto trasfigura il modello boccacciano *in toto*, deforma le novellatrici, deturpa il linguaggio, sguazza nella trivialità e nello scatologico provocando risate grasse e liberatorie nei lettori proprio come quanto avviene nel "cunto" iniziale nel quale si condensa tutto: il valore della paremiologia, la consapevolezza del dirompente e incontrollabile rovesciamento delle sorti, l'oscenità, la desublimazione dell'amore e il potere dell'intelletto e della loquela che appartiene alle novellatrici, vere *jongleurs* dell'elocuzione. Tuttavia è da escludere una lettura dell'opera basiliana in chiave parodica. Come fa notare Giovanni Getto nel suo testo *Barocco in prosa e poesia*:

sarebbe senz'altro meglio escludere dalle intenzioni del Basile ogni ricerca di effetti parodistici, sia rispetto al Barocco, sia rispetto al *Decamerone*. (...) Cornice e novelle sono concepite come se l'autore tenesse presenti da un lato l'immobile perfezione del modello boccacciano e dall'altro la irrequieta visione del mondo della contemporanea civiltà barocca. Si verifica così una specie di variazione di quel modello, la quale avviene secondo la direzione imposta dalla nuova sensibilità, una variazione che è già di per se stessa frutto di quel gusto capriccioso, di quel desiderio di rottura di vecchi schemi che contraddistingue il Barocco. Si ripete in sostanza, nel contegno di Basile di fronte al Boccaccio, l'atteggiamento di

Marino, e soprattutto dei marinisti, di fronte a Petrarca. Quando i marinisti (...) sostituivano al figurino della donna cantata dal Petrarca e dalla lirica dei due secoli a lui successivi, una diversa immagine di donna, fino a giungere all'assurdo della bella zoppa e della bella gobba, della bella balbuziente, non intendevano affatto mettersi su di un piano di parodia e di comicità, ma al contrario, ritenevano di poter svolgere un'esplorazione più vasta, di percorrere in tutti i sensi possibili le molteplici strade del reale, nessuna esclusa, di scoprire nuovi aspetti della vita, e proporre dimensione nuove dell'universo poeticamente conoscibile. Allo stesso modo il Basile si compiace di avventurarsi per itinerari fantastici inconsueti, di modificare l'unità ideale del codice dell'arte del vivere decameroniana con un sentimento della vita diverso, con una coscienza del reale più complessa, dove non vige più una legge univoca, evidente per l'intelligenza dell'uomo; e manca una regola ferma, chiara per il suo costume, ma dove tutto è sempre nuovo, disponibile ad esiti molteplici, non sempre prevedibili. (382-383)

Tutto questo rende il *Pentamerone* una voce barocca a sé stante, lontana dalla poesia sapienziale di Tommaso Campanella o dai verbosi ghirigori di Marino, ma tanto barocco quanto il gonfio Adone, perché come sottolinea Croce “il barocco vi esegue una danza allegra e vi appare per dissolversi: fu già torbido barocco, ed ora è diventato limpida gaiezza.”²⁴ Con il suo linguaggio viscerale e con il suo “realismo grottesco” dunque Basile si fa portatore di un'estetica tutta barocca fatta di metamorfosi e di metafore che spiegano un mondo popolato di personaggi in continua tensione e sempre in divenire.

²⁴ Benedetto Croce, “Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari,” *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* 23 (1925): 76.

CAPITOLO 2

**DALLE NOVELLE SUL MAGICO ALLA MAGIA DELLA
LETTERATURA:**

jinn, ifrit, fate, fantasime, incantesimi, orchi e streghe

2.1 Il *Pentamerone* e la “contaminazione” di reale e fiabesco: i fatti, le fate e il fato

Definito dalla studiosa Nancy Canepa “la Cenerentola della storia letteraria” (*Out of the Woods* 14) per via della sua vicenda editoriale travagliata e per l’oscurità nella quale è stata relegata, l’opera di Basile *Lo Cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de’ peccerille* è da considerarsi, in Italia e in tutto l’Occidente, la prima collezione integrale di fiabe e un capolavoro nel quale l’autore napoletano è riuscito a sistematizzare il dialetto partenopeo e il patrimonio narrativo campano, o meglio mediterraneo, tramandati nel corso dei secoli in primis in forma orale. Prima della grande riscoperta della raccolta di Basile, per opera di Benedetto Croce e poi di critici letterari come Giovanni Getto, Ezio Raimondi e Michele Rak, il *Pentamerone* è stato oggetto di plagio, piuttosto che di studio, sia in ambito italiano sia europeo. La fortuna delle fiabe come “Il gatto con gli stivali,” “Raperonzolo” e di “Cenerentola” pare difatti legata più ai fratelli Grimm che non all’autore napoletano e, per quanto varie ragioni possano aver contribuito all’“insuccesso” editoriale della raccolta, il peso che l’opera di Basile ha avuto nell’ambito della novellistica italiana e della favolistica mondiale rimane indiscutibile.²⁵

Il passaggio dal *Decameron* al *Pentamerone* non può prescindere dal contributo di autori come Agnolo Firenzuola, Antonio Francesco Grazzini e Giovan Francesco Straparola i cui lavori anticipano una serie di motivi letterari come il macabro, l’orrido e il fiabesco poi al centro della raccolta basiliana. È proprio Straparola ad introdurre l’elemento fiabesco nella novellistica italiana e le sue *Piacevoli Notti* pubblicate tra il

²⁵ Per maggiori informazioni sulla fortuna editoriale del *Pentamerone* e sull’influenza dell’opera di Basile sulla novellistica europea si rimanda alle varie traduzioni e riscritture dell’opera e in particolare a: Angela Albanese, *Metamorfosi del ‘Cunto’ di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Ravenna: Longo, 2012).

1530 e il 1533, un secolo prima dell'opera di Basile, presentano personaggi moderni dal sapore magico e dinamiche narrative rivoluzionarie imbevute di vicende fatte di incantesimi, creature triomorfiche, orchi e orchesse. L'opera di Straparola è caratterizzata da un'eterogeneità narrativa fatta di una "non armonizzata mistione di elementi propriamente novellistici (...) e di componenti fiabesche" (Bragantini, *Il riso sotto il velame* 79), un tessuto narrativo complesso che anticipa su più fronti il capolavoro di Basile. Straparola è dunque il precursore di una narrativa fiabesca che vedrà nel Basile il suo più grande interprete dal momento che dalla *verve* dell'autore napoletano sgorgheranno numerosi *cunti* di impareggiabile pregio linguistico e di rara sofisticatezza narrativa. Basile recupera infatti la materia narrativa boccacciana, la riplasma e l'arricchisce seguendo l'esempio di Straparola e, con animo squisitamente barocco, dà vita ad una raccolta di racconti fantastici di natura corale e polifonica, un'opera composita che trabocca d'invenzione e di genio.²⁶ Vari *cunti* del Basile (I.3 "Peruonto," I.7 "Lo mercante," II.4 "Cagliuso," V.1 "La papara") riprendono, dal punto di vista contenutistico, diversi racconti tratti da *Le piacevoli notti* di Straparola e, in molte istanze, numerosi sono i riferimenti ai classici latini e alla mitologia greca. In maniera del tutto parallela all'intento dell'autore de *Le piacevoli notti* che, nella lettera dedicatoria in apertura del primo volume, fa riferimento a una cultura dell'intrattenimento e dello svago, il *Pentamerone* nasce come raccolta di *cunti* per lo "trattenemiento" dei suoi lettori, grandi o piccoli che siano superando così quel realismo borghese – per altro in declino – scaturito dalla raccolta boccacciana (Canepa, *From Court to Forest* 54).

²⁶ Sul rapporto tra Giovan Francesco Straparola e la novellistica di carattere fiabesco si rimanda a: Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari: Laterza, 1911) 3-103; e inoltre a "Introduzione" di D. Pirovano a G.F. Straparola, *Le piacevoli notti* (Roma: Salerno Editrice, 2000) IX-XLIX.

Il debito di Basile nei confronti di autori come Boccaccio, Grazzini e soprattutto Straparola ha però contribuito nel corso dei secoli ad inasprire il giudizio della critica letteraria su Basile stesso piuttosto che a portare ad apprezzarne la novità letteraria.

Durissima è la posizione di Ferdinando Galiani che scrive:

a costui venne disgraziatamente per noi il capriccio di contraffare l'incomparabile *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, e comporre un "pentamerone" da lui intitolato *Lo cunto de li cunti* nel dialetto napoletano, e così divenire il Boccaccio, o sia il testo di esso. A tanta impresa mancavagli intieramente i talenti per eseguirla. Privo in tutto e di genio elevato e di filosofia e di felicità d'invenzione e di ricchezza di cognizioni a potere immaginare e adornare novelle graziose o interessanti o tragiche o lepide o morali, altro non seppe pensare che d'accozzare racconti di fate e dell'orco così insipidi, mostruosi e sconci, che gli stessi arabi, fondatori di questo depravatissimo gusto, si sarebbero arrossiti d'avergli immaginati. Alla stupidità dell'invenzione corrisponde la mostruosità dello stile. Prefissosi di contraffare il Boccaccio, non solo ne imita servilmente le introduzioni e le conclusioni delle novelle e delle giornate, ma ne imita spesso il contorno de' periodi e talvolta la sintassi. Or un periodo sullo stile del Boccaccio, messo in bassissimo napoletano ed aggiuntavi ad arte la più laida e forzata caricatura divina cosa così nauseosa che è impossibile leggerlo, anche a stomaco digiuno, e non vomitare.²⁷ (66)

In completa sintonia con Galiani, anche Ferdinando Russo definisce *Lo cunto de li cunti* "la più compiuta incarnazione della volgarità," un'opera caratterizzata da una "ingiustificabile asinità" (314). Proprio come per le sorti del Barocco tacciato troppo precocemente di superficialità e di eccessiva stucchevolezza, l'apprezzamento dell'opera basiliana giunge solo di recente e grazie ad un accorato approfondimento dell'estetica barocca da parte di studiosi come Croce, Flora, Getto e Raimondi. Questi ultimi ritrovano ne *Lo cunto de li cunti* tutta la sensibilità del diciassettesimo secolo, al punto che i vari

²⁷ Come sottolinea giustamente C. Scala (178), Galiani non si limita a criticare l'opera di Basile ma il genere letterario tout court. Particolarmente severo è il suo giudizio sul "depravatissimo gusto" degli arabi che avrebbero intessuto i loro racconti di personaggi orripilanti e volgari.

personaggi nati dalla penna di Basile – siano essi orchi, orchesse, fate, re, principi e animali – sembrano “aver fatto un corso regolare di letteratura secentesca” e che abbiano “letto l’Adone” come scrive Croce (“Salvatore di Giacomo” 60).

La novità di Basile risiede oltre che nella lingua e nello stile proprio in una serie di *topoi* moderni e rivoluzionari, una fiumana di motivi che permettono all’autore napoletano di miscelare il reale e il fantastico, il vero e il fiabesco. Basile infatti utilizza un linguaggio moderno che trova nel dialetto quel “sapore,” quel “vigore e saggezza” di cui parlerà con grande trasporto Italo Calvino nel Novecento.²⁸ Basile elabora un linguaggio innovativo per dire cose moderne e con i suoi cunti offre al lettore una nuova chiave di lettura per interpretare le infinite sfaccettature della natura e dell’essere umano; la sua sensibilità è in linea con quanto dichiara Maria Grazia Profeti a proposito dell’estetica barocca spagnola che tanto influenzò l’opera di Basile:

tutta la cultura barocca è basata sulla persuasione che la natura è un libro di simboli metamorfici e anagrammatici che solo una ricerca linguistica, spinta all’exasperazione, consente di esplorare e leggere; e il *discreto* è predisposto a cogliere e raccontare la trama dei rapporti naturali sottesi alla superficie delle cose e a renderli con la rappresentazione linguistica più esaustiva possibile. La retorica acquista un posto sovrano in quanto fornisce gli strumenti necessari per catturare la varietà delle forme possibili. (62)

Con il suo *Cunto de li cunti* Gian Battista Basile, dietro la maschera anagrammatica di Gian Alesio Abbattutis, inaugura la stagione della fiaba di magia in Italia e in Europa, e i suoi racconti spalancano le porte di una rara immaginazione fatta di fantasmagorie di personaggi e di eventi, di incantesimi e di formule magiche che tanto hanno in comune con una raccolta come *Le mille e una notte*. Sulla scorta di Straparola e dell’antecedente Boccaccio, Basile nelle sue sinonimie accavallantisi, nelle sue fiumane di catalogazioni e

²⁸ Italo Calvino, “Il midollo del leone,” in *Saggi 1945-1985*, vol. 1 (Milano: Mondadori, 1995) 18.

roboanti amplificazioni, cattura tutte le forme del reale sviscerandolo fino a cadere nel fiabesco, adorna il suo tessuto letterario ed il suo testo di fate, streghe e di animali parlanti; i suoi cunti sono condensati di girandole di metamorfosi e di eventi fiabeschi che sembrano rimandare alle storie di Shahrazâd fatte di tappeti volanti, di *jinn*²⁹ e di anelli magici.

In realtà la fiaba di magia trova una sua teorizzazione ancora prima di Straparola proprio in Boccaccio che, nel capitolo decimo del libro XIV del *De genealogiis* intitolato “Stultum credere poetas nil sensisse sub cortice fabularum,” sottolinea proprio il ruolo delle favole dell’orco, delle fate e delle streghe dal momento che non è possibile credere che:

sed etiam nullam esse usquam tam delirantem aniculam, circa foculum domestici laris una cum vigilantibus hibernis noctibus fabellas orci, seu fata rum, vel lammiarum, et huiusmodi, ex quibus sepissime inventa conficiunt, fingentem atque recitantem, que sub pretextu relatorum non sentiat aliquem iuxta vires sui modici intellectus sensum minime quandoque ridendum, per quem velit aut terrorem incutere parvulis, aut oblectare puellas, aut senes ludere, aut saltem Fortune vires osentdere

non ci sia mai stata nessuna vecchierella tanto insensata, la quale, mentre inventa o recita spesso al focolare domestico a veglia nelle notti d’inverno le favole dell’Orco, o delle Fate, o delle Streghe, e simili, tutti soggetti frequentissimi di tali racconti, la quale, si diceva, non sia consapevole che sotto il velo della narrazione ci sia qualche significato, secondo le forze del suo semplice intelletto, ma per niente da riderne, col quale possa o far paura ai bambini, o divertire le fanciulle, o i vecchi, o quanto meno mostrare la forza della Fortuna. (971)

²⁹ Con il termine *jinn* s’intende un essere intelligente formato di una materia sottile ed evanescente che l’uomo non riesce a percepire. I *jinn*, che potremmo definire degli spiritelli, possono avere una natura buona o cattiva. Con un vocabolario simile a quello utilizzato per parlare dei *jinn* in ambito italiano e soprattutto nel Meridione d’Italia, si descrivono i monacielli ovvero folletti o spiriti familiari che si divertono a fare dispetti e a creare confusione (diversi sono i riferimenti a questi esseri ne *Lo Cunto de li cunti*, in particolare si rimanda ai cunti 4, 7, 10 rispettivamente nelle giornate I, III, III).

Più precisamente, Mario Petrini vede nel Boccaccio, del *Filocolo* prima e del *Decameron* poi, il “primo incontro cospicuo di un autore con la componente fiabesca” (*La fiaba* 38). Lo studioso, infatti, identifica nel “lieto fine,” nella “prevedibilità tematica” e nell’uso del “mezzo magico” alcune delle caratteristiche tipiche della letteratura popolare e delle fiabe e ritrova proprio in alcune novelle del *Decameron* una struttura prettamente fiabesca, ed in particolare, la struttura delle fiabe di magia ampiamente discussa da Vladimir Propp che, nella sua opera *Morfologia della fiaba*, sostiene: “da un punto di vista morfologico possiamo definire fiaba qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo’ di scioglimento.”³⁰ Boccaccio dunque, sulla scorta della tradizione letteraria francese fatta di cantari, di *Lais*, di *fabliaux*, ricca di storie provenienti dall’Oriente, e contravvenendo ai dettami della cultura medievale, si fa portavoce di una nuova sensibilità artistica fatta di una moderna cultura folklorica. Ma non bisogna dimenticare che nella sua disquisizione sul “favoleggiare,” Boccaccio vede proprio nella favola la forma di racconto più bassa dal momento che “non ha punto di verità in sé né in apparenza né in nascosto, essendo invenzione di pazze vecchierelle” (*De genealogiis* 961). Questo dunque spiegherebbe la carenza di elementi magici nelle novelle o favole, o parabole, o storie presenti nel *Decameron* o almeno, la loro marginalità. Si parla infatti di “arte magica” soltanto nella nona novella della decima giornata e la frequenza della parola “negromanzia” (e dei suoi derivati: nigromantia, nigromante, nigromantico) si limita soltanto a poche novelle presenti nella ottava e nella

³⁰ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo (Torino: Ed. Einaudi, 1928) 98. Tra i vari studiosi che hanno parlato di perfetto schema della fiaba di magia nei cunti in relazione a quanto delineato da V. Propp è da menzionare Mario Petrini che affronta l’argomento in *Il Gran Basile* (Roma: Bulzoni, 1989) e in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, (Udine: Del Bianco Editore, 1983).

decima giornata. Più comuni sono invece i riferimenti agli “incantesimi” caserecci e “fai da te” che sono “incantazioni,” “incantagioni,” e “incantamenti” presenti soprattutto nella settima giornata delle novelle di beffa quasi a suggerirci il carattere comico di pratiche che poco hanno a che vedere con l’immaginario esoterico arabo e poi secentesco fatto di veri e propri *mirabilia*.³¹

Le novelle del *Decameron* nelle quali si ragiona di “fantasime,” “incantesimi” e di “elitropia” si contraddistinguono per una sorta di derisione e di ridicolizzazione del magico e dell’esoterico (campi di studio e di approfondimento in auge fino al tredicesimo secolo grazie anche e soprattutto agli studi dei grandi alchimisti arabi e poi ripresi nel Rinascimento fino a raggiungere l’apice nel sedicesimo secolo in varie città italiane, ma soprattutto a Napoli, a Roma e a Torino).³² In linea con i dettami cristiani che condannano le pratiche magiche come eretiche, Boccaccio sembra spogliare la materia della novellistica araba fatta di riti magici, incantesimi e animali parlanti mettendo in ridicolo appunto tali credenze con esiti che talvolta rasentano la satira e la parodia. Se Boccaccio dunque recupera i motivi del magico e dell’esoterico per distorcerli e parodiarli nel suo *Decameron*, in maniera diametralmente opposta Basile, sull’esempio dei novellatori del Cinquecento ed in particolare di Giovanni Sercambi e di Francesco Straparola, dà voce ad una serie di “cunti” imbevuti di magia. Gli orchi e le streghe che popolano la raccolta basiliana sembrano modellati sulla scorta degli antecedenti arabi e la

³¹ Per maggiori informazioni sull’occorrenza dei termini legati al magico e all’esoterico si rimanda alla recente edizione critica del *Decameron* (2013) a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano.

³² Va ricordato a tale riguardo che i misteri della città di Napoli non si limitano solo al sottosuolo (Napoli sotterranea), dal momento che proprio nel capoluogo campano sorge la sede dell’Accademia dei Segreti (*Academia Secretorum Naturae*) fondata nel 1560 da Giovan Battista della Porta e frequentata dallo stesso Basile. Per maggiori informazioni si rimanda, tra gli altri, a: Jean-Paul Corsetti, *Storia dell’esoterismo e delle scienze occulte*, trad. Mariagrazia Pelaia (Roma: Gramese Editore, 1992).

struttura di vari cunti della raccolta napoletana pare rispecchiare fedelmente alcune storie tratte da *Le mille e una notte*. Nella sua opera, Basile sostituisce ai vecchi “*ifrît*”³³ e ai “*jinn*,” orchi e monacelli che in sostanza assolvono una stessa funzione. Proprio come *Le mille e una notte*, *Le piacevoli notti* e il *Pentamerone* si contraddistinguono per una serie di personaggi e di intrecci affini; si tratta infatti di opere che nascono lontane dai grandi centri urbani, sede di una civiltà borghese e questo spiegherebbe la propensione verso una fantasia popolare piuttosto che verso un’esperienza borghese (Mazzacurati 77-78).

Molti cunti del *Pentamerone* e numerosi racconti presenti ne *Le mille e una notte* si articolano seguendo quello che Propp definisce il canonico svolgimento di una fiaba, un dipanarsi di eventi legato ad una serie di funzioni tradizionali fatte di danneggiamento iniziale, individuazione dell’eroe, risoluzione del problema, incontro con aiutanti e con un principe o una principessa, e le nozze. *Le mille e una notte* e il *Pentamerone* oltre a presentare una serie di storie e di cunti del tutto paralleli condividono anche una moltitudine di personaggi “nuovi” la cui tipologia è però quasi del tutto assente nella raccolta di Boccaccio. Nel *Decameron* non ci sono certamente maghi e fate, non si menzionano orchi o monacelli ma si narrano favole o parabole o storie che spesso però presentano un’articolazione degli eventi in chiave del tutto fiabesca. Numerosi personaggi infatti sembrano fare le veci dei *jinn* o degli *ifrît* presenti nella raccolta araba, molti personaggi ausiliari svolgono quella medesima funzione a cui sono chiamati ad adempiere le fate e gli animali “fatati” nel *Pentamerone*: assistere l’eroe o l’eroina fino alla risoluzione del conflitto iniziale, fino al raggiungimento del tradizionalissimo lieto fine fatto di matrimoni, ricongiungimenti e di “vissero felici e contenti.”

³³ Si tratta di esseri scaltri e maliziosi che ostacolano molto spesso il genere umano. Possono essere dotati di una certa furberia come indicato anche nel *Corano* XXVII, 39.

Nel *Decameron* assistiamo dunque ad una sorta di “razionalizzazione” e “storicizzazione” di quell’elemento magico presente nella raccolta araba e poi nel *Pentamerone*. Non vi è certo traccia di fate, di streghe e di “fatagioni” nel *Decameron* ma alcuni personaggi e una serie di eventi “fortuiti” rimandano direttamente alla sfera del fiabesco. La presunta sorella di Andreuccio da Perugia trama contro il semplicione Andreuccio stregandolo con le sue parole proprio come fanno le tante maliziose dame de *Le mille e una notte* che ingannano con sortilegi gli sventurati viandanti e innamorati; un negromante trasporta Messer Torello da Alessandria d’Egitto a Pavia in una notte sola come fa un *‘ifrit*, una vedova rifocilla Rinaldo d’Este come una fata buona e amorevole, Tancredi da padre premuroso si trasforma in un orco malvagio e reprobato, diventa quasi un terribile *jinn*, e un semplice sogno diventa una premonizione nel caso della novella di Lisabetta da Messina, dove la testa tutta rabbuffata di Lorenzo non è che una visione sovranaturale. Si tratta dunque di una serie di *escamotage* letterari che anticipano una fitta rete di personaggi nuovi e moderni come le streghe e gli orchi, le fate e le orchesse che hanno molto in comune con i personaggi fantastici e fiabeschi della raccolta araba.

In un certo senso è proprio la raccolta de *Le mille e una notte* ad offrire a Basile una serie di spunti “fantastici,” “meravigliosi” e “straordinari.” Boccaccio rompe l’ordinarietà della vita del Trecento procedendo con ordine e con disciplina nella sua stesura dell’epopea dei mercanti. Il *Decameron* è fatto di personaggi che mangiano, bevono, e che come Andreuccio devono “diporre il superfluo peso del ventre,” i protagonisti di Boccaccio hanno quasi una consistenza fisica tangibile, sono giovani “leggiadri e belli della persona” o donne “baldanzose” e sono calati in contesti geograficamente rintracciabili; Basile invece irrompe nella straordinarietà della società

barocca fondendo nei suoi cunti avvenimenti meravigliosi che vanno oltre l'ordinario e al di là delle realtà consuete e conosciute fatte di nomi precisi e di località a tratti reali e fantastiche. Se Boccaccio dunque ci presenta l'ordine del mondo e della natura e lo fa secondo un ordine preciso dal quale trapela sempre la fiducia dell'autore certaldese nell'ingegno umano, Basile ci prospetta con il suo *Cunto de li cunti* un mondo il cui l'ordine naturale delle cose viene sconvolto ma è spesso ristorato da una forza più grande dell'ingegno stesso: il fato, fatto di fate e di fatti inspiegabili dalla ragione e dalla religione. Come sottolinea Max Lüthi la fiaba non ci mostra un mondo in ordine, ma presenta il mondo in un ordine nel quale tutto ha una sua collocazione.³⁴ La fiaba ci permette infatti di leggere il mondo e ci offre gli strumenti per capire un ordine fuori dall'ordinario. Dello stesso avviso sembra essere anche Italo Calvino che, nell'introduzione al suo volume einaudiano di *Fiabe Italiane*, sostiene la veridicità delle fiabe giacché queste forniscono in chiave simbolica una spiegazione della vita presentando un "catalogo dei destini che possono darsi ad un uomo e ad una donna" (XV).

Il mondo che si scopre al lettore del *Pentamerone* e de *Le mille e una notte* è un nuovo mondo caratterizzato da una realtà più complessa e che ha bisogno di un nuovo linguaggio per essere esplorato e spiegato. Tuttavia va sottolineato che il mondo che si dischiude già nelle prime pagine del *Pentamerone*, proprio come quel mondo remoto ma non completamente irreali della raccolta araba, non è da intendersi completamente

³⁴ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea: Forma e natura* (Milano: Mursia, 1982). Per un maggiore approfondimento del rapporto tra reale e fiabesco, tra vero e fantastico si rimanda, tra gli altri, a: Bruno Battelheim, *Il mondo incantato della fiaba* (Milano: Feltrinelli, 1982); Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza* (Roma-Napoli: Theoria, 1985); Italo Calvino, "Introduzione," in *Fiabe Italiane*, vol. I (Milano: Oscar Mondadori, 2002).

immaginario; come sostiene Caccavelli, Basile “provvede subito a disperdere la tepida atmosfera del sogno, schiudendoci davanti l’orgia rumorosa del suo scenario multicolore, la volgarità a volte potente del suo mondo ingenuo e plebeo” e lo fa proprio attraverso un “realismo popolaresco” (172).

La dimensione fiabesca che attanaglia i vari cunti e le notti di Shahrazâd fa parte di una realtà mutevole perché come sottolinea Giovanni Getto:

la realtà, quale appare attraverso le pagine del *Cunto*, sembra aver perduto la sua fisionomia immobile e certa, essersi messa in movimento, sì da presentare volti sempre diversi ed inafferrabili. Le cose per Basile smarriscono il loro aspetto consueto, rigido e statico. All’improvviso esse incominciano a spostarsi, e con stupore prendono ai nostri occhi parvenze inaspettate. Gli oggetti si mettono a girare, come le parole.
(*Barocco* 386)

L’atmosfera di magia e di meraviglia che domina i cunti di Basile si fa portatrice di una realtà nuova e fluida che trova nell’avventura e negli oggetti magici la fantastica straordinarietà dell’altrimenti ordinarietà della vita. I personaggi fiabeschi e sovranaturali, presenti nel *Pentamerone* e ne *Le mille e una notte*, e le situazioni di incessante cambiamento di status tipiche del racconto fiabesco si fanno portatori di una perpetua condizione di mutamento, di una realtà instabile e in continuo divenire. Il reale, data la sua natura instancabilmente precaria e ballerina, diventa così vittima di repentine metamorfosi e si manifesta in una girandola di metafore. I personaggi stessi passano da una forma all’altra e si fanno protagonisti di un mondo parallelo e capriccioso. Nel racconto intitolato “Storia dell’invidioso e dell’invidiato” tratto da *Le mille e una notte* si assiste ad una vorticoso trasformazione di un *‘ifrît* che da belva si fa scorpione e di una fanciulla che si tramuta in un serpente. Ma è soltanto l’inizio di una serie di metamorfosi

che velocizzano la narrazione e che, come un vero e proprio spettacolo pirotecnico, esplodono davanti agli occhi dei lettori:

la testa del mostro ricadde allora a terra e si trasformò in uno scorpione, mentre la fanciulla si tramutava adesso in un gigantesco serpente. Dopo un'ora di lotta, lo scorpione si tramutò in avvoltoio e fuggì in volo dal palazzo, subito inseguito dal serpente che per l'occasione aveva preso le sembianze di un'ossifraga. Entrambi scomparvero per un bel po' ai nostri occhi, poi riapparvero, spuntando dalla terra che di colpo si era aperta davanti a noi, sotto le parvenze di un gatto dal manto variegato che miagolava, rantolava e sputava da far paura, tallonato di presso da un lupo che per un'ora buona gli diede la caccia da una sala all'altra del palazzo. Il lupo vinse il gatto, che emise un lungo miagolio e divenne un lombrico, il quale strisciò fin sull'orlo della vasca dove si trovava una melagrana dentro cui s'insinuò. La melagrana cominciò subito a crescere fino a raggiungere le dimensioni di un melone dagli spicchi ben rilevati, ma il lupo, che ora aveva preso le sembianze di un gallo, già si precipitava su di lei. (*Le mille e una notte* 1: 318)

Sta' 'n cellevriello, apre l'usce, messere, c ape ssi vuosche nc'è n'uerco de lo diantane, lo quale ogni iuorno cagna forma, mo comparenno da lupo, mo da liono, mo da ciervo, mo d'aseno, e mo de na cosa e mo de n'altra... (*Lo cunto de li cunti* I.9)

Sta' attento, apri gli occhi, signore, che per questi boschi c'è un orco del demonio, che ogni giorno cambia aspetto, ora comparando in forma di lupo, ora di leone, ora di cervo, ora d'asino e ora di una cosa, ora di un'altra. (Trad. Carolina Stroboli)

Contrariamente a quanto avviene nel *Decameron*, ne *Le mille e una notte* e nel *Pentamerone* i personaggi sono vittime di un fato e di fatti imprevedibili, soggetti in balia dei capricci del caso. Per Giovanni Getto (*Barocco* 392) “se l'uomo del Boccaccio è eminentemente attivo, l'uomo del Basile è piuttosto passivo” e ancora “nel *Decameron* è l'arte di vita dell'uomo, il suo saper vivere, che lo fa trionfare” mentre “nel *Pentamerone* l'uomo trionfa per un giuoco di forze a lui estranee, anche se a lui propizie.” Tanto ne *Le mille e una notte* quanto ne *Lo cunto de li cunti*, questo gioco di forze favorevoli (o meno) prende forma così attraverso una serie di incontri casuali e fortunati, di oggetti

magici, di personaggi fantastici, rispettivamente innescati, elargiti, ed animati da quella che lo stesso Getto definisce una “magica provvidenza.” I protagonisti di Basile, proprio come il codazzo di viandanti, di emiri, e di popolani che gremisce il Medio Oriente dei racconti di Shahrazâd, sono vittime di un certo fatalismo tipicamente barocco davanti al quale l’ingegno non basta, o almeno, non a tutti i personaggi ma soltanto ai pochi rarissimi protagonisti che si contraddistinguono per spiccate capacità elocutorie come Zoza e Shahrazâd. Gli eroi e le eroine del *Pentamerone* e quelli de *Le mille e una notte* appaiono come personaggi fiabeschi per eccellenza dal momento che presentano nomi e caratteri che dicono poco o niente sulla loro identità ma segnalano il loro status, una condizione ben diversa dal reticolato di personaggi storicizzati da Boccaccio nel *Decameron*. Si tratta di un elemento tipico del racconto fiabesco come osserva Michele Rak (*Napoli* 297) che vede proprio nel cambiamento di status la *conditio sine qua non* del racconto fiabesco. Perché si parli di fiaba e di racconto fiabesco è necessario dunque un cambiamento, una trasformazione, un rito di passaggio che ponga fine alla staticità dei personaggi scatenando un cambiamento d’umore, di condizione economica e di status sociale di grande portata, potente al punto da far sì che una schiava possa prendere il posto di una regina e viceversa.

2.2 Il cambiamento di status: tra fatalismo e “fatagioni”

Tra le varie caratteristiche del racconto fiabesco, Michelangelo Picone distingue tra componenti del racconto (tempo, spazio, persone, azione) e componenti teoriche (magia, scrittura letteraria, viaggio-cambiamento di status, metamorfosi). Si tratta di aspetti fondamentali del racconto fiabesco ma il concetto di cambiamento di status merita

un approfondimento in questa sede dal momento che la maggior parte dei cunti di Basile si basa su questo motivo e gravita proprio attorno a tale elemento. La raccolta di Basile si apre infatti con una serie di cambiamenti di status inaspettati e repentini che mettono a soqquadro l'ordine e l'ordinarietà di Vallepelosa. Nel momento in cui una "schiava pezzente che, non avendo mai portato scarpe ai piedi, volle portare la corona in testa" usurpando il letto coniugale destinato a Zoza, si dà avvio ad una fiumana di racconti fiabeschi che vanno facendosi via via sempre più reali al punto da coincidere, nella conclusione, nel recupero della fiaba iniziale e nel lieto fine di questa. In realtà il cambiamento di status che inaugura la stagione della fiaba non è solo quello della schiava mora Lucia, ma anche quello speculare della sua vittima, la principessa Zoza che, da spettatrice passiva e da personaggio abulico, si fa protagonista e *mulier fortis*.

La principessa Zoza è da subito caratterizzata come un personaggio impassibile e statico, è "composta," e viene presentata in posa quasi ieratica, incapace di ridere; soltanto quando scoppia in una rumorosa risata gli eventi prendono una nuova piega. Zoza passa improvvisamente da una lunga malinconia alla felicità, ma si tratta di un cambiamento di stato emotivo piuttosto che di status, un'alterazione dell'umore che si fa ben presto nuovamente malinconico nel momento in cui è ad un passo dal conoscere l'amore prima che questo le sia sottratto dalla schiava nera Lucia. Zoza, diventa infatti sempre più audace, tanto da mandare a chiamare la vecchia fattucchiera e da "farsi entrare in testa un diavolo tentatore" prima di intraprendere il viaggio alla ricerca del principe di Camporotondo. Soltanto quando Zoza si lascia accecare dalla passione ("tirata co no' stràolo da chella passione che ceca lo iodizio e 'ncanta lo descuerzo dell'ommo") la fiaba prende forma. Cominciano così le avventurose disavventure di Zoza che ottiene

una serie di doni magici e, messasi “le gamme ‘ncuollo,” giunge a Camporotondo dove, complici la notte e il sonno traditori, si addormenta. L’imbroglio operato dalla schiava mora Lucia rappresenterà dunque un importante momento di passaggio per Zoza che, guidata dall’amore e dall’ingegno, tesserà un piano che tanto ricorda la strategia architettata da Shahrazâd ne *Le mille e una notte*. Sarà attraverso una serie di doni magici e una rinnovata vitalità che Zoza, alla fine dei cunti, e grazie alla magia della parola, verrà incoronata moglie di Taddeo e l’ordine delle cose sarà ristabilito.³⁵

In maniera del tutto simile a quanto accade ne *Le mille e una notte*, nel momento in cui avviene un tradimento (o un imbroglio come nel caso della schiava mora Lucia) si mette in moto la macchina narrativa fatta di un complesso gioco di mondi possibili e che, a sua volta, scatena un lavoro ermeneutico potenzialmente infinito data proprio la natura delle fiabe, basate su processi di semiosi illimitata.³⁶ I tradimenti che aprono il sipario su *Le mille e una notte* e su *Lo cunto de li cunti* segnano un vero e proprio capovolgimento del mondo, o meglio dei mondi: nella raccolta araba uno schiavo moro si sostituisce al re Shahriyâr, un garzone di cucina prende il posto del sultano Shâhzamân, esattamente come nella raccolta di Basile una schiava mora si sostituisce alla principessa Zoza. Da subito, in entrambe le opere, si mette in risalto la perfidia delle donne (ne *Le mille e una notte* si

³⁵ In maniera diametralmente opposta anche la schiava mora Lucia subisce una serie di cambiamenti di stato emotivo e di status. La schiava “gambe di grillo” che si sostituisce a Zoza, quasi come controfigura o se vogliamo, sosia negativo, agisce fedifraga sin dall’inizio. Da schiava diventa regina, ai piedi scalzi si sostituisce adesso una testa cinta di corona, è incinta ma non porta nel suo ventre un frutto d’amore ma un furto d’amore. Nel cunto conclusivo si legge una vorticoso irrequietezza del suo animo, è una donna quasi tarantolata, e non può che ammettere la sua colpa attraverso un lungo silenzio interrotto solo dalla confessione del suo reato.

³⁶ Il concetto di semiosi illimitata formulato da C.S. Pierce in *Semiotica* (Milano: Bompiani, 1980) rimanda alla molteplicità degli interpretanti di uno stesso oggetto e alla serie infinita di interpretazioni dettata dal rapporto di significazione. Il lavoro interpretativo di decifrazione e di cooperazione richiesto al lettore è dunque complesso e dinamico e permette un ventaglio di possibilità di lettura come già aveva sottolineato Umberto Eco in *Lector in fabula* (Milano: Bompiani, 1979).

legge: “quando la donna vuole una cosa, nessuno al mondo, potrà impedirle di ottenerla,” e ancora “le astuzie delle donne sono certo più forti di ogni cosa” e similmente, nell’introduzione del *Pentamerone* si dice: “essenno de natura tanto scarzogne che no le vastarriano tutte le verghe che vènono dall’Innia,”) caratteristica che in un certo senso sembra iniziare un processo di metamorfosi e di cambiamenti di status. Proprio come la principessa Zoza e la schiava mora Lucia, ne *Le mille e una notte* assistiamo al cambiamento di status di Shahrazâd che da figlia del visir diventa madre, moglie del re Shahriyâr e infine, la “liberatrice della città.”

Sebbene ne *Le mille e una notte* non ci sia un vero e proprio viaggio a scandire i tempi del cambiamento come quanto narrato nel *Pentamerone*, va sottolineato che il cambiamento di status avviene attraverso i viaggi che tanto Zoza quanto Shahrazâd intraprendono attraverso i loro racconti e per mezzo dei vari personaggi che si susseguono. Le due eroine diventano pertanto vere e proprie ermeneute del tradimento ma anche le iniziatrici di una serie di metamorfosi dell’essere umano che passa da una condizione all’altra incessantemente, in maniera più o meno consapevole e molto spesso in balia del fato, di incantesimi, di fate, di orchi, di *jinn* e di *‘ifrit*. L’elemento fiabesco viene dunque innescato nel momento in cui i protagonisti si fanno epitomi di un cambiamento di status che, come osserva Rak, è “il nucleo centrale dell’ideologia del *Cunto* e del suo programma di scrittura” (Napoli 299). Proprio come ne *Le mille e una notte* i personaggi passano dalla povertà alla ricchezza, da un rango inferiore a un rango superiore, dalla solitudine al matrimonio, dalla stupidità all’ingegno, e tutto questo sembra essere possibile grazie a una serie di incontri fortuiti e fortunati, di oggetti fatati e di formule magiche.

Nella prefazione all'edizione de *Le mille e una notte* tradotta da Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni, Giorgio Manganelli riconosce nel tradimento “il luogo d'elezione per la nascita del linguaggio, degli accadimenti, degli incantamenti gettati e sciolti,” e vede nei tradimenti l'origine del racconto dei racconti, e per estensione de *Lo Cunto de li cunti*.³⁷ Il discorso di Manganelli trova una perfetta risonanza anche nell'opera di Basile; che si parli de *Le mille e una notte* o del *Pentamerone* poco importa dal momento che in entrambe le raccolte:

le regine tradiscono con gli schiavi, le bianche con i neri (e viceversa), le bellissime con i deformati. È un tradimento geometrico, allegorico, allusivo; un tradimento sacro, gioco degli scacchi e liturgia; certamente un gesto numinoso. La congiunzione del nero col bianco, del potente e dell'infimo, del regale e del servile, del luminoso e del tenebroso: da questo incontro impossibile e fatale prende inizio il **racconto dei racconti**. (Manganelli, Prefazione a *Le mille e una notte* 10)

Il tradimento è dunque fonte di cambiamento, di instancabili metamorfosi e di mutamenti febbrili e gli orchi, le fate e i *jinn* non sono che personaggi ausiliari che contribuiscono alle trasformazioni dei vari protagonisti dei cunti di Basile e dei racconti narrati da Shahrazâd.

³⁷ In *Russkaja skazka*, Vladimir Propp isola ed analizza gli elementi costanti e gli elementi variabili della fiaba di magia e tra i primi, un ruolo fondamentale sembra essere assunto dall'esordio dei racconti ed in particolare da una variabile: il tradimento che può assumere le forme di un'infrazione di un divieto o di un allontanamento. Proprio come Shahrîyâr e Shâhzâman che si allontanano prima di scoprire il tradimento delle loro mogli, ne *Lo Cunto de li cunti* la principessa Zoza si allontana da Vallepelosa prima di vivere l'imbroglio perpetrato dalla schiava mora Lucia. L'infrazione di un divieto con “schiavi neri” che si sostituiscono ai due re e alla principessa Zoza dà avvio ad uno scombussolamento normativo e morale che può essere ristabilito solo attraverso una serie di racconti dal sapore magico che sembrano risanare le ferite di due società tanto lontane quanto simili.

2.3 *Mirabile visu, mirabile dictu, mirabile factu*: personaggi sovranaturali, oggetti fatati e “mirabile fato”

In *Fairy Tales: A New History*, Ruth Bottingheimer distingue tra racconti fiabeschi e racconti di fate e luoghi incantati. Secondo la studiosa il racconto fiabesco ha luogo nel mondo degli esseri umani, un mondo nel quale la magia sembra avere un certo peso a differenza invece del racconto di fate che si articola su due piani: quello umano e quello ultraterreno nel quale dominano diverse leggi di natura, un mondo quest'ultimo staccato dal reale. I racconti fiabeschi di Basile, tanto quanto i racconti narrati per mille e una notte sono ambientati, a tratti, in luoghi reali e immaginari (ma in quest'ultimo caso, appaiono ricostruzioni geografiche ben definite e soprattutto possibili) sono spazi all'interno dei quali il magico e il meraviglioso confluiscono, si vedono, si raccontano e influenzano de facto il corso degli eventi.

L'elemento magico introdotto da Basile sulla scorta del contributo narrativo dell'antecedente Giovan Francesco Straparola però, come avviene nella raccolta araba, non ha alcun afflato religioso e sacro. La componente magica che domina le sorti di Zoza e dei tanti protagonisti dei cunti di Basile è di natura secolare e non ha niente a che vedere con i Santi e con Dio proprio come la negromanzia o gli esseri magici presenti ne *Le mille e una notte* e che sono lontani da ogni legame con l'Islam e con Allah. I prodigi dettati dal caso e che si manifestano attraverso formule magiche e doni fatati rappresentano spesso il *Wendepunkt* delle sorti dei protagonisti di entrambe le raccolte e fenomeni occulti, magici ed esoterici sono estranei alla religione e agli insegnamenti islamici.

I capricci degli orchi e delle orchesse, dettati da una natura più umana che divina, narrati ne *Lo Cunto de li cunti* rispecchiano fedelmente l'imprevedibilità dei *jinn* e degli 'ifrît ne *Le mille e una notte*, e gli oggetti fatati come tappeti volanti e anelli magici assolvono una medesima funzione nella stessa maniera in cui la formula magica è alla base di una o più metamorfosi liberatorie. Nella raccolta araba e nell'opera di Basile i personaggi sono vittime di quella che Canepa definisce una "magica Provvidenza" lontana dai precetti islamici e cattolici.³⁸ L'elemento magico sovverte l'ordine naturale degli eventi, stravolge la prevedibilità del reale e accelera il passo dei cunti di Basile e dei racconti de *Le mille e una notte*. Il movimento della storia che si fa più rapido e, se vogliamo cinematografico, è innescato anche da una serie di artifici narrativi che alimentano la magia dell'elemento trattato. La tecnica con la quale Basile descrive l'orripilanza degli orchi e delle orchesse – e il "sincretismo anatomico" (Calabrese, *Gli arabeschi*) dei mostri che popolano i suoi "intrattenimenti" – è quasi cinematografica, siamo davanti ad un piano-sequenza sui corpi deformi di questi esseri sovranaturali. Su queste masse deformi e deformate si muove lentamente la macchina da presa proprio come avviene nella raccolta araba.

Gli orchi e le orchesse descritti nel *Pentamerone* come gli 'ifrît e le 'ifrîte introdotti ne *Le mille e una notte* sono rappresentati in maniera speculare sia da un punto di vista fisico che caratteriale. I personaggi infatti condividono un vocabolario anatomico affine ma anche una serie di caratteristiche e di atteggiamenti simili. Ne "Il pescatore e il *Jinn*," la descrizione dell' 'ifrît pare anticipare la rappresentazione dei tanti orchi del Basile. Dinnanzi agli occhi di un umile pescatore si erge imponente un essere:

³⁸ Nancy Canepa, "From Court to Forest: The Literary Itineraries of Giambattista Basile," *Italica* 71.3 (1994): 299.

i cui piedi calpestavano la terra mentre il capo si perdeva tra le nuvole. Inalberava una testa simile a quella di un lupo; i suoi canini che si potevano ben prendere per rostri, ornavano una bocca grande come una caverna, nella quale gli altri denti si potevano paragonare a una sorta di macine; sopra si aprivano due narici come proboscidi scolpite in corna, incorniciate da orecchie larghe come scudi di cuoio; il collo che sosteneva quell'edificio aveva la larghezza di una strada; e per completare il tutto due occhi scintillanti come le luci di una lampada! Insomma, era l'assortimento più laido e più eterogeneo che un mostro potesse sognare. (*Le mille e una notte* 1: 135)

Il terribile essere che scatena la meraviglia del pescatore trova una precisa risonanza nell'orco descritto da Basile nel primo cunto del *Pentamerone*, lo "cunto dell'uerco" appunto. Dinnanzi agli occhi del semplicione Antuono appare seduto un orco che:

o mamma mia quanto era brutto! Era chisso naimuozzo e streppone de fèscena, aveva la capo chiù grossa che na cocozza d'Innia, la fronte vrongolosa, le ciglia ionte, l'uecchie strevellate, lo naso ammaccato co doi forge che parevano doi chiaveche maestre, na vocca quanto no parmiento, da la quale scevano doi sanne che l'arrivavano all'ossa pezzelle, lo pietto peluso, le braccia de trapanaturo, le gamme a vota de lammia e li piede chiatte comm' a na papera: 'nsomma pareva na racecòtena, no parasacco, no brutto pezzente, e na malombra spiccecata. (*Lo cunto de li cunti* I.1)

oh mamma mia quanto era brutto! Questo era nano e tozzo, aveva la testa più grande di una zucca d'India, la fronte bitorzoluta, le ciglia congiunte, gli occhi storti, il naso schiacciato con due narici che parevano due chiaveche maestre, una bocca grande quanto un palmento, dalla quale uscivano due zanne che gli arrivavano ai malleoli, il petto peloso, le braccia di aspo, le gambe a volta e i piedi piatti come una papera: insomma sembrava uno spirito maligno, un diavolo, un brutto pezzente e una malombra spicccata. (Trad. Carolina Stromboli)

Le descrizioni dell' *'ifrit* e dell'orco presentano un vocabolario comune, ma anche una tecnica narrativa simile: si parte dall'alto verso il basso, l'accento è posto sulla grandezza della bocca (sia gli orchi che gli *'ifrit* divorano gli uomini) e dei denti grandi come macine e zanne, e si sintetizza la mostruosità dell'essere con una ricapitolazione finale dettata da uno stesso stilema "insomma" che pone fine alla meraviglia iniziale e che sancisce il climax della descrizione. Lo stupore misto a paura che scatena la vista di un

orco o di un *'ifrît* (*mirabile visu*) ammutolisce gli spettatori, che siano Shahriyâr e Shahzamân o la malcapitata Cicella (*Lo cunto de li cunti* III.10) poco importa. Questi esseri appaiono come la quintessenza della “bruttezza,” sono un’accozzaglia di difetti che insieme danno forma ad un grottesco e deforme Arcimboldo. I vari personaggi de *Le mille e una notte* e del *Pentamerone* si imbattono dunque in mostri difficili persino da raccontare e le lunghe enumerazioni e amplificazioni che Basile adopera per descrivere queste creature riassumono lo stupore che scatenano; sono esseri ineffabili e quasi impossibili da narrare (*mirabile dictu*). Per quanto diverse, le descrizioni dei vari orchi e delle orchesse, degli *'ifrît* e delle *'ifrîte*, presenti rispettivamente nell’opera di Basile e ne *Le mille e una notte*, condividono gli stessi tratti mostruosi: dalla testa come quella di un lupo alla bocca grande come una caverna, dalle zanne ai denti come macine, dal petto “imboscato di peli” alla pancia enorme.

Gli *'ifrît* proprio come gli orchi sono in grado di cambiare forma e aspetto in maniera repentina, sono autori di mostruose metamorfosi attraverso le quali diventano belve feroci come “scorpioni, avvoltoi, lupi e galli” (come si legge ne “Il facchino e le dame” tratto da *Le mille e una notte*) e sono veri e propri orchi del demonio che riescono a farsi “lupi, leoni, cervi, asini” (*Lo cunto de li cunti* I.9). Inoltre, gli *'ifrît* e le *'ifrîte* esattamente come gli orchi e le orchesse non si contraddistinguono per ingegno o almeno non possono competere con le donne “le cui astuzie sono certo più forti di ogni cosa” (*Le mille e una notte* 1: 70) e la cui arte “è l’astuzia e la loseгна” (*Lo cunto de li cunti* II.5). Si tratta infatti di esseri dai tratti comuni, dalla stazza possente alla forza sovrumana, ma contraddistinti talvolta anche da una certa “umanità” che si manifesta nella loro bonarietà, nella compassione che dimostrano davanti a due amanti allontanati dal fato.

Sono esseri sovranaturali che però compiono anche azioni umane e sembrano condividere con gli esseri umani una serie di comportamenti per i quali necessitano di compagnia, di figli da accudire e di case da governare. Le orche si rivolgono ai mariti utilizzando vezzeggiativi e formule affettuose come “bello peluso mio,” “marituoccolo,” “sannuto mio” (*Lo cunto de li cunti* II.2), e gli orchi rispondono con amorevoli espressioni come “vavosella mia”; queste creature mostruose sono talvolta contraddistinte da una “carità pelosa” e da una singolare civetteria. E lo stesso avveniva per gli *ifrît* che sapevano essere docili e premurosi con le loro amanti umane che chiamavano “perle” e che custodivano gelosamente in fondo all’oceano (*Le mille e una notte*, “La tessitrice delle notti”).

Gli orchi e le orchesse che popolano l’opera di Basile possono essere burloni proprio come quelli della raccolta araba, si divertono a stuzzicare i vari eroi e le numerose eroine dei racconti. Sono gli autori di “scherzi” amorosi e trasportano il corpo degli amanti nel cuore della notte, come fa Qashqash conducendo ogni notte la principessa Luna delle Lune nel palazzo di Aladino (*Le mille e una notte*, “Il saggio persiano.”) Sono dunque esseri che fanno sgranare gli occhi ai personaggi che si confrontano con essi e soprattutto, meravigliano il lettore per i fatti che causano con le loro scelte e con le loro azioni. La presenza quasi compulsiva di personaggi magici, dalle forme più strane e bizzarre e caratterizzati da facoltà sovranaturali fa di questi protagonisti veri e propri tipi che spesso perdono il significato di ciò che sono per rinviare invece all’idea che questi incarnano: il bene, il male, il burlesco, l’animalesco nella stessa maniera in cui, come sottolinea Stefano Calabrese (*Gli arabeschi* 28), l’olio cessa di essere liquido lubrico ma rimanda all’idea di sapienza. In questo processo di

significazione per il quale le cose e i personaggi sono e compiono “alla lettera” determinate azioni –e si rimanda in particolare ai personaggi semplicioni delle tre raccolte di racconti prese in esame in questo studio (tra i tanti: Vardiello, Calandrino, lo sciocco barbiere e per estensione Giufà, il tonto sapiente del mondo arabo)- tramutando spesso grazie ad un intervento magico tutta la loro stoltezza in brillante sapienza, i personaggi sembrano invitare così a una rilettura del mondo nel quale il magico più o meno benevole è un sostituto della corte di Basile nel *Pentamerone* e dei vari califfati ne *Le mille e una notte*.

2.4 Teatralità del “reale,” Triplicità del fiabesco

Il gusto per il grottesco e per l’orrido tipico dell’epoca barocca si traduce, da un punto di vista letterario, nella moltitudine di personaggi deformati, scurrili e caricaturati che popolano le pagine di opere come *Lo Cunto de li cunti*. Proprio come ne *Le mille e una notte* dove si legge di protagonisti orbi, di gobbi riottosi, di mariti deformati come vivi demoni, Basile infarcisce i suoi racconti di personaggi straordinari, e fuori dal comune, esecutori di lazzi osceni e caratterizzati da una fisicità raccapricciante. In linea con i dettami barocchi e marinisti secondo i quali tutto diventa poetabile ed è “del poeta il fin la meraviglia,” Basile dà voce e umanità ad una serie di mostri come gli orchi che vivono sospesi tra il reale e il fiabesco. L’opera di Basile dunque risponde *tout court* agli interessi della sua epoca nei nani, nei mostri e negli altri esseri anomali che, come sottolinea Kenneth Gremiscon e infestano la letteratura scientifica e popolare del

Seicento.³⁹ Secondo Suzanne Magnanini l'aspetto magico e meraviglioso che *Le piacevoli notti*, ancor prima di Basile e del suo *Pentamerone*, possiedono si deve a un "age of great turmoil in which what had seemed stable categories in the collective consciousness underwent revision and many 'facts' were challenged" (11).

Nancy Canepa, nel suo monumentale studio su Basile *From Court to Forest*, sottolinea l'unicità degli orchi e delle orchesse de *Lo Cunto de li cunti*. Secondo Canepa questi personaggi si differenziano dagli antecedenti epici e classici perché contraddistinti da una certa "umanità" e da una spiccata "sensibilità" (177). Sono personaggi altamente teatrali che non nascondono le lacrime e la rabbia, e sembrano avere una particolare compassione e una innaturale benevolenza che li rendono quasi carnevaleschi in questa grottesca umanizzazione. I capricci degli orchi e delle orchesse ricordano le frivolezze e le bizzarrie degli *'ifrît* e delle *'ifrîte* presenti nella raccolta araba. Come gli antecedenti descritti ne *Le mille e una notte*, sono personaggi dai poteri sovranaturali ma possono essere anche dotati di una chiara sensibilità per la quale s'innamorano degli umani e quando non li divorano, da questi si lasciano facilmente incuriosire e intenerire.

La presenza di tali personaggi oltre a scatenare la meraviglia dei lettori, e per estensione degli ascoltatori dei racconti, stimola la fantasia di questi che, grazie ad una serie di dettagli anatomici altamente denotativi, riescono ad immaginarsi tali figure fantastiche persino nella quotidianità della vita fatta di cene dinanzi al focolare e di abbracci amorevoli. Tanto nel *Pentamerone* quanto ne *Le mille e una notte* questi personaggi caratterizzati da una natura mostruosa vengono presentati in maniera vivace ed è come se il mondo degli orchi e degli *'ifrît* si dispiegasse ai lettori. Gli spaventosi

³⁹ Per maggiori dettagli si rimanda a: Joy Kenseth, *The Age of the Marvelous* (Hanover, NH: Hood Museum of Art, 1991).

'ifrît della raccolta araba possono assumere le sembianze di teneri amanti che si addormentano appoggiando la testa sulle ginocchia di fanciulle rapite (*Le mille e una notte* 1: 68), russano e sono gelosi proprio come gli uomini, nella stessa maniera in cui nel *Pentamerone* gli orchi possono diventare paterni come nel racconto dell'orco (*Lo cunto de li cunti* I.1) e le orchesse possono farsi madri gelose e protettive (II.1).

Come già era avvenuto per *Le piacevoli notti* di Straparola, anche nel *Pentamerone* la magia, dettata spesso dai capricci di esseri mostruosi, “agisce come forma di risoluzione di un evento, sostituendo ad una impossibilità reale la realizzazione degli obiettivi che vengono attribuiti all'eroe, attraverso la mediazione di qualche personaggio, spesso animale, dotato di poteri” (Martelli 269). La magia è dunque generatrice di meraviglia su più livelli, a livello diegetico ed extradiegetico dal momento che la trasformazione che questa comporta colpisce i personaggi dei racconti e la condizione dei lettori facendo della fiaba un'inspiegabile mondo di occasioni (Lüthi, *La fiaba* 107).

Se la *conditio sine qua non* della magia è la trasformazione e la metamorfosi, il cambiamento di status, di forma e di misura, va da sé che il primo grande incantesimo avviene per mezzo dell'arte magica per eccellenza ovvero l'arte elocutoria. Per Martelli infatti parola e magia, pur apparentemente diverse, sono entrambe forme di stupore, mediazione, curiosità e inganno (...) e il meraviglioso innescato dalla parola è dunque un'ulteriore, e parallela, forma di trasformazione del reale al pari della magia e delle fate che primeggiano all'interno del racconto fiabesco” (271). Come Shahrazâd, Zoza incanta e strega il suo interlocutore con le sue parole, e fonde il mondo della finzione con il mondo reale della diegesi ma che in realtà è un universo fittizio nel quale si mescolano

realtà e fiaba. Nel momento in cui gli animali si mettono a parlare, gli orchi e le orchesse assumono sembianze umane, gli *'ifrît* e le *'ifrîte* parlano, si adirano borbottando, e sono animati da un'umana *pietas* che sintetizzano in espressioni accorate e premurose, e l'aspetto meraviglioso di un mondo tipicamente magico si ripercuote sulla normalità del reale. Il genio linguistico di Basile si palesa in una serie di immagini costruite secondo le norme di una precisa "ingegneria fantastica" e che, attraverso le parole, dispiega davanti agli occhi dei lettori castelli in aria e giardini d'inverno tanto nel *Pentamerone* quanto ne *Le mille e una notte*. La messa in scena del magico e dei vari prodigi viene descritta con una tale ricchezza di dettagli che gli alambicchi, le pietre preziose, e i tappeti si animano come se fossero su un palcoscenico facendo dei lettori veri e propri spettatori di teatro.⁴⁰

Ad un attento esame del rapporto tra linguaggio e magia ci si rende conto che *Le mille e una notte* e il *Pentamerone* condividono una serie di cifre stilistiche comuni e di strategie letterarie provenienti da un simile repertorio retorico del magico fatto di enigmi e di dialoghi ritmati scanditi spesso da una serie di ripetizioni (quasi sempre tre). Proprio come gli incantesimi e i prodigi che s'innescano al ripetersi della terza formula magica, gli eventi narrati nei cunti di Basile e nella raccolta araba seguono una scansione temporale ternaria nella stessa maniera in cui la fiaba classica si articola in tre momenti (ostacolo-mancanza, prova e superamento della prova). Se da un lato le ripetizioni aiutano a memorizzare più facilmente un cunto, dall'altro vengono utilizzate anche per ribadire una certa caratterizzazione dei personaggi. Antuono, il protagonista del primo cunto del *Pentamerone* non è un "pipatiello, paccioniello, bello nennillo" ma uno

⁴⁰ A proposito del rapporto tra fiaba e teatro, Stefano Calabrese (*Gli arabeschi*) parla di "ingegneria fiabesca" e vede in Basile un vero e proprio antecedente dell'ingegneria teatrale che si svilupperà in modo significativo nella seconda metà del Seicento e nel Settecento.

scioccone “maialone pappalagagne” che aguzza l’ingegno soltanto quando gli si sta per sottrarre il terzo ed ultimo regalo dell’orco. Nei cunti intitolati *Le tre fate*, *I tre cedri* e *Le tre melarance*, e nella maggior parte dei racconti di Basile, le vicende dei vari personaggi gravitano intorno ad una organizzazione strutturale esponenzialmente tripartita fatta di tre eventi fondamentali, di tre incontri, di tre personaggi, ma anche di tre formule magiche e non dimentichiamo che nell’iconologia tradizionale, le fate sono solitamente rappresentate in terzetti intente a filare sul fuso le sorti degli esseri umani. Tre sono i doni regalati dalle fate a Zoza, tre sono le ghiande grazie alle quali Petrosinella e il principe riescono a vincere la crudeltà di un’orca, e ancora tre sono gli “amici fatati” di Nardiello. Le triplicazioni degli eventi ma anche dei tempi verbali e delle aggettivazioni scandiscono l’andamento ritmico del racconto in modo fiabesco e permettono al lettore una più rapida memorizzazione del testo.

La magica triplicità degli eventi, delle azioni, ma anche di aggettivazioni che conferisce un’atmosfera ancora più fiabesca ai cunti di Basile e ai racconti contenuti ne *Le mille e una notte* appare quasi inesistente nel *Decameron* dove sono poche le novelle dominate da un’atmosfera magica ed esoterica, aspetto che avvicina il *Pentamerone* sempre più alla raccolta araba che all’antecedente boccacciano. In realtà, l’opera di Boccaccio si caratterizza per una vera e propria ridicolizzazione del magico e i personaggi non hanno niente di sovranaturale. Le “fantasime” e gli “incantamenti” sono solo trovate narrative grazie alle quali si mettono in atto le beffe ai danni di semplicioni e creduloni come Gianni Lotteringhi (*Decameron* VII.1), Gianni e Gemmata (IX.10) e Calandrino (VIII.3) ma bisogna sottolineare il completo rispetto normativo della struttura della fiaba da parte dell’autore certaldese, almeno in alcune novelle che, anche se non del

tutto fiabe, possono essere lette come tali. Boccaccio, nelle sue novelle di pseudomagia, risponde ai crismi e ai dettami del racconto fiabesco e, in questo, pare innegabile il debito contratto nei confronti della tradizione novellistica orientale imperniata sul magico e sull'esoterico.

L'autore del *Decameron* infatti costruisce le sue rare novelle dal sapore magico seguendo un vocabolario e un'organizzazione strutturale tipici della fiaba ma conferendo alle sue narrazioni un andamento quasi teatrale, scandito in tre atti come avviene per molti dei racconti arabi e dei cunti di Basile. Alcune delle novelle sono fatte di anelli, di polveri magiche e di pietre preziose (*Decameron* III.8, VIII.3, X.9), sono animate da astuti romiti, da saggi pellegrini e da abili negromanti (III.8, IX.9, X.5) e in alcuni casi si espletano veri e propri prodigi come nella novella di Messer Ansaldo e del giardino d'inverno e di Messer Torello che viene trasportato da Alessandria a Pavia su un letto fatato tempestato di gemme preziose che tanto riecheggia il racconto di Aladino e del suo tappeto magico. La triplicità della formula magica fatta di rime e di anfore introdotta in precedenza è un altro elemento che accomuna le tre raccolte e, seppur burlesca nel contesto boccacciano, presenta una struttura affine. Nella novella prima della settima giornata, Monna Tessa opera un vero e proprio incantesimo reiterando la formula magica per ben tre volte mentre Gianni sigilla l'operazione sputando; nella novella che conclude la nona giornata l'incantesimo atto a trasformare Gemmata in una cavalla si materializza, o quasi, in maniera atipica dal momento che la costante anaforica propria di un sortilegio viene rispettata ma non la struttura ternaria, una libertà che sembra anticipare la fallacia dell'incantesimo stesso rovinato da compare Pietro.

Le novelle di Boccaccio caratterizzate da un'aurea magica sono dunque limitate e le poche "favole" presenti nel *Decameron* rispondono ai dettami normativi teorizzati da Propp nel ventesimo secolo. Volendo tracciare un parallelo tra il fiabesco nei cunti di Basile e l'antecedente boccacciano, la novella di Andreuccio da Perugia (*Decameron* II.5) merita un approfondimento. Nella novella narrata da Fiammetta, Andreuccio sensale di cavalli si reca a Napoli per affari ma nell'arco di una giornata e di una notte subirà un radicale cambiamento di status significato oltre che dal rubino che si ritrova tra le mani anche dall'acume che si accorge di avere. Andreuccio, dopo essere stato ingannato da una presunta sorella, abbandonato e sedotto da due delinquenti, e in seguito a tre cadute in spazi asfittici come il chiassetto, il pozzo e la tomba dell'arcivescovo Minutolo, si rialzerà del tutto cambiato e da personaggio ingannato si fa ingannatore.⁴¹ La semplicità di Andreuccio significata anche dal diminutivo (elemento tipico del racconto fiabesco), la triplicità degli eventi, l'indeterminatezza temporale, il cambiamento di status, il suo continuo muoversi da una parte all'altra della città e la conseguente trasformazione della condizione di partenza sono alcune delle caratteristiche in comune tra Andreuccio e il primo cunto del *Pentamerone*, il "cunto dell'uerco." Vittore Branca (*Boccaccio medievale* 184) interpreta la scaltra pensionaria siciliana come un'orchessa e lo stesso può dirsi dello "scarabone Buttafuoco," personaggi a metà tra il reale e il fiabesco che rimandano inevitabilmente all'oste e all'orco nel cunto di Basile.

In "Le fonti nel *Decameron* di due episodi di *Pinocchio*," Gerald Kamber vede nella novella di Andreuccio da Perugia l'antecedente della fiaba di Pinocchio e nel suo

⁴¹ Sulla figura di Andreuccio da Perugia da personaggio "ingannato a ingannatore, da derubato a derubante" si rimanda a Benedetto Croce, "La novella di Andreuccio da Perugia" (testo della conferenza letto alla Società napoletana di storia patria nell'assemblea generale dei soci del 30 marzo 1911) in *Storie e leggende napoletane* (Bari: Laterza, 1976).

articolo traccia il parallelo tra i due protagonisti distanti più di cinquecento anni l'uno dall'altro. In sintonia con il discorso avviato da Kamber per il quale la novella di Andreuccio è una vera e propria fiaba, mi sembra doveroso approfondire il rapporto tra il primo cunto della raccolta di Basile e la novella quinta della seconda giornata del *Decameron*. Proprio come Andreuccio, “rozzo e poco cauto,” Antuono è l' “arcinfanfano degli sciocconi”; entrambi i protagonisti subiscono un fato avverso ed esperiscono la malizia di personaggi approfittatori e, tanto il perugino quanto il maraglianese, ottengono più di quanto non avessero all'inizio ingegnandosi e assistiti dalla fortuna. Il cunto di Basile si apre e si chiude proprio con un riferimento alla fortuna (“a pazze e a peccerille Dio l'aiuta” si legge a conclusione del cunto) e non è un caso che la novella di Andreuccio sia narrata proprio nella seconda giornata del *Decameron*, giornata dedicata alla Fortuna e all'ingegno. Basile pare vestire la novella di Boccaccio di nuovi abiti fatti di formule magiche e di personaggi sovranaturali come l'orco, ma al contempo narra la stessa scaltrezza che è tipica del genere umano; alla malizia dell'umano Basile aggiunge la magia dell'ultraterreno, il rapporto tra fisiologico e scatologico che si manifesta in un Andreuccio che deve liberarsi del “superfluo peso del ventre” e di un asino “cacaori” viene mantenuto perfettamente in entrambe le narrazioni e quella che era una favola, si fa con Basile una vera e propria fiaba.

L'ingegno umano, la Fortuna, l'astuzia delle donne e la furbizia degli esseri terreni sono alla base anche del racconto di apertura de *Le mille e una notte*, una fiaba nella quale tre vecchi pellegrini salvano la vita ad un mercante minacciato di morte da parte di un crudele *jinn*. Nel racconto “Il mercante e il *jinn*,” le tre narrazioni dal sapore fiabesco intitolate “Un cuore sterile,” “Cuori ingrati” e “Cuore bramoso” costituiscono

una terna salvifica per il mercante la cui vita viene risparmiata grazie al potere della parola dei tre vecchi che, attraverso una serie di racconti fatti di riferimenti all'arte divinatoria, ad animali parlanti, ad incantesimi, gli permettono di ritornare alla sua famiglia sano e salvo. Come Antuono e Andreuccio, il protagonista de "Il mercante e il *jinn*" con la complicità dei tre pellegrini cambia la propria condizione passando dalle lacrime dettate dall'iniziale condanna di un genio spietato alla gioia del lieto fine. Anche in questo caso, l'ingegno dei narratori che intrattengono il *jinn* si mescola all'imprevedibilità del Caso che porta infatti alla liberazione del mercante.

Se dunque Boccaccio sostituisce la malizia alla magia, va da sé che i personaggi sperimentano prodigi non più attraverso la negromanzia e gli incantesimi ma attraverso l'acume. Nella novella di Tofano e Ghita (*Decameron* VII.4), l'autrice della beffa "strega" il marito per sollazzarsi col suo amante e lo fa senza ricorrere a sortilegio alcuno, ma sollecitandolo a bere "artatamente." Boccaccio sostituisce dunque ai sonniferi il vino, e la sua Tessa agisce con la stessa malizia della moglie del padrone protagonista del racconto de *Le mille e una notte* intitolato "Il re delle isole nere" nel quale si narra di una moglie adultera (una "maledetta furba femmina" proprio come Ghita) che ogni sera versa del sonnifero nel bicchiere del re per potersi allietare con i suoi amanti. Se Ghita però adopera l'ingegno per liberarsi dell'inganno di Tofano lanciando un masso in un pozzo e inscenando la sua morte, l'adultera della raccolta araba si serve della negromanzia per rendere il marito "per metà pietra, e per metà figlio di Adamo" nell'attesa che l'amante, uno schiavo moro, venga ucciso e poi gettato in un pozzo. Solo grazie all'intervento di un re compassionevole e misericordioso che si sostituisce allo schiavo moro ingannando così l'adultera fattucchiera, la moglie donerà al marito le sue sembianze originarie prima di

essere uccisa e punita per i suoi peccati. Il cunto nono della seconda giornata del *Pentamerone* intitolato “Lo catenaccio” sembra offrire un compromesso tra il racconto tratto da *Le mille e una notte* e la novella di Tofano e Ghita. Nel racconto di Basile si ripresentano le tematiche legate alla furbizia delle donne, alla gelosia degli amanti e all’invidia del genere umano, elementi che conducono tanto i personaggi della raccolta araba quanto quelli del *Decameron* ad ingegnarsi ricorrendo, chi più chi meno, alla magia. Nel cunto “Lo catenaccio,” la protagonista Lucia, che trova la sua fortuna nei pressi di una fontana (estensione del pozzo se vogliamo) viene istigata dalle invidiose sorelle a smascherare il suo amante di notte e per poter rimanere sveglia deve evitare di bere “lo sciacquadente” sciolto nel vino. Come Tofano, Lucia è artefice del proprio inganno e nella bevanda al centro del racconto si mescolano un magico sonnifero e il vino; Basile dunque pare fondere il racconto de “Il re delle isole nere” con la vicenda di Tofano e Ghita miscelando magia e malizia nel suo cunto.

2.5 Streghe, fattucchiere e negromanti: formule magiche, polveri e incantesimi

L’elemento magico che è al centro dell’opera di Basile e de *Le mille e una notte* avvicina le due raccolte su più fronti, sul piano linguistico e tematico, su quello antropologico e strutturale. Ad un attento esame dei cunti di magia e dei racconti arabi imbevuti di negromanzia e occultismo spicca una serie di paralleli significati *in primis* dal ruolo delle donne che, in entrambe le raccolte, sono presentate come abili fattucchiere, esperte di arte divinatoria e di magia. Nel racconto della raccolta araba “Un cuore sterile” si parla della formazione di una donna che “cominciò a istruirsi sui

procedimenti usati nella divinazione e nella magia” capace di preparare “fatture” e di trasformare gli uomini in animali, e ancora di un’altra giovane “interessata molto all’arte della divinazione, della magia, degli incantesimi e degli esorcismi”; in “Un cuore ingrato” una moglie appare sotto le sembianze di un’ *ifrîta* e ancora in “Cuore bramoso” una donna trasforma il marito in un cane pronunciando scongiuri e discorsi confusi. Come sostiene René Khawam nell’Introduzione alla traduzione italiana de *Le mille e una notte* (2: 13) “è la donna, tradizionalmente, a sventare le insidie della magia: solo lei è in grado di riconoscere un principe cui un incantesimo ha dato l’aspetto di un uccello insolito (“Storia di Jullanâr del Mare”) e solo lei possiede il dono di quel parlare suadente che sa arrivare al cuore dei potenti (“Compagna dalla Dolce Favella”).

Le donne de *Le mille e una notte* fanno essere amorevoli amanti, madri premurose e melanconiche innamorate ma anche spietate fattucchiere e feroci incantatrici nella stessa maniera in cui le *ifrîte* e le *ghûl* appaiono più crudeli delle controparti maschili.⁴² Nel già menzionato racconto intitolato “Il re delle isole nere” una moglie adultera dopo aver trasformato il marito in un essere “per metà pietra e per metà figlio di Adamo” inveisce contro l’intera specie facendo “una fattura alla città e a tutto ciò che vi si trovava: giardini, frutteti, mercati” mutando la popolazione di musulmani, magi, cristiani ed ebrei in pesci variopinti (1: 194). La donna, definita “maga maledetta” è esperta di incantesimi e sortilegi, non ha alcuna pietà, è quasi indemoniata come la figlia del sultano nel racconto “L’invidioso e l’invidiato” nel quale si legge di una donna posseduta da uno

⁴² Con il termine *ghûl* si fa riferimento ai demoni dei boschi che si nutrono di uomini e di animali e che possono assumere diverse forme e colori. Per maggiori informazioni al riguardo si rimanda, tra gli altri, a: Ibrahim Muhawi and Sharif Kanaana, *Speak, Bird, Speak Again: Palestinian Arab Folktales* (Berkeley: University of California Press, 1988); Hasan El-Shamy, *Folk Traditions of the Arab World: A Guide to Motif Classification*, Vol. I (Bloomington: Indiana University Press, 1995). Gerda Sengers, *Women and Demons: Cult Healing in Islamic Egypt*, Trad. D. E. Orton (Leiden: Brill, 2003).

spirito diabolico. Le protagoniste abili di arti magiche vengono spesso definite simulatrici e malefiche, sono vere e proprie esperte di occultismo che solo raramente utilizzano con una finalità positiva. È il caso di Sitt al-Husn “Signora di Perfezione” personaggio cardine del racconto appena menzionato. La donna sciorina il suo sapere in materia di magia spiegando al re che le “era stato concesso di frequentare una vecchia, falsa e perfida ma assai esperta di magia” che l’aveva iniziata ai segreti della stregoneria e ai suoi metodi. L’arte magica, è un’arte che appare così parallela all’arte della parola, perché la si posseda in maniera esauriente è necessario saper leggere e memorizzare e Sitt al-Husn afferma con orgoglio di saper “recitare circa settanta capitoli che trattano di quest’arte, il minore dei quali la mette in grado di trasportare in meno di un’ora tutte le pietre della città oltre il monte Qâf, dall’altro lato dell’oceano che circonda la terra abitata” (*Le mille e una notte* 1: 316). La fanciulla, abile negromante, dà prova di tutta la sua maestria in uno scontro con un *jinn* ma, come da tradizione, alla fine il suo corpo sarà consumato dal fuoco e ridotto a “un braciere ardente.” E particolarmente predisposta per le arti magiche si rivela anche la moglie del re nel racconto intitolato “Un matrimonio per sentito dire” nel quale una regina, “la più versata del suo tempo nelle arti magiche” (*Le mille e una notte* 2: 153), riconosce re Badr sotto le spoglie di un uccello elegante e, con una serie di formule magiche, riesce a spezzare l’incantesimo.

Come moderna Circe appare la regina della Città dei Magi “anche lei una maga” che ha sedotto un intero villaggio e continua a stregare chiunque cada “nelle reti di quella pagana, di quella strega che per quaranta giorni se ne servirà come di un giocattolo della sua lascivia, poi, con un incantesimo, lo trasformerà in un asino, in un mulo o in non so quale bestia, a suo capriccio” (157). La negromanzia dunque, tanto ne *Le mille e una*

notte quanto nel *Pentamerone* è l'arte delle donne che hanno il potere di compiere prodigi o di spezzare un incantesimo (e si ricorda la condanna di Calandrino che definisce la moglie Tessa “diavolo di questa femina maledetta” dal momento che “le femine fanno perder la virtù ad ogni cosa,” (*Decameron* VIII.3) e suonano quasi come una sentenza le parole di Masrûr: “in verità, se vuoi avere un’immagine dell’infinito, pensa alle astuzie delle donne e alle loro menzogne” (*Le mille e una notte* 2: 475).

Le donne del *Pentamerone* al pari delle fattucchiere e delle abili incantatrici della raccolta araba sono dotate di strabilianti capacità elocutorie (e si ricordano infatti le dieci vecchie “provecete e parlettere”) e di raffinati poteri magici. Le maledizioni che si scagliano ai danni di paggetti e dei vari personaggi della raccolta di Basile sono fatte di un linguaggio grottesco e comico, hanno il sapore dello sproloquio e dell’ingiuria ma feriscono come veri e propri esorcismi. Lo spazio napoletano nel quale agiscono maghe, fate e fattucchiere, al pari dei sotterranei, dei cunicoli e dei passaggi segreti presenti nella raccolta araba è un mondo parallelo a quello caotico e rumoroso all’aria aperta. Le fate e le negromanti che popolano la raccolta di Basile e *Le mille e una notte* dimorano quasi nell’anticamera degli Inferi e decidono spesso le sorti degli eroi e delle eroine a seconda della natura di questi che possono scatenare su di sé la benevolenza di questi esseri ultraterreni o le loro maledizioni.⁴³

L’opera di Basile si apre proprio con una iettatura che una vecchia, “vava de parasacco, vòmmecavracciòle, affocapeccerille, cacapezzole” lancia contro Zoza, una maledizione dal gusto tragicomico e certo meno tragica dell’apertura della raccolta araba. Le varie protagoniste del *Pentamerone* presentano caratteristiche affini alle donne de *Le*

⁴³ Per maggiori informazioni sulla fiaba napoletana si rimanda a *La Fiaba Barocca. Studi su Basile e Perrault*, a cura di Anna Maria Pedullà (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999).

mille e una notte dal momento che, siano esse fanciulle, fate e orchesse, si rispecchiano perfettamente nelle varie regine e ‘*ifrîte* della raccolta arabo-iranica. Le numerose streghe, maghe, figlie del demonio di Basile hanno il colore e la vivacità della provincia napoletana e rispondono alle leggi della corte e del popolo più che a quelle della religione. Le donne possono assumere le sembianze di streghe “figlie de lo zifierno” o di fate caritatevoli; alle feroci matrigne come quella descritta nel cunto di Zezolla meglio noto come “La Gatta Cenerentola,” “focoliata marvasa e’ mmiciata de lo diantane” (donna rabbiosa, malvagia e istigata dal diavolo) rispondono fate premurose e riconoscenti. Proprio come le ‘*ifrîte* che possono dare e togliere al contempo, anche le fate del *Pentamerone* si rivelano estremamente generose o vendicative; è il caso del racconto ottavo della prima giornata intitolato “La faccia di capra” nel quale una fata concede Renzolla in sposa a un principe regalándole una dote di sette milioni d’oro e, in seguito all’ingratitudine della fanciulla, la maga trasforma il suo viso in quello di una capra. Basile sposa dunque attraverso i suoi personaggi fiabeschi reale e fantastico, e lo fa dando caratteristiche umane a personaggi magici e viceversa; la gatta fatata di Cagliuso (*Lo cunto de li cunti* II.4) mossa da compassione si prende cura dello sventurato come una madre, prova il valore del ragazzo e lo abbandona solo dopo averne appurato la viltà e l’ingratitudine. È un personaggio magico dalla natura umana al contrario dei sette figli (caratterizzati da virtù sovranaturali)⁴⁴ di una povera e amorevole vecchietta il cui aiuto si rivelerà fondamentale per Porziella (I.5).

⁴⁴ Con il termine “virtù”, Basile intende non solo valori morali ma anche facoltà di natura sovranaturale. Si pensi ai sette ragazzi che aiutano Porziella (*Lo cunto de li cunti* I.5), ai cinque aiutanti di Moscione (III.8) o a Marcuccio (IV.1) tutti definiti “virtuosi più del rosmarino” che, secondo la tradizione popolare, è un’erba ricca di virtù prodigiose. Il termine dunque è da ricondurre anche all’ etimo “vir” inteso come forza, possanza e virilità. Oltre agli esseri umani descritti da Basile, l’aggettivo virtuoso viene impiegato dall’autore per indicare le facoltà prodigiose di pietre, piante e oggetti miracolosi (si rimanda tra gli altri al

Il catalogo di personaggi fiabeschi presentato da Basile è costituito da maghe, “figlie degli avi del diavolo,” streghe e fate che hanno poteri sovranaturali ma al contempo sono dotate di umanità. Le fate del *Pentamerone* proprio come Zoza e altri personaggi si lasciano impietosire dagli sfortunati eroi basiliani, sono misericordiose e come antenate della principessa possono essere contraddistinte da una “certa crepantiglia,” una malinconia che non permette loro di ridere come nel caso delle tre fate descritte ne “La vecchia scorticata” (I.10). Come l’ *ifrît* che si addormenta adagiando il capo sulle ginocchia di una fanciulla rapita (“Il pescatore e il *jinn*”) ne *Le mille e una notte*, tre fate posano le loro teste sul grembo di Cicella in attesa di esser pettinate (III.10) ma si stizziscono quando ricevono villania, e ancora le fate sono disposte ad aiutare la golosissima Saporita perché divertite dalla pigrizia della ragazza. La gratitudine di una fata salva Porziella dalla ferocia del re di Altamarina che, al pari di Shahriyâr, disonora e uccide tutte le donne che gli capitano tra le mani, ad eccezione della fanciulla la cui bocca era “un favo di miele in mezzo a due siepi di rose” e che alla fine viene presa in moglie dallo stesso dopo che questi, proprio come nell’ antecedente arabo, riconosce il figlio che per anni Porziella aveva tenuto nascosto. All’ umanità delle fate dunque corrisponde in maniera diametralmente opposta la singolarità di alcune vecchie e raminghe dotate di veri e propri poteri magici; personaggi semplici e umili, talvolta sgorbi gobbi come la vecchia della fontana descritta nel cunto settimo della quarta giornata, una donna che “sopra no parco de no gruosso scartielo rappresentava la tragedia de lo tempo” ma anche una maga che premia l’ amorevolezza di Marziella con una

cunto primo della quarta giornata intitolato “La pietra del gallo” o al trattenimento sesto della quarta giornata “Le tre corone”) ma anche al lavoro che è “vertute, bella vertute e arte ‘norata” (V.8).

benedizione dal sapore magico fatta di un'invocazione al Cielo e alle stelle e da un buon augurio tripartito.

La riconoscenza è così una delle virtù più celebrate all'interno della raccolta basiliana, una gratitudine tutta popolana e terrena che ha poco di religioso e di divino. Attraverso i suoi cunti Basile mette in risalto questa qualità che non passa però inosservata neanche al Cielo dal momento che i gesti di amore e di cortesia vengono premiati con riconoscimenti fuori dall'ordinario. È proprio in seguito ad un amore naturale per una papera trattata come sorella da “doie sore carnale cossì redotte ‘n chiana terra” che il bipede le ricompensa evacuando denari, e di conseguenza, ogni oltraggio, ogni sopruso vengono puniti con una sorta di contrappasso al punto che la papera “cacaori” – come era avvenuto per l'asino di Antuono nel primo cunto – riempie di escrementi le lenzuola delle furbe e maliziose vicine. Le donne di Basile, aiutate da fate e da interventi magici sembrano rispondere così ad una particolare predilezione dell'autore per quelle fanciulle “virtuose e perseguitate” (Sarrubo 282) che si riscattano grazie ad una magica Provvidenza. E colpisce anche come ci sia una progressione nella caratterizzazione dei personaggi che diventano sempre più buoni e riconoscenti, sempre più onesti e meno “sciocconi” (come Antuono, Peruonto o Vardiello) trasformandosi in personaggi virtuosi che rimandano ai protagonisti della decima giornata del *Decameron* e alle ultime narrazioni de *Le mille e una notte* dove leggiamo un maggiore candore di sentimenti al quale risponde una sorte favorevole e benefica.⁴⁵

⁴⁵ Particolarmente interessante e convincente risulta il parallelo tra personaggi belli e buoni, tra etica ed estetica tracciato dalla studiosa Snjezana Smoljaka, *Il reale e il fiabesco in 'Lo cunto de li cunti' di Giambattista Basile*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Rutgers University, 1994, 116-117, per cui “l'estetica e l'etica vanno mano in mano”, discorso che per estensione si applica ai personaggi della raccolta araba che si contraddistinguono per beltà e magnanimità.

Gli interventi magici dunque possono assumere una veste positiva o negativa a seconda delle circostanze e pare scontato che il miracolo prodigioso avvenga solo in presenza di personaggi magnanimi e compassionevoli. Un atto d'amore fuori dall'ordinario scatena così eventi magici e straordinari, la riconoscenza e l'ingratitude sono pertanto il motore d'azione del prodigioso proprio come avviene ne *Le mille e una notte* dove alla purezza dei sentimenti risponde sempre una sorte favorevole. L'essere umano è parte di un ingranaggio, di un meccanismo perennemente in moto e le sue azioni, la sua natura talvolta regolano in maniera del tutto inconscia le sue sorti che dipendono da una naturale inclinazione verso l'altro e il diverso che sia esso umano, fiabesco e animale dal momento che come sottolinea Rak (*Lo cunto de li cunti*, 1986: 1068) “la società fiabesca non è semplicemente antropica, ma in essa vivono e conversano ...gli orchi, le fate, i maghi, i folletti e...gli esseri del bestiale e del vegetale.” Come già era avvenuto ne *Le mille e una notte* dove i pesci parlano, i muli e i levrieri comunicano con negromanti e streghe, anche nel *Pentamerone* il magico intacca la sfera vegetale e animale. Dagli asini che evacuano oro, ai gatti astuti che parlano, e ancora da scarafaggi che cantano e ballano a topi che danno consigli; *Lo cunto de li cunti* è infestato di belve e bestioline che accompagnano e assistono coi loro poteri magici gli sventurati personaggi della raccolta e lo stesso vale anche per le piante (dai cedri ai datteri, dalle ghiande alle mortelle) che cambiano le sorti dei vari eroi e delle eroine di Basile. Il collante dunque tra la sfera animale, quella vegetale e quella umana è fornito proprio dalla magia ed è grazie agli interventi magici di balene, cervi, leoni e delfini che viene perorata la causa umana.

L'imprevedibilità dell'elemento magico sembra così suggerire la mutevolezza del reale continuamente soggetto a trasformazioni e metamorfosi, talvolta così improvvise e repentine che sono da imputare ad un capriccio del Caso (sia questo fatto di orchi, di fate, di *ifrit* o di *jinn*) proprio perché “ogni fatto è gravido delle più imprevedibili conseguenze” (Getto, *Barocco* 392) e “i confini delle cose cadono...ogni cosa può diventare un'altra cosa o partecipare delle qualità proprio di un'altra” (390). Il ritmo della fiaba, tanto nei cunti di Basile quanto nei racconti de *Le mille e una notte*, è così dettato dall'esoterico e dal magico che impongono una deviazione dall'ordinarietà degli eventi e prediligono un andamento straordinario e non lineare che riflette la natura metamorfica e transforica del reale. L'elemento magico fa dunque da mastice tra reale e fiabesco, ed è l'anello di congiunzione tra il “dice ch'era na vota...” (tipica formula di apertura di una fiaba) e i vari “no mercante ricco, na schiava, na femmena” (che seppur vaghi delineano il raggio di azione di un personaggio e talvolta lo storicizzano). Sono due costrutti tipici della narrazione fiabesca (vista l'indeterminatezza temporale e l'astoricità della prima espressione e la precisazione stabilita dalla seconda) la cui combinazione può essere anche applicata al capoluogo campano in epoca barocca. Nella Napoli del Seicento descritta da Basile (una città vera e reale) si innestano (“dice ch'era na vota...”) boschi e vallate fantastiche, cave degli orchi e palazzi con fontane dalle quali spillare olio. Tanto nei cunti del *Pentamerone* quanto nei racconti tratti da *Le mille e una notte* assistiamo ad una costante tensione tra una reale e rintracciabile toponomastica e una fiabesca “topotesia” (Calabrese, *Gli arabeschi* 112), un binomio che creerebbe dunque quegli “effetti di reale” discussi da Roland Barthes ne *Il brusio della lingua*. “L'effetto di reale” o “effetto di realtà” è secondo Barthes un dispositivo preciso della letteratura ottocentesca

che riguarda la funzione di un dettaglio concreto in un testo di finzione, ed ecco dunque che la toponomastica precisa di un luogo o un riferimento storico mirato e specifico diventano in sostanza fotografie che sono da considerarsi per Barthes esempi di “effetti di realtà.”

Come già era avvenuto con *Le mille e una notte* dove alla credibile topografia di Baghdad e del Cairo risponde una geografia dal sapore fiabesco fatta di laghi infestati da ‘*ifrît* e da *jinn*, il binomio di fiaba e realtà popolate rispettivamente di fate, orchi e animali parlanti la prima e di mercanti, facchini e califfi (molti dei quali storicamente vissuti come Haroun Al-Rashid) la seconda, fanno sì che nei cunti come ne *Le mille e una notte* il meraviglioso e il desiderio di giustizia e di rivalsa si congiungano magicamente offrendo al lettore un nuovo mondo possibile oltre a quello dato, un mondo nel quale – come ricorda Eco – il lettore si fa progressivamente attore in base alle sue scelte interpretative. Le diverse formule magiche che invocano Dio l’Altissimo e Onnipotente ne *Le mille e una notte* vengono solo in parte mantenute nel *Pentamerone* dove spesso sono accompagnate anche da invocazioni a personaggi illustri della corte napoletana con finalità che però sono pressoché immutate.

L’opera di Basile si spoglia dei riferimenti alla religione e celebra piuttosto la potenza della magia. Se nella raccolta araba la magia è quasi un dono divino che si manifesta attraverso i talenti di personaggi eletti e prescelti, nel *Pentamerone* la magia è “Provvidenza,” Caso, e si mostra in maniera travolgente e imprevedibile sconvolgendo l’ordinarietà di quel mondo reale del lettore e l’ordine degli eventi narrativi che, grazie all’intervento magico, prendono una nuova e inaspettata piega. Perché il magico sia tale è necessario che questo stravolga un ordine prestabilito, il corso naturale delle cose, l’ovvio

e forse si fa ancora più strabiliante nel momento in cui il mondo colpito dalla divinazione, dall'occultismo, e dalla magia è il mondo dei re, delle principesse e dei reali che, al pari degli emiri, dei sultani e dei califfi sono rappresentanti di una sfera quasi impenetrabile, all'apparenza perfetta e inattaccabile.

L'elemento magico dà colore e vivacità agli eventi, permette di "alzare teloni" su mondi nuovi e diversi che stravolgono la calma del noto e conducono personaggi e lettori verso orizzonti ignoti; il magico sta dalla parte dei virtuosi, come la fortuna che aiuta i pazzi e i puri di cuore, e pare soccombere o almeno quietarsi nel momento in cui i personaggi vittime di oltraggi e di imbrogli ritrovano un ordine messo a rischio, quando agiscono seguendo il loro ingegno e aiutati da una "magica Provvidenza." Ad un attento esame dei racconti di magia presenti ne *Le mille e una notte* e ne *Lo cunto de li cunti* sembra quasi che il magico sia inversamente proporzionale all'ingegno; i personaggi più assistiti dalla magia e da interventi prodigiosi sembrano essere soprattutto personaggi sciocchi e semplicioni come Vardiello, come Antuono, come il facchino di Baghdad e i personaggi che s'illudono di poter controllare fenomeni sovranaturali o di partecipare alla magia non sono che stolti creduloni del calibro di Calandrino, Pietro e Gemmata.

CAPITOLO 3

**METAMORFOSI BAROCHE:
AMORE E SESSUALITÀ DALL'*HAREM* A VALLEPELOSA**

3.1 Preliminari letterari, preliminari erotici: verso una nomenclatura della metafora sessuale

L'estetica barocca basata sulla metafora, sul concettismo, sull'arguzia e su una nuova visione della vita, dell'essere umano e dell'universo, si condensa nella filosofia e nella sperimentazione letteraria di autori e pensatori come Emanuele Tesauro, Giambattista Marino e Giambattista Basile. Quest'ultimo in particolare, fonde nella sua raccolta di *cunti* tutta la dottrina di Tesauro e di Marino cercando il nuovo e l'inesplorato, mescolando il bizzarro e l'anticonvenzionale, scatenando un vortice di metafore dal sapore squisitamente barocco che culmina nello stupore, o meglio, nella *meraviglia* del lettore. Se "la vera regola...è sapere rompere le regole a tempo e a luogo, accomodandosi al costume corrente del secolo,"⁴⁶ Basile diventa presto fuorilegge della parola, brigante dell'espressione e cultore dello sproloquio.

L'opera di Basile è infatti piena di barocchismi, nei suoi *cunti* convergono metafore, iperboli, giochi di parole e concettismi, accumuli lessicali, parallelismi sintattici e perifrasi che rispecchiano la complessità del Barocco. Le pagine de *Lo Cunto de li cunti* sono un traboccare di personaggi in perenne movimento e in perpetuo divenire descritti attraverso un linguaggio pirotecnico e scoppiettante. Tutto è metamorfosi e, come sottolinea Giovanni Getto, "l'amore e la natura sono in continuo mutamento, tutto si trasforma" perché l'intero universo è in continuo cambiamento (Getto, *Barocco* 393). Attraverso il racconto fiabesco dunque Basile riesce a dar voce e forma a una società pervasa dal mutamento della modernità. L'autore del *Pentamerone* costruendo mondi

⁴⁶ Lettera di Giambattista Marino a Girolamo Preti, estate 1624. In Giambattista Marino, *Epistolario: seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini (Bari: Laterza, 1911-1912).

paralleli, a metà tra il reale e il fantastico, fatti di re, principesse e corti da una parte e di orchi, orchesse e codazzi di fate dall'altra, "svela la contiguità di questi mondi e la praticabilità dei passaggi tra l'uno e l'altro" (Rak, *Napoli* 302) assurgendo ad una triplice funzione: *delectare, docere et movere* per mutuare il lessico dell'eloquenza ciceroniana dell'*Orator*. Nell'Introduzione alla quinta ed ultima giornata del *Pentamerone* leggiamo una vera e propria dichiarazione di poetica:

fu sempre 'nsipeto, signure mieie, chillo gusto che non ha quarche rammo de iovamiento; però non foro trovate li trattenemiente e le veglie pe no piacere dessutele, ma pe no guadagno gostuso perzi; pocca non sulo se vene a passare lo tiempo co sta manera de iuoche, ma se scetano e fanno prunte li 'nciegne a saperese resorvere e a responnere a chello che se demanna. (*Lo cunto de li cunti* V, Introduzione)

fu sempre insipido, signori miei, quel piacere che non ha qualche ramo di giovamento; perciò i trattenimenti e le veglie non furono inventati per un piacere inutile, ma anche per un guadagno piacevole; perché con tali tipi di giochi non solo si viene a passare il tempo, ma si svegliano e si rendono pronti gli ingegni a sapersi risolvere e rispondere a quello che si domanda. (Trad. Stromboli)

Attraverso le parole dello scalco, Basile espone la sua dottrina poetica che mescola il *delectare* e il *docere*. Basile ribadisce l'utilità dei cunti, o meglio degli intrattenimenti (e ricordiamo il sottotitolo dell'opera), ma anche delle veglie inventate per trarre giovamento. E non dimentichiamoci che Shahrazâd dipanerà il filo dei suoi racconti durante le prime ore della notte, intrattenendo sua sorella Duniyazâd e il re Shahriyâr ma anche insegnando loro innumerevoli lezioni, smuovendo in particolare l'animo del feroce re fino alla sua redenzione.

Perché si possa svelare la contiguità tra il mondo reale e il mondo fantastico è necessario stabilire un lessico a metà strada tra le due sfere e una serie di personaggi a cavallo tra realtà e fantasia (proprio come ne *Le mille e una notte* dove a personaggi

realmente esistiti come i vari califfi menzionati, tra i quali Harun Al-Rashid, si accompagnano *jinn* e spiritelli), ma anche un mondo immaginario che fonda il possibile e l'impossibile, un universo camuffato. Come sottolinea Ezio Raimondi:

una folla di personaggi semplici ma immediati invade così le terre capricciose della fiaba: contadini, mercanti, popolani, osti, signori, giovinette, zitelle, madri, befane, truffatori, saltimbanchi, soldati, pellegrini, parassiti, straccioni, golosi, a cui si affiancano, con un'aria familiare, più di commedia che di mistero, maghe, orchi, folletti, gatti mammoni e grilli sapienti. Il repertorio umano che il *Pentamerone* proietta tra le quinte di una città fantasmagorica, non ha però perduto il gusto frizzante della strada, degli incontri quotidiani, dei dialoghi vocianti tra due finestre di quartiere. (*Anatomie seicentesche* 15)

Ne *Le mille e una notte* e nel *Pentamerone* leggiamo di una società in continuo movimento, il lettore si trova calato davanti a piazze gremite e personaggi in fiera, veri e propri *tableaux vivants* che sta a lui ricostruire. Tanto ne *Le mille e una notte* quanto ne *Lo Cunto de li cunti*, tutto è velato, o almeno merita di essere interpretato, e la maschera anagrammatica di Gian Alesio Abbattutis, dietro la quale Basile si cela, ci offre la chiave di lettura per un'opera liquida, dinamica e anticonvenzionale come il *Pentamerone*.

Con la sua raccolta di *cunti* Basile aderisce pienamente al Barocco, anzi diventa portavoce di una nuova sensibilità linguistica e letteraria che rompe i rigidi schemi del passato e infrange quella toscanocrazia linguistica avviata da Dante e sancita da Petrarca e da Boccaccio. Il dialetto napoletano diventa “alternativa di fatto allo spagnolo dei dominatori.”⁴⁷ Basile diviene il Masaniello della letteratura del Seicento, rivendica infatti la bellezza del napoletano (come già aveva fatto notare Giulio Cesare Cortese nella sua dedica al Basile del romanzo *Li travagliuse ammure di Ciullo e Perna* nel 1614) e al contempo, in maniera parallela a quanto già fatto da Boccaccio con il toscano e con la

⁴⁷ N. De Blasi, *Profilo linguistico della Campania* (Roma-Bari: Laterza, 2006) 145.

tradizione novellistica italiana, Basile sistematizza il dialetto di Napoli e dà organicità al patrimonio folkloristico, paremiologico e popolare campano; l'autore napoletano con determinazione e incisività fa sì che le fiabe facciano “ingresso aperto e rumoroso” nel panorama letterario italiano, “sfoggiando tutta la pompa dell'immaginazione popolare e parlandone l'ingenuo e pittoresco linguaggio” (Croce, *Saggi* 52). Attraverso i suoi *cunti* Basile converte la quotidianità della vita in una perenne sorpresa e:

con le sue esplosioni d'ardore fantastico, con la sua veemenza effusiva, l'innata letizia del dialetto rinnova i procedimenti inventivi dell'ingegno in una curiosità fertile e pittoresca, in un racconto ricco di colore e di forza vitale, dove il gioco delle metafore si apre, ma filtrato da una remota ironia, a un sorriso popolare. (Raimondi, *Anatomie seicentesche* 14)

Basile opera, nel settore linguistico e letterario, quella grande rivoluzione iniziata nel campo delle arti plastiche da Bernini negli stessi anni. Entrambi si fanno portatori di un nuovo concetto di forma e spazio. Attraverso le sue parole, Basile costruisce personaggi con una forma che vuol dire corpo, intensità sensoriale ma anche movimento e materia; la sessualità dei personaggi dei *cunti* è talmente accentuata e fisica che sembra quasi materializzarsi davanti agli occhi dei lettori, e il tutto avviene all'interno di un nuovo spazio letterario dal gusto barocco fatto di fontane zampillanti e sfarzosi palazzi. La novità artistica di Bernini che rilegge il mito in chiave moderna aggiungendo plasticità, movimento e passione alle sue opere trova in Basile un corrispettivo letterario. Basile infatti “riplasma” la statica perfezione del modello boccacciano infondendo la sua cornice e la sua opera di quella viscerale irrequietezza alla base della civiltà barocca.

L'autore de *Lo Cunto de li cunti* dunque rompe con la tradizione rinascimentale, abbandona il mito e i classici riscoperti dall'Umanesimo e si fa portatore di una nuova umanità fatta di forme strambe, di deformazioni linguistiche e di trasformazioni letterarie.

Come sottolinea Giovanni Getto, “la realtà, quale appare attraverso le pagine del *Cunto*, sembra aver perduto la sua fisionomia immobile e certa, essersi messa in movimento, si da presentare volti sempre diversi ed inafferrabili,” e ancora “gli oggetti si mettono a girare, come le parole” (Getto, *Barocco* 366) . Attraverso i suoi racconti Basile dà prova di grande “argutezza,” la sua cornucopia di metafore scatena la meraviglia del lettore e nel suo “significare un obbietto per un mezzo di un altro” l’autore si fa precursore di quell’elogio della metafora tessuto da Emanuele Tesauro ne *Il Cannocchiale Aristotelico*, e nel quale Tesauro definisce la metafora “gran madre di tutte le argutezze” ma anche “il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più fecondo parto dell’umano intelletto.”⁴⁸

Il *Cunto de li cunti* si può leggere infatti come una complessa metafora della corte napoletana, una metafora all’interno della quale si accavallano metafore su metafore e attraverso le quali Basile narra l’indicibile e racconta l’inesplorato del palcoscenico terreno; il reale entra in metamorfosi e ogni cosa può diventare qualcos’altro. Attraverso l’artificio della metafora Basile ci offre una visione multiprospettica del mondo e al contempo evita la censura, diverte il lettore con la sua impudicizia, lo forma e lo informa sulla realtà dei fatti mostrandogliela riflessa in uno specchio deformante. Sta al lettore dunque saper ricostruire le copiose metafore del *Pentamerone* e sempre al lettore spetta il compito di trovare la forma originaria rifratta in maniera distorta, ingigantita da questo specchio che inganna e incanta al tempo stesso.

⁴⁸ Tesauro continua al riguardo definendo la metafora come: parola pellegrina, velocemente significante di un obbietto per mezzo di un altro. Et questa medesima diffinitione è quell sommo genere che noi cerchiamo. Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* (Berlino: Verlag Gehlen, 1968) 302.

L'autore metaforeggia continuamente, è in preda ad uno scroscio inarrestabile di immagini che sollazzano i lettori e gli ascoltatori di *cunti* in egual misura. Più precisamente è possibile parlare di metafora esponenziale, di “ipertropismi” (o ipertraslati semantici se vogliamo) nel *Pentamerone*. L'immagine della “scena boschereccia” all'interno della cornice può, infatti, essere letta su almeno due piani metaforici differenti. Più precisamente possiamo parlare di un piano macrometaforico e di un altro micrometaforico. La raccolta si apre con l'immagine di una fontana d'olio e di una anziana donna che, per una burla di un paggetto, vede andare in frantumi un orciolo appena riempito. In seguito a questa biricchinata, la vecchia, “alzando il telone dell'apparato,” mostra la “scena boschereccia” scandalizzando così lo screanzato ed irrispettoso paggetto. La “scena boschereccia” rimanda chiaramente alle parti intime dell'anziana donna che, con il suo gesto, arreca “meraviglia” nel ragazzo e scatena la risata della principessa Zoza (una risata che è però un vero e proprio rito di iniziazione alla sessualità di Zoza che viene risvegliata improvvisamente dalla maledizione della vecchia). Ma da un punto di vista macrometaforico, il membro femminile della donna può interpretarsi anche come il denudamento della vecchia Napoli sulla quale si apre il sipario (e si toglie il telone che la teneva fino ad allora celata), un'azione tanto coraggiosa quanto sconvolgente, un azzardo che scatena le peripezie di Zoza (a livello micrometaforico) verso il conclusivo *denouement* della schiava Lucia e, da un punto di vista macrometaforico, una penetrazione nel tessuto sociale e cortigiano della Napoli del Seicento.

Il procedimento letterario di Basile sembra trovare una perfetta risonanza ne *Le mille e una notte*, l'opera forse più barocca della letteratura araba e nella quale

abbondano metafore e “ipertropismi” utilizzati tanto sul piano della narrazione di Shahrazâd all’interno della trama, quanto su quello del lettore che a sua volta compie un viaggio nella società islamica della Penisola arabica attraverso la lettura dei racconti della figlia del visir. L’opera di Basile e la raccolta araba condividono non solo una struttura molto simile come si è notato nel capitolo primo, ma anche una serie di *escamotage* linguistici e letterari tra i quali l’abbondante uso della metafora e dei doppi sensi, specie in riferimento alla materia d’amore. È come se la corruzione della corte, dei califfati e della società mercantile passi attraverso la corruzione dei corpi dei personaggi, il loro denudamento fisico pare corrispondere ad un denudamento politico e religioso; il tradimento e l’adulterio si fanno sinonimi di ingiustizia e di villania, e l’inganno erotico scavalca i confini del talamo e l’intimità di due amanti. La sessualità diventa dunque specchio della realtà ed è per questo che la metafora erotica merita un approfondimento.

In questo capitolo si affronterà pertanto il parallelo tra le tre opere prendendo in esame una serie di metafore sessuali presenti nelle raccolte e dimostrando il debito contratto da Basile nei confronti de *Le mille e una notte* e del *Decameron*. Particolare attenzione sarà prestata alle metafore e ai doppi sensi utilizzati per parlare dei genitali maschili e femminili e per descrivere il rapporto sessuale; in prima istanza si tratterà un catalogo delle espressioni metaforiche presenti nel *Pentamerone* e successivamente si analizzeranno queste ultime in relazione agli antecedenti letterari de *Le mille e una notte* e del *Decameron* discutendone i punti di contatto. In seguito si approfondirà un ulteriore parallelo tra le opere esaminando i vari “cunti d’amore” delle raccolte e isolando una simile fenomenologia dell’amore che, nelle varie fasi dall’innamoramento al godimento dell’amore stesso (o alla perdita dell’amore), si manifestano in maniera del tutto affine.

In particolare, metterò in relazione alcuni racconti de *Le mille e una notte* con vari *cunti* del *Pentamerone* dimostrando come tra le due opere ci sia una somiglianza sorprendente non solo in termini strutturali ma anche contenutistici data la progressione delle raccolte che culminano con il trionfo dell'amore e se vogliamo, estendendo il discorso anche a Boccaccio, della virtù risanata. Attraverso l'analisi dei racconti d'amore presenti nella raccolta araba, nel *Decameron* (nel quale spiccano su tutte le novelle del trasgressivo Dioneo) e nel *Pentamerone*, approfondirò nella seconda parte del capitolo, una serie di espressioni, di immagini e di metafore utilizzate per parlare di amore e che sembrano essere identiche in tutte le raccolte. Si prenderanno in esame in particolare le espressioni utilizzate dagli autori per disquisire dell'amore in tutte le sue forme e in tutte le sue fasi, e pertanto si presterà particolare attenzione a quella che potremmo definire una vera e propria fenomenologia e sintomatologia d'amore che trova nei trattati arabi di psicofisiologia dell'amore e nel *De Amore* di Andrea Cappellano (1185 circa) il collante tra le raccolte.⁴⁹

Nell'ultima parte del capitolo infine cercherò di dimostrare come l'opera di Basile, il *Decameron* di Boccaccio e *Le mille e una notte* condividono una serie di peculiarità a metà strada tra i piaceri della tavola e quelli del talamo. In particolare si discuterà il rapporto tra cibo e sessualità analizzando una serie di metafore del cibo per parlare di desiderio e di erotismo. Le tre raccolte di racconti, novelle e *cunti* sono imbevute di espressioni legate alla sfera della gastronomia e gli autori sembrano fare

⁴⁹ Il celebre trattato *De amore*, fu scritto in latino medievale intorno al 1185. Si tratta di un'opera divisa in tre libri in cui si indicavano i precetti principali in materia d'amore. Andrea Cappellano sottolinea il ruolo della carnalità nell'esperienza d'amore (in tutte le sue forme: da quello adulterino a quello che poco si conviene alla persona) che nasce proprio dalla visione della donna amata, la *conditio sine qua non* dell'innamoramento e del desiderio amoroso, come vedremo in tutte le raccolte prese in esame.

ricorso ad un lessico culinario comune per parlare di sesso e amore. Le vicende che si alternano nelle raccolte sono molto speziate e talvolta si fanno piccanti grazie ad un vocabolario gastronomico che penetra la tradizionale ed ammuffita materia d'amore cortese; gli stessi amanti delle novelle diventano talvolta pietanze, i loro corpi si fanno utensili da cucina sancendo pertanto uno stretto legame tra cibo ed erotismo.

3.2 La metafora sessuale: dall'*Harem* a *Vallepelosa*

Si è molto discusso sul pubblico dei lettori di opere come *Le mille e una notte*, il *Decameron* e *Lo Cunto de li cunti*. Nonostante l'afflato fiabesco, che soprattutto la raccolta araba e l'opera di Basile condividono, si tratta di grandi marchingegni letterari di complessa lettura che si prestano pertanto ad una miriade di interpretazioni. L'opera dell'autore napoletano, in particolare, rende questo lavoro ermeneutico ancora più impervio dal momento che il sottotitolo "*lo trattenemiento de' peccerille*" fa sì che, almeno di primo acchito, la raccolta sia recepita come una serie di racconti fantastici per bambini. In realtà, come dimostrano gli studi di Croce prima e poi di Calvino, di Rak e di Canepa, il *Pentamerone* nasce come un'opera per un pubblico adulto fatto di cortigiani e di amici dello stesso Basile. Questo spiegherebbe pertanto l'abbondanza di metafore sessuali presenti nella raccolta, ma anche il suo complesso linguaggio allusivo e licenzioso, una serie di caratteristiche che ritroviamo anche nelle raccolte in prosa precedenti, dal *Decameron* a *Le mille e una notte*.

Critici come Ferdinando Galiani, in relazione al debito contratto da Basile nei confronti di Boccaccio, parlano di un tentativo di "contraffazione" dell'incomparabile *Decameron*, un discorso che per estensione possiamo applicare anche a Boccaccio che

attinge dalla letteratura araba, da quella persiana e dalla tradizione letteraria indiana giunte attraverso la mediazione culturale della Spagna e della Francia.⁵⁰ Tuttavia, ad un attento esame dei testi ci si accorge che tanto Boccaccio quanto Basile recuperano la letteratura della penisola arabo-iranica dando origine ad un'opera nuova e innovativa, rivoluzionaria sia sul piano linguistico che letterario. Non si tratta pertanto di "contraffazione" quanto piuttosto di "rielaborazione" nel cui tessuto letterario, nel "tappeto siriano" di cui parla Italo Calvino (*Sulla fiaba* 150), è possibile però tracciare una serie di motivi e trame di origine orientale, tra i quali spiccano simili intrecci amorosi e paralleli costrutti licenziosi. Al centro del corpus letterario de *Le mille e una notte* e de *Lo Cunto de li cunti* ci sono dunque l'amore carnale e la fisicità in tutte le sue accezioni: si ritrovano la sessualità, il corpo, ma anche il sangue, l'urina, il vomito, il sudore. Se nella raccolta araba i rapporti d'amore si accompagnano a pasti luculliani e pantagruelici, nel *Pentamerone* la sessualità passa attraverso il cibo e colpisce come difatti molte delle metafore sessuali in entrambe le raccolte siano traslati del settore della gastronomia.

Dati i numerosi riferimenti alla sfera dell'amore e della sessualità, le tre opere possono essere lette come vere e proprie grammatiche dell'erotismo ma anche cataloghi della seduzione e menù del piacere. Attraverso un linguaggio allusivo e osceno (da non confondersi col pornografico però) i personaggi della raccolta araba, del *Decameron* e del *Pentamerone* prendono forma e consistenza fisica; gli innamorati o i semplici amanti vivono, sopravvivono ed esperiscono fasi di incomparabile virtù o di inarrestabile declino. Attraverso le metafore sessuali e la *turpitudò* gli autori riescono a dire e a negare

⁵⁰ La posizione di Galiani è aspra e assai mordace. Il critico denuncia: "a costui venne disgraziatamente per noi il capriccio di contraffare l'incomparabile *Decameron* di Giovanni Boccaccio, e comporre un "pentamerone" da lui intitolato *Lo Cunto de li cunti* nel dialetto napoletano, e così divenire il Boccaccio, o sia il testo di esso." In Petri, *Il Gran Basile* 175.

al tempo stesso; non siamo solo dinnanzi a casi di ambiguità, ma ci troviamo davanti ad una vera e propria tendenza *elusiva* atta a nominare l'innominabile come sottolinea Giuseppe Mazzotta.⁵¹ Con i loro maliziosi traslati, gli autori infatti si sottraggono astutamente alle disposizioni bigotte delle loro epoche, ma raccontano l'indicibile semplicemente mascherandolo nell'attesa che l'accorto lettore "riconosca il sole, dietro una nube di fuliggine" (*Lo cunto de li cunti* IV.10). A tale riguardo sembra doveroso sottolineare come, per quanto figlie di contesti storici e culturali differenti, le tre opere prese in esame si sviluppino secondo una organizzazione strutturale parallela. Per quanto infatti nel *Decameron* il sesso sia anche e soprattutto associato ad un clero fatto di abati guardoni, badesse insaziabili e frati scaltri e truffaldini, la topografia delle varie peripezie erotiche decameroniane rispecchia le scabrose regge dei califfi arabi e delle corti napoletane. Le tre opere sono dunque accumulate oltre che da immagini e intrecci amorosi simili, anche da un linguaggio erotico comune che trova nella metafora una voce incisiva. Secondo Valter Boggione infatti:

il linguaggio erotico è, quando appena si svincola da un'esigenza pratica immediata, dalla necessità della comunicazione media, neutra, un linguaggio metaforico. Ma non tanto per la necessità di esprimere in qualche modo qualcosa per cui manca un referente lessicale immediato, oggettivo, quanto per il gusto e il piacere di colorire l'espressione, di arricchirla, e insieme di coinvolgere l'ascoltatore (o il lettore) nel gioco ambiguo della complicità, di stimolare in lui l'eccitazione, la meraviglia, l'ilarità cameratesca. (IX)

Il lessico erotico che ritroviamo nelle tre opere oggetto di discussione è complesso e variegato, talvolta rispecchia le esigenze della comunicazione quotidiana mentre in altre occasioni si discosta da tale sfera facendosi sempre più metaforico e articolato. Va

⁵¹ Giuseppe Mazzotta, *The World at Play in Boccaccio's Decameron* (Princeton: Princeton University Press, 1986).

considerato infatti che, come fanno notare gli stessi Boggione e Casalegno, “l’attribuzione del senso equivoco non interessa mai un solo vocabolo, ma sempre più vocaboli” (X). Nelle novelle erotiche e nei cunti più licenziosi ci si accorge immediatamente che ogni singola metafora erotico-sessuale acquisisce valore se posta in relazione ad un’altra metafora. Siamo dinnanzi al gioco della “metafora continuata” per usare un’espressione di Tesauro; ecco dunque che in questa maniera “il timone” assume un valore metaforico nel momento in cui viene messo in relazione al “porto” verso il quale il galeone si dirige (*Lo cunto de li cunti* IV.10), il “pestello” diventa qualcosa per qualcos’altro solo se messo in relazione “al mortaio” e all’atto del “pestare” (*Le mille e una notte*, “Storia del facchino e delle dame,” e *Decameron* VIII.2).

Le seguenti tabelle riassumono alcune delle più frequenti metafore di natura sessuale presenti nelle raccolte narrative. Particolare enfasi è stata posta sull’opera di Basile, la meno nota tra le tre raccolte ma forse anche la più licenziosa e scabrosa, un museo di metafore accavalantisi che si schiudono davanti agli occhi del lettore. Con il *Pentamerone* ci troviamo dinnanzi ad un manuale di retorica e di erotismo; attraverso la sua penna Basile dà voce a un “homo rhetoricus” che è al contempo “homo eroticus” dal momento che il linguaggio e l’esperienza erotica vengono a confluire in molti dei suoi personaggi, oratori esemplari circondati da insaziabili amanti.⁵² Basile infatti sembra costruire la finzione dei suoi personaggi attraverso un linguaggio che è metafora continua e attraverso inarrestabili vicende erotiche scatenando così il fine ultimo della metafora

⁵² Il concetto di “homo rhetoricus” che pone al centro della propria esistenza il linguaggio e lo manipola come un attore è mutuato da Richard A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1976) 210-223. Il termine “homo” in questo discorso esula da questioni di genere ed è da intendersi pertanto in chiave neutra.

che è la meraviglia accompagnata spesso da “picciol riso” che si “riverbera nel volto per significare la letizia dell’ingegno sagace” (Tesauro 185).

Tab. 1 “La metafora sessuale nel *Pentamerone*”

ORGANO GENITALE MASCHILE	ORGANO GENITALE FEMMINILE	RAPPORTO SESSUALE	ONOMASTICA E TOPONOMASTICA ALLUSIVA
	Scena voscareccia (Scena boschereccia) Cornice		Vallepelosa Cornice
		E ioquanno a la passara muta facettero a preta’n sino. (Giocando a passera muta fecero a pietra in seno) I.2	
La cannella ‘nvesibile (la cannella invisibile) I.3		Me trovo spinolata (mi trovo spillata) I.3	
		La dieta de lo lietto mio è pe fare banchetto a la casa d’altro (la dieta nel mio letto è per fare banchetto in casa d’altri) I.7	
Povero farcone (un povero falcone) st’auciello (questo uccello) Sfarzanno la cosa dette funno (forzando la cosa gettò l’ànora) I.10	A no Mantracchio (in un Mandracchio – piccolo molo di Napoli) I.10	Pe semmenare lo campo dove aveva fatto designo de raccogliere le gioie a tommola e li contiente a cantaro (per seminare il campo dove aveva progettato di raccogliere le gioie a tomoli e i piaceri a quintali) e navecaie con a permonara penzannose de ire ‘ncuorzo con a galera shiorentina (navigò con una polmonara pensando di andare in corso con una galea fiorentina) I.10	
		Se fece no pasto de chillo petrosino de la sauza d’ammore	

		(fece un bel pasto di quel prezzemolo della salsa d'amore) II.1	
Lo pinto aucielo mio (il bell'uccello mio) II.2		Ogne vota che tu me vuoi cevare comme a passaro (ogni volta che mi vuoi far cibare, come un passero) II.2	
			Starza Longa Vallone Gruosso II.5
			Rocca Aspra II.6
		Isso ioquarrà a "scarreca la votte" (lui giocherà a "scarica la botte") III.3	Fossostretto Vignalarga III.3
Spito Laganaturo Fosillo (Spiedo Mattarello Fusello) III.6	Tiella Crivo vòsseta (Padella Crivello Scodella) III.6		Arco Felice Intruglio di Baia Piazza Larga Forcella Circo Massimo Colonna traiana III.6
			Grotta Nera IV.1
		Correre lanze (Correre lance) IV.4	
	Il giardino IV.10	Lavorare lo territorio d'ammore (lavorare il territorio d'amore) IV.10	
		Quale cannaruto s'aveva sorchiato l'uovo de cossi bella pollanca (quale ghiottone si era sorbito l'uovo primaio di cosi bella pollastra) V.4	
Lo temmone de li designe miei (Il timone dei disegni miei)	Sso bello puorto (questo bel porto) Bella fortezza IV.10	Addirizzare lo temmone de li designe miei a sso bello puorto? (raddrizzare il timone dei miei disegni verso il tuo bel porto?)	

Lo stennardo de li desiderie ammuruse miei (Lo stendardo dei miei desideri amorosi) IV. 10		chiantaraggio lo stennardo de li desiderie ammoruse mieie 'ncoppa le mura de ssa bella fortezza (pianterò lo stendardo dei miei desideri amorosi sulle mura della tua bella fortezza) IV.10	
--	--	--	--

Di seguito si riporta uno schema riassuntivo di alcune delle varie metafore sessuali presenti rispettivamente ne *Le mille e una notte*, nella versione critica a cura di René R. Khawam e nel *Decameron* di Boccaccio.

Tab. 2 “La metafora sessuale ne *Le mille e una notte* e nel *Decameron*”

ORGANO GENITALE MASCHILE	ORGANO GENITALE FEMMINILE	RAPPORTO SESSUALE	ONOMASTICA E TOPONOMASTICA ALLUSIVA
Il punto ardente Il membro Le borse La mammella Il pestello Il Mulo ardito (Il facchino e le dame)	L'aiuola di lavanda Il solco segreto La custodia segreta La fessura La vespa Il rifugio pietoso L'amuleto gentile Il galletto La fenditura La matrice Il calabrone Il mortaio L'erba aromatica dei ponti Il granello di sesamo sbucciato Il magazzino di Mastro Gaudio (Il facchino e le dame)	Brucare l'erba aromatica dei ponti Inghiottire il granello di sesamo sbucciato Scrollarsi e agitarsi nel magazzino di Mastro Gaudio (Il facchino e le dame)	
ORGANO GENITALE MASCHILE	ORGANO GENITALE FEMMINILE	RAPPORTO SESSUALE	ONOMASTICA E TOPONOMASTICA ALLUSIVA
			Valcava II.7
La coda III.1		Lavorare l'orto Cavalcare III. 1	

		Cavalcando senza sella la bestia di san Benedetto III.4	
Diavolo III.10	Ninferno III.10	Rimettere il diavolo in Inferno III.10	
		Imbottare V.10	
Coda dritta VII.1			
			Giannello Scignario VII.2
		Vangare e lavorare il terreno VII, 10	
Ho così ritta la ventura Aveva carica la balestra VIII.2	Il mortaio VIII.2	Macinare Pestare Fecer poi gozzoviglia VIII.2	
		Trottare VIII.7	
Caricò l'orza IX.6			
		Egli piantava gli uomini IX. 10	

Da subito notiamo l'abbondanza di espressioni utilizzate dagli autori per descrivere la sfera della sessualità ma anche la sua centralità nel corso dell'esperienza umana.

L'accento che viene posto su questo aspetto della natura umana (indipendentemente dai confini geografici e dai contesti sociali e religiosi entro i quali si ambientano le novelle), conferma il discorso di Valter Boggione secondo il quale “il lessico erotico si riferisce a una funzione elementare dell'organismo umano che, pur nel mutare delle concezioni dell'amore e della sessualità, è fondamentale rimasta inalterata nel corso dei secoli” (XXV). Sin dalla sua comparsa sulla terra, l'uomo ha sempre mangiato e bevuto, ma ha anche sempre fatto l'amore, il sesso è sempre stato fonte di piacere ed una pulsione naturale dell'essere umano; è sempre stato un “homo eroticus” ancora prima di diventare “erectus” e, con il raggiungimento dello stadio della civiltà si è confrontato con il bisogno

di verbalizzare il suo erotismo, nominando l'innominabile e ricorrendo sovente ad un linguaggio allusivo ed elusivo.

Mettendo a confronto i risultati delle tabelle possiamo passare ad una ripartizione dei vari lemmi e delle varie metafore in gruppi diversi a seconda delle macrocategorie di significato. Le varie metafore sessuali presenti nei testi possono essere pertanto suddivise in più blocchi a seconda del campo semantico a cui appartengono, possiamo dividere le metafore presenti a seconda del significato originario di ogni espressione e analizzarle anche in relazione al rapporto che si stabilisce tra il "primo termine" e il suo traslato. Non sempre siamo infatti dinnanzi a metafore sessuali caratterizzate da una precisione equivoca che evoca un oggetto in particolare per la sua analogia con l'organo sessuale; spesso ci troviamo dinnanzi a veri e propri casi di evasività, o per tornare alle parole di Mazzotta, di elusione fatti di "coso," "quello," e l' "attrezzo." Sulla scorta del *Dizionario storico del lessico erotico* di Boggione e Casalegno, ho pertanto raggruppato i termini sessuali per i genitali maschili e femminili e per l'atto sessuale a seconda dei campi semantici ai quali le metafore si riferiscono: l'alimentazione, la guerra, i lavori etc.

Attraverso questa tassonomia si nota come il *Pentamerone* e *Le mille e una notte* siano caratterizzati da un'abbondanza di metafore sessuali utilizzate in riferimento agli organi genitali femminili, un tratto che non è condiviso dal Boccaccio nel *Decameron* nel quale invece abbondano le metafore per i genitali maschili e ancora di più per la fornicazione. Un esito molto interessante dal momento che si rivela dissonante rispetto a quanto stabilito dallo studioso Vito Tartamella. Secondo un suo recente studio l'ambito che ha stimolato maggiormente la fantasia linguistica italiana sono gli atti sessuali,

seguiti dai genitali maschili e poi da quelli femminili.⁵³ Un classificazione che in realtà non sembra trovare corrispondenza in tutte le opere prese in esame in questo studio. Ciò si potrebbe mettere in relazione al pubblico fruitore di queste opere e non dimentichiamo che Boccaccio dedica il libro alle donne e nella sua raccolta di novelle sottolinea sovente i principi di onestà e di garbo che vigono tra i membri della brigata. Di natura più licenziosa appaiono invece la raccolta araba e quella napoletana che difatti non sono scritte (o almeno le intenzioni degli autori non sono palesate come nel caso della raccolta boccacciana) per un pubblico preciso ma si rivolgono sicuramente a dei lettori adulti e non ai bambini come si è spesso e ingiustamente pensato. *Le mille e una notte* e *Lo Cunto de li cunti* traboccano di doppi sensi erotici, di metafore sessuali e di espressioni licenziose e sorprende adunque come ancora oggi sia invece solo il *Decameron* ad essere considerato l'opera più irriverente della storia della narrativa italiana ed europea.

Nel *Dizionario del lessico erotico italiano*, Boccaccio è tra gli autori più citati insieme a Bandello e all'Aretino, al contrario l'autore del *Pentamerone* viene ricordato soltanto in un paio di occasioni. Un approfondimento della metafora erotica all'interno del *Pentamerone* dimostra pertanto come, se studiata attentamente, l'opera è più di una semplice raccolta di cunti fantastici e potrebbe completare studi di natura diversa: dai dizionari etimologici del dialetto napoletano, ai dizionari del lessico erotico.

Venendo adesso ad una trattazione della metafora sessuale nelle tre opere oggetto di analisi, mi sembra opportuno dividere i campi semantici come di seguito:

1. Onomastica e toponomastica
2. Agricoltura, flora e fauna

⁵³ Per maggiori informazioni si rimanda a: Vito Tartamella, "Le parole del sesso," *Antares* 4.8 (2012): 2-18. Lo studioso è inoltre l'autore di *Parolacce* (Milano: Bur, 2006).

3. L'ambito militare
4. La cucina e la gastronomia

3.2.1 Onomastica e topo(r)nomastica

Lo cunto de li cunti è l'opera più libidinosa tra le raccolte prese in considerazione per questo lavoro. Sulla scorta dei letterati del filone carnevalesco (per usare la fortunata formula di Bachtin) o, come sostiene Almansi, del filone "carnalista" che ha inizio con la poesia comico-realista del Duecento di Rustico di Filippo, Basile porta avanti una tradizione letteraria particolarmente florida tra il Quattrocento e il Cinquecento. La sua raccolta rivela tutta la potenza del Barocco nella sua lingua fortemente denotativa e nel suo linguaggio ricco di enumerazioni, iperboli e continue metafore. Il testo di Basile è pregno di immagini allusive ed elusive e come vero giocoliere della parola, l'autore del *Pentamerone* stupisce il lettore con i suoi doppi sensi, con le sue metafore, con la spettacolarità della sua verve. I nomi dei luoghi e dei personaggi rivelano la maestria linguistica di Basile ed il suo estro scherzoso: Fossostretto, Vignalarca, Camporotondo e Vallepelosa sono tra i centri menzionati all'interno della raccolta, vere e proprie località fantastiche che aiutano a mappare metaforicamente il tessuto sociale nel quale si ambientano i cunti e oltraggiandone l'intimità.⁵⁴

Il *Pentamerone* è l'unica delle tre raccolte a fornirci una mappatura della sessualità percorrendo la città partenopea in lungo e in largo. Nella prima parte di questo

⁵⁴ Per quanto concerne il rapporto tra metafora barocca e l'onomastica e la toponomastica nel *Pentamerone*, si rimanda in particolare al lavoro svolto da Carmela Bernadetta Scala, *Fairytales – A World Between the Imaginary: Metaphor at Play in "Lo cunto de li cunti" by Giambattista Basile* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers, 2014).

capitolo dove si discute l'opera come macrometafora (o se vogliamo, un viaggio allegorico nella corte napoletana), ho proposto una lettura della raccolta di Basile come una penetrazione nel tessuto sociale napoletano attraverso la rottura dell'orciolo contenente un "lubrico" olio e l'iniziale denudamento della vecchia Napoli (per mezzo dell'immagine della vecchia che si alza il telone dell'apparato rivelando la "scena boschereccia"). Basile continua questo viaggio nell'intimità napoletana (quasi nel ventre di Napoli per usare un'espressione della Serao) attraverso una serie di riferimenti ambigui a metà tra la toponomastica della città ed il suo referente metaforico. Il "Mandrachio" a cui si fa riferimento nella prima giornata del *Pentamerone* è il porto della città, ma è anche il referente per i genitali femminili dal momento che ivi viene "lanciata l'ancora."⁵⁵ Forcella è certamente una zona del centro storico di Napoli, così denominata per via della sua forma ad ypsilon, ma nel cunto sesto della Terza Giornata, è un traslato per il genitale maschile; l'Arco Felice al quale si fa riferimento nello stesso cunto è il grande arco che fa da porta all'antica città di Cuma ma è al contempo un riferimento ai genitali femminili. L'esplorazione del territorio campano prosegue poi attraverso il riferimento a Piazza Larga (estremo metaforico dei genitali femminili) e allo 'Ntruglio de Vaia (l'antica Baiae, frazione del comune di Bacoli in provincia di Napoli, famosa per le sue strutture voltate a cupola come il grande Tempio di Diana, il Tempio di Mercurio e quello di Venere) da decodificare secondo Croce come "trullo di Baia," un'interpretazione in linea con il nostro discorso metaforico.

⁵⁵ Secondo il *Nuovo vocabolario dialettale napoletano* di Francesco D'Ascoli, La voce "Mandrachio" deriva dal sost. "mandra", e sta ad indicare la darsena. Il termine deriverebbe dal sic. Mandracchiu: "posto dove si raccolgono gli ovini e caprini per la mungitura", dal cilent. mandracchio dove vuol dire "porcile" ma anche "luogo di radunata".

Il procedimento con il quale Basile denuda Napoli svelandone l'intimità è parallelo al progressivo dispiegamento della verità alla fine dei cunti. Il viaggio attraverso le viscere di Napoli, che parte da Vallepelosa e dalla "scena boschereccia," non può che terminare uscendo dalla cavità orale, dalla bocca di Zoza da cui "non pò scire cosa, si no' nzoccherata e doce," la verità. In quest'ottica l'opera può essere letta come un viaggio all'interno della corte napoletana; un viaggio che parte dal "fantastico e fantasioso" bosco per approdare poi alla corte del principe Taddeo alla fine dei cunti; una corte nuova e caratterizzata da un nuovo ordine ristabilito attraverso i vari cunti. Nel suo testo "From Court to Forest," Nancy Canepa interpreta la "scena boschereccia" come una rappresentazione metaforica dei boschi tipici della fiaba che i lettori si apprestano ad attraversare, in realtà mi sembra che l'opera sia però al contempo un viaggio più complesso e più precisamente: dalla corte al bosco e dal bosco alla corte. Basile si serve della dimensione fiabesca per "camuffare" la realtà, e nel farsi dissidente di una Napoli soggiogata al potere straniero dipinge in chiave fiabesca una corte corrotta, infangata e insozzata (proprio come Zoza) dagli usurpatori (la schiava nera Lucia) che soltanto attraverso una serie di *cunti exemplari* pare trovare lo splendore perduto e la virtù corrotta (la verità di Zoza). In questa fusione di luoghi fantastici e riferimenti reali precisi sta la novità dell'opera di Basile: utilizzare una fiaba (o la fiaba delle fiabe) per auspicare al risanamento di un ordine scompigliato all'interno della corte, per raccontare la città gentile e parlare anche della Napoli invisibile.

Sull'esempio dei suoi antecedenti (Boccaccio, Bandello, Aretino e Straparola tra gli altri), Basile veste i suoi cunti di una fantasia che però ha sempre un referente reale e al contempo metaforico. Basile elabora dunque metafore di metafore che si prestano ad

interpretazioni pluriprospectiche. Recuperando così una serie di traslati metaforici tipici della tradizione della poesia comico-giocosa del passato, ma che affondano le loro origini nei testi di matrice orientale come *Le mille e una notte*, Basile spettacolarizza la sessualità facendola diventare parte dell'esperienza umana comune e servendosi proprio di un linguaggio quotidiano che a a ché vedere proprio con le azioni di tutti i giorni: dal mangiare al lavorare, dal bere al giocare.

3.2.2 Basile e il giardino delle delizie: cavalcando tra scene “voscherecce,” valli pelose e orti da seminare

La metafora del “giardinaggio,” dal seminare l’orto a lavorare il terreno, attraverso il rimando agli animali da soma che vengono impiegati nei lavori di campagna, trova un antecedente nella licenziosissima novella di Masetto da Lamporecchio dove ancor prima che Masetto si adoperi tra le monache fingendosi muto, il giardiniere Nuto (quasi figura prolettica del muto Masetto, come l’ipocoristico nome suggerisce in relazione all’epiteto del giovane lavoratore) lo mette in guardia sul carattere delle giovani suore, accennando al suo faticoso lavoro:

io lavorava un loro giardino bello e grande, e, oltre a questo, andava alcuna volta al bosco per le legne, attigneva acqua e faceva cotali altri servigetti; ma le donne mi davano sì poco salario, che io non ne potevo appena pure pagare i calzari. E oltre a questo, elle son tutte giovani e parmi ch’elle abbiano il diavolo in corpo, ché non si può far cosa niuna al lor modo. (*Decameron* III.1)

Nella novella di Masetto da Lamporecchio si condensano numerose metafore sessuali che sembrano poi essere riprese da Basile: dal “lavorare l’orto” al “cavalcare,” dal “seminare” al “trottare,” fino all’essere gallo tra le galline. L’immagine dunque del giardinaggio ed il lessico che ne consegue fatto di *double entendre* (la zappa, il vangare,

l'ortolano stesso che è anche una tipologia di uccello) presenta pertanto una perfetta risonanza nel testo di Basile nel quale abbondano i rimandi ad una licenziosa agricoltura.

La naturale resurrezione della carne che fa sì che si “abbia il diavolo in corpo” (*Decameron* III.1) sembra manifestarsi come bisogno primordiale; il sesso risponde alle leggi di natura e proprio nella natura si ritrova un altro parallelo interessante: il legame tra flora, fauna e sessualità. Se il coito si riduce ad una serie di azioni tipiche dell'agricoltura o di tale sfera semantica come il “seminare il campo,” “raccolgere le gioie,” “lavorare il territorio d'amore,” (*Pentamerone*) o ancora “brucare l'erba” (*Le mille e una notte*), “vangare il terreno” e “piantare gli uomini” (*Decameron*) ecco dunque come la mascolinità, o meglio, la virilità maschile, viene traslata in una serie di rimandi alla sfera animale e come invece i genitali femminili siano associati alle piante. Sia ne *Le mille e una notte* che nel *Decameron*, la deflorazione avviene attraverso “muli ardit” e “code dritte,” “rossignuoli” e “galli”; ne *Lo Cunto de li cunti* si parla di “pinti aucielli” che si cibano secondo il volere delle donne. In maniera parallela le parti intime femminili diventano “colline in fiore,” “scene boscherecce,” “giardini,” “vigne larghe,” “erba aromatica” e “granelli di sesamo sbucciati,” luoghi da attraversare o erbe da raccogliere. L'atto trasgressivo consiste dunque nel cogliere queste erbe, nell'attraversare questi impervii boschi, veri e propri riti iniziatici che ritroviamo (se non a livello di metafora sessuale) nel *Pentamerone* come le condizioni essenziali per l'evoluzione dei cunti. Tutto si mette in movimento con un oltraggio, con una forma di trasgressione: che sia la rottura dell'orciolo d'olio e il conseguente sbandieramento della “scena voschereccia,” o ancora il viaggio iniziale di Zoza alla ricerca del Principe Taddeo, o l'aver raccolto del prezzemolo nell'orto di un'orca poco importa, quello che colpisce è il parallelo tra la

sfera maschile descritta in termini di bestialità e quella femminile che trova nelle piante il suo corrispettivo.

Le numerose metafore sessuali tratte dal mondo animale (in particolare uccelli e animali da soma) rimandano al membro maschile indicandone la “vitalità” di questo che muta di forma e di consistenza a differenza invece dei genitali femminili che, nelle raccolte prese in esame ed in particolare nel *Pentamerone*, si riducono a luoghi o a “contenitori” (il giardino, Vallepelosa, il boschetto) che si contraddistinguono per la loro ricettività e passività. Ma è interessante notare come in realtà anche ne *Le mille e una notte*, ancora prima che nel *Decameron*, il giardino, l’erba aromatica o i bacelli di sesamo siano utilizzati come referenti per i genitali femminili. Il discorso tra “attività” del membro maschile e “ricettività” del membro femminile per quanto concerne la sfera naturalista trova conferma anche ne *Le mille e una notte* dove ai “muli arditi” e al “cavalcare” degli uomini rispondono “i bacelli di sesamo” e i “giardini” delle donne (e non dimentichiamo che l’oltraggio nei confronti di Shahriyâr si consuma in un “giardino disseminato di boschetti”).

La natura dunque sembra offrire il primo referente per poter parlare in maniera allusiva di genitali e sessualità. Nel complesso racconto del Facchino e delle dame (Al-hammâl wa’l-sayydât) tratto da *Le mille e una notte*, il facchino e le dame adoperano un linguaggio semplice e altamente evocatorio per descrivere i genitali e il rapporto sessuale: dall’erba aromatica (che alcuni traducono con basilico, altri con prezzemolo – erbe molto care a Basile dal momento che compaiono più di una volta nei suoi cunti) ai bacelli di sesamo, dal brucare l’erba al cavalcare del mulo ardito. Ancora una volta siamo dinnanzi ad una catalogazione della sessualità in base al potere riconosciuto ai genitali: è il “mulo

ardito” a fare visita al “magazzino di Mastro Gaudio,” e il “pestello a batter nel mortaio,” i genitali maschili diventano pertanto lo stendardo del potere e della forza come dimostreranno le metafore analizzate nel paragrafo successivo.

3.2.3 L’epos, l’eros e la guerra dei sessi

Ne *Lo Cunto de li cunti*, nel *Decameron* e ne *Le mille e una notte*, diverse sono le espressioni che attingono alla guerra per rimandare alla sfera della sessualità femminile e maschile.⁵⁶ Ancora una volta ci troviamo dinnanzi ad una netta distinzione però tra l’oggettistica bellica usata come referente per i genitali maschili e quella utilizzata in riferimento alla sfera della sessualità femminile. Nel *Pentamerone* si parla di “àncore affondate,” di navigazione, di timoni che conducono al porto, di stendardi piantati sulle mura delle fortezze, nel *Decameron* si legge di “balestre cariche,” immagini che confermano il discorso fatto in precedenza secondo il quale il membro maschile si carica di una certa forza e di una virile potenza. Nel rapporto che si stabilisce tra l’ “àncora” e il “molo,” tra il “timone” e il “porto,” tra lo “stendardo” e la “fortezza” si percepisce tutta la potenza della guerra e di conseguenza, tutta l’aggressività dell’atto sessuale. Ancora una volta, la sessualità femminile si riduce ad una serie di luoghi fissi e immobili che vengono “presi” con la forza, violati come scrigni (e ricordiamo il personaggio di Giannello Scrignario nella novella di Peronella, *Decameron* VII.2) e privati dei loro segreti (proprio ne *Le mille e una notte*, la vagina viene definita “la custodia segreta,” “Storia del facchino e delle dame”).

⁵⁶ Per maggiori informazioni in merito alla metafora “militare” si rimanda a: John A. Atkins, *Sex in Literature. The Medieval Experience*, Vol.3 (London: John Calder, 1978).

L'organo sessuale femminile viene dunque rappresentato in termini di ricettività: è un "campo che deve essere seminato" (*Lo cunto de li cunti* I.10), "polmonara o galea" da condurre per mare e per terra, territorio da lavorare, porto da raggiungere e conquistare, "fortezza" da espugnare. Tuttavia sembra, di tanto in tanto, essere velato da un'aurea di mistero e di pericolosità, specie quando diventa una "grotta," o un "bosco" o ancora peggio, una "trappola" (un cadavattolo per l'esattezza, *ibid*) come spesso accade nella raccolta di Basile.

3.2.4 Dal lusso della tavola alla lussuria del talamo

La serie di metafore sessuali proposta da Basile non risparmia neanche la cucina e la gastronomia. Al contrario, l'ambito culinario sembra trovare terreno fertile per Basile che dà libero sfogo al suo ingegno attraverso una serie di metafore e sovrasensi equivoci nei quali si fondano le due azioni primordiali dell'essere umano, due piaceri che attivano tutti i sensi: mangiare e fare l'amore.

Nei cunti del *Pentamerone* si ritrova un vero e proprio ricettario dell'erotismo fatto di strumenti da cucina e di pietanze che si animano e si mescolano stuzzicando l'appetito del lettore. Tartamella, Boggione e Casalegno sottolineano come la maggior parte delle espressioni metaforiche legate alla sessualità sia ispirata alle attività della vita quotidiana e *in primis* all'alimentazione, agli strumenti e ai lavori tipici del settore culinario. Le metafore presenti nel *Pentamerone* trovano dunque in questo ambito un grande alleato. I genitali maschili, per analogia, vengono infatti definiti "cannelle invisibili" di "botti da spillare" (*Lo cunto de li cunti* I.3), "spiedi, mattarelli e fuselli" (III.6) e i genitali femminili si riducono a "padelle, crivelli, scodelle" (III.6) nella stessa

maniera in cui ne *Le mille e una notte* e nel *Decameron* l'uomo si riduce a "pestello" e la donna a "mortaio." Tuttavia la vitalità del sesso maschile e la ricettività del membro femminile vengono superate da Basile che fa del rapporto sessuale un vero e proprio atto culinario.

Più che insistere sulla preparazione (e se vogliamo sui preliminari) del rapporto fatto di entità separate che si congiungono per imposizione e affermazione di un soggetto sopra un altro, Basile sembra mettere in risalto la necessaria reciprocità dei membri che si fondono nella più prelibata delle pietanze. Il rapporto sessuale (o l'assenza di questo) diventa così funzione vitale ed è descritto in termini gastronomici: dieta, banchetto e pasto. Si tratta di "pietanze" consumate con amore, ma soprattutto di pietanze piacevoli (ne *Lo cunto de li cunti* si legge: "se fece ne pasto de chillo petrosino de la sauza d'ammore," "s'aveva sorchiato l'uovo de cossi bella pollanca," "ne cacciaie zuco de contentezza"). Il coito viene dunque descritto in termini gustativi, i membri diventano alimenti o elementi della cucina e partecipano alla preparazione del pasto più dolce e delizioso.

Se ne *Le mille e una notte* e nel *Decameron* l'accento viene posto sulla singolarità dei genitali (suggerendo dunque anche una gerarchia dei sessi: il pestello "macina" e "pesta" nel mortaio così come l'uomo "imbotta" la donna), ne *Lo cunto de li cunti* sembra esserci quasi il riconoscimento della necessità di entrambi i sessi perché la società torni a funzionare, a vivere e a riprodursi. L'opera di Basile si chiude infatti con il trionfo dell'amore tra Zoza e Taddeo rispettivamente membri di Vallepelosa e di Camporotondo, i reami si fondono così in maniera perfetta come quasi proletticamente suggeriscono i cunti nei quali l'arida Rocca Aspra ha bisogno della fertilità del regno di Acqua Corrente

(II.6) o la principessa di “Petra Secca” deve sposare il re di “Terra Verde.” Se fare l’amore è dunque un bisogno (e un piacere) tanto per gli uomini quanto per le donne pare averlo ben afferrato Basile che palesa la necessità di tale bisogno naturale metaforizzandola attraverso l’altro grande bisogno dell’essere umano: mangiare.

3.3 Dalle lezioni sull’amore all’eziologia della malattia d’amore

L’eros e la sessualità sono alla base di numerosi cunti del *Pentamerone*, del *Decameron* e de *Le mille e una notte*. Tuttavia va sottolineato che le tre opere sono accumulate da una tematica più ampia e complessa del desiderio, o meglio, da una forza a monte delle pulsioni erotiche e carnali: l’amore che ha il potere di ingentilire o debilitare gli amanti, di renderli anime nobili o addirittura *qutrub*.⁵⁷ Alla retorica della carne risponde così una retorica dell’amore fatta anche di illusione, di strali e di singhiozzi, di lacrime e di palpebre arrossate non per mera civetteria ma per natura. Ne *Le mille e una notte*, attraverso i suoi racconti, Shahrazâd scatena il radicale cambiamento di Shahriyâr al punto di farlo innamorare di sé, facendolo commuovere fino alle lacrime grazie alla sua “castità, alla sua purezza, alla sua fedeltà e al suo essere pia”; l’opera dunque celebra l’amore (che è più di concupiscenza) e numerosi sono i racconti che mettono in risalto la purezza e i rischi di un tale sentimento ma anche la complessità dell’esperienza amorosa.

⁵⁷ Il termine arabo *qutrub* ha molti significati. Nei trattati d’amore scritti tra il IX e il XII secolo, la parola sta ad indicare un uomo irrequieto che vaga di giorno senza meta e che di notte diventa simile ad un cadavere, ma anche un folle. Il termine indicherebbe anche un lupo senza peli e un malinconico.

L'amore è chimica tra gli amanti, è sofferenza, è malattia cerebrale, è angoscia, è desiderio, è compassione, è virtù. L'amore è "una vera e propria malattia, virulenta e pericolosa" come la definisce Battista Fregoso nel suo *Contramours : l'antéros, ou contramour*, una patologia che viene ampiamente approfondita dai contemporanei di Basile, da Jacques Ferrand autore del *Traité de l'essence et guérison de l'Amour ou mélancholie érotique* e da Robert Burton nel suo trattato *The Anatomy of Melancholy*. E l'amore in tutte le sue accezioni lo ritroviamo nell'opera di Boccaccio che dedica ben due giornate all'argomento e scrive il suo *Decameron* proprio per quelle donne che "tengono l'amorose fiamme nascose." Sulla scorta dunque de *Le mille e una notte* e del testo di Boccaccio, Basile porta avanti quella tradizione letteraria che vede nell'amore uno dei suoi ruggiti più profondi e proprio da questi testi sembra recuperare un immaginario comune, un vocabolario simile e una quasi identica fenomenologia ed eziologia.

Lo Cunto de li cunti si chiude con il risanamento della verità ma anche con il trionfo d'amore, una celebrazione del più nobile dei sentimenti che sembra riecheggiare anche il trionfo dell'amore e della virtù incarnato dall'ultimo personaggio del *Decameron*, Griselda, ma anche e soprattutto il glorioso esito della raccolta arabo-iranica che si chiude con una conversione alla religione d'amore da parte del cinico e brutale Shahriyâr. Partendo infatti da questo parallelo mi sembra doveroso soffermarsi sul potere dell'amore ed in particolare su una delle sue funzioni: l'amore che ingentilisce l'uomo. Attraverso il dipanarsi del filo dei racconti – e tanti sono i racconti d'amore ne *Le mille e una notte* – Shahriyâr subisce una vera e propria trasformazione, una conversione che si manifesta in un pianto liberatorio attraverso il quale il re sembra riappropriarsi della propria umanità scrollandosi di dosso il peso del tradimento e la ferocia da esso

provocata. Attraverso i racconti di Shahrazâd, il re si incivilisce e si ingentilisce come accade a Cimone nella prima novella della quinta giornata del *Decameron*, e se vogliamo, proprio come avviene al principe Taddeo che da personaggio passivo e accondiscendente all'inizio dei cunti si fa, in seguito allo smascheramento della verità, uomo di polso (“non appe chiù fremma,” “comprese e pescaie la verità de lo fatto”) ma anche innamorato e sposo.⁵⁸

Partendo dunque dalla concezione dell'amore come forza che ingentilisce l'uomo, come avviene a Shahriyâr, a Cimone (tra i tanti personaggi innamorati nel *Decameron*) e a Taddeo nel *Pentamerone*, mi sembra opportuno in questa sede approfondire la nozione dell'amore come “potenza che nobilita” l'essere umano recuperando una tradizione medica e filosofica nata nell'antica Grecia e giunta in Italia attraverso la mediazione del mondo arabo-islamico. Si tratta di un concetto che viene sviluppato, o meglio formalizzato, tra il decimo e l'undicesimo secolo dal filosofo persiano Abû 'Ali al-Husayn ibn 'Abd Allah Ibn Al-Hasan ibn Ali ibn Sînâ (ca. 980-1037, e meglio noto in occidente come Ibn Sînâ o Avicenna) studioso di Aristotele, della filosofia neoplatonica e allievo spirituale di Al-Farabi (ca. 872-951). Conosciuto anche come “il padre della medicina moderna,” Avicenna fu uno degli scienziati più illustri del mondo arabo e persiano, le sue opere *Il libro della guarigione* (*Kitâb Al-Shifâ'*) e *Il canone della medicina* (*Al-Qânûn fi'l Tibb*) sono alla base della medicina moderna ma il suo

⁵⁸ A proposito della trasformazione del principe Taddeo bisogna notare anche che il nome Taddeo è caratterizzato da una doppia accezione. Secondo il *Nuovo vocabolario dialettale napoletano* “tadèo” (dal nome dell'apostolo Giuda Taddeo) significherebbe “minchione, babbeo” e tale sembra essere la caratterizzazione del personaggio all'inizio dei cunti secondo l'interpretazione di Nancy Canepa (*The Tale of Tales* 47) ma come sottolinea la studiosa Carmela Scala (64), Taddeo deriverebbe dal greco Thadaaios (colui che loda) e dall'aramaico Thaddai (il magnanimo). Una doppia accezione dunque che rispecchierebbe però le due fasi di passaggio da personaggio passivo all'inizio dei cunti a personaggio attivo e dinamico alla fine.

contributo non si limita soltanto all'ambito delle scienze.⁵⁹ Vero e proprio *polymath* del suo tempo, Avicenna scrisse trattati di medicina, di matematica, di logica, di teologia e di metafisica e non ultimo un vero e proprio trattato sulla natura dell'amore: *Risalah fi'l-Ishq* (Trattato sull'amore) opera poi ripresa dai poeti arabi di Sicilia, dagli stilnovisti ma anche da Ibn Hazm contemporaneo di Avicenna e autore de *Il Collare della Colomba* e da Andrea Capellano che sembrano fare da anello di congiunzione tra Avicenna e il resto del Mediterraneo latino.

Avicenna, sulla scorta di Aristotele e dei neoplatonici, fu uno dei più grandi trattatisti in materia d'amore e rimane ancora oggi uno degli indiscussi precursori degli studi sulla "malattia d'amore" che si diffondono in particolare tra i medici tardo-rinascimentali. Come sottolinea Roberto Poma, "il *Corpus hippocraticum*, le opere di Aristotele e i trattati medici di Galeno non contengono alcuna caratterizzazione scientifica dell'amore/*eros* come malattia, pur descrivendone alcuni sintomi" benché molte pagine siano dedicate alla condizione più simile alla malattia d'amore: la malinconia.⁶⁰ Secondo Poma dunque le prime trattazioni sistematiche della passione

⁵⁹ Per maggiori informazioni si rimanda agli studi su Avicenna. In particolare: M.S. Afnan, *Avicenna. Vita e Opere*. (Bologna: Patron, 1969); Amos Bertolacci, "Il pensiero filosofico di Avicenna," in *Storia della filosofia nell'Islam medievale*, Vol. 2, a cura di C. D'Ancona (Torino: Einaudi, 2005) 522-626; Dimitri Gutas, *Avicenna e la tradizione aristotelica. Introduzione alla lettura delle opere filosofiche di Avicenna* (Bari: Edizioni di pagina, 2007); *Il Poema della medicina*, trad. M. Papa e introduzione di A. Catanuso (Catania: Brancato, 1991); *Libro della Guarigione. Le Cose Divine* (traduzione della Metafisica con introduzione, correzioni al testo arabo e note), a cura di A. Bertolacci (Torino: UTET, 2007).

⁶⁰ Per quanto concerne le fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore si vedano: Roberto Poma, "Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)". In *Ri.L.Un.E* 2/2007, n. 7 Atti/Acter Eros Pharmakon, 39-52; Jacques Ferrand, *Malinconia erotica*, trad. ed a cura di Massimo Ciavolella (Venezia: Marsilio, 1991); M. Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo* (Roma: Bulzoni Editore, 1976); L. Capezzone, "La perfezione del triangolo. Tre soggetti d'amore dal Kitab al-Muwashsh di Al-Washsh, per una rilettura dell'amor cortese arabo," in *InVerbis* 2 (2012): 55-74; B. Nardi "L'amore e i medici medievali," in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a cura di Giuseppina Gerardi Marcuzzo, vol. II, (Modena: Società tip. editrice modenese, 1959) 517-542; M. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its Commentaries* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1990).

amorosa sono da ricondurre alla medicina scientifica di lingua araba e al concetto di *al-i'shq*. Il termine è da intendersi come “desiderio irresistibile (...) di ottenere il possesso di un oggetto d'amore” (Wack 35) ma da un punto di vista teologico sarebbe “un'acuta inclinazione dell'anima (*nafs*) verso una forma (*sura*) conforme alla sua stessa natura (*tab'*)” (36). Tuttavia la sua complessità è dovuta anche al suo legame con la sfera medico-letteraria dal momento che sempre secondo Wack, *al-i'shq* è “uno stato di servitù spirituale nei confronti di una figura femminile idealizzata, sulla quale si cristallizzano i sentimenti “cortesi” di un'anima in ebollizione” (37).⁶¹ Nei trattati di Avicenna ma anche di altri studiosi arabi e persiani a lui antecedenti o contemporanei come Ibn Al-Jazzar (X secolo) autore del *Kitâb Zâd al-musâfir* (opera tradotta in latino –o meglio, plagiata- da Costantino l'Africano) o Al-Razi (IX-X secolo) autore dell'enciclopedia medica *Kitâb al-Hawi* tradotta in latino da Gerardo da Cremona, la malinconia e la malattia d'amore si fondono in un male che presenta la stessa sintomatologia: depressione, pensieri suicidi, insonnia, svenimenti, inappetenza, convulsioni, traspirazione e palpitazioni come vedremo nella sezione dedicata alla malattia d'amore.

Si è detto dunque che l'amore ingentilisce l'uomo e Avicenna considera l'amore (nelle forme di *Hubb* e di *I'shq* -una distinzione che i teorici cristiani superano con i concetti di *caritas* e *concupiscentia*) una forza propulsiva che sospinge e innalza l'anima risvegliandola all'autocoscienza. L'amore diventa per Avicenna strumento di autocoscienza e di scoperta di sé, fatto del passaggio fondamentale dalla percezione dei sensi alla consapevolezza razionale della bellezza metafisica. E come si legge nel quinto capitolo del trattato di Avicenna “l'anima razionale e l'anima animale amano

⁶¹ Le traduzioni delle citazioni tratte da Wack sono mie.

indistintamente ciò che ha bellezza di ordine, di composizione e di armonia, ad esempio suoni armonici, sapori e piatti mescolati e preparati in maniera equilibrata”⁶²; va da sé che “se un uomo ama con desiderio animalesco, questi merita disappunto o addirittura condanna (...) ma quando ama una bella forma con considerazione intellettuale, questo è da interpretarsi come una approssimazione verso la nobiltà” (220) dal momento che ciò non può che conferire all’essere umano “grazia, generosità e bontà,” epiteti che de facto ritroviamo nei testi presi in esame a proposito della trasformazione dei personaggi: in particolare ne *Le mille e una notte* e nel *Pentamerone*. Dello stesso avviso appaiono dunque Ibn Hazm e Andrea Cappellano che fanno da anello di congiunzione tra la dottrina araba e quella medievale latina. Ibn Hazm (994-1064) conosciuto anche come Al-Andalusî az-Zâhirî (filosofo, medico, teologo, storico e letterato) nella sua opera *Tawq al-hamâma (Il Collare della Colomba)* definisce l’amore come:

una malattia ribelle, che ha la sua cura in se stessa, secondo come una la tratta: è una dolce infermità e una malattia agognata, in cui chi ne è malato non vuol guarire, e chi ne è infermo non desidera riaversi; essa rende bello all’uomo ciò da cui prima ripugnava, e felice quel che gli era difficile, al punto da mutare il carattere e l’innata natura.⁶³

Si tratta di una visione d’amore che riecheggia l’amore secondo ragione dei Padri della Chiesa, un amore privo di peccato, un “amor d’amicizia” come lo definisce San Tommaso lontano dalla carnalità dell’ “amor di concupiscenza.” L’amore non peccaminoso e puro nobilita l’amante dal momento che:

Effectus autem amoris hic est, quia verus amator nulla posset avaritia offuscari, amor horridum et incultum omni facit formositate pollere, infimos natu etiam morum novit nobilitate ditare, superbos quoque solet humilitate beare, obsequia cunctis amorusus multa consuevit decenter parare. O, quam mira res est amor, qui

⁶² Avicenna, “A Treatise on Love by Ibn Sînâ,” trad. Emil L. Fakhenheim, *Medieval Studies* 7 (1945): 208-28. Le traduzioni in italiano sono mie.

⁶³ Ibn Hazm, *Il Collare della Colomba*, trad. ed a cura di F. Gabrieli (Bari: Laterza, 1949) 28.

tantis facit hominem fulgere virtutibus tantisque docet quemlibet bonis moribus abundare!(Andrea Cappellano, *De Amore*, Liber Primus, Capitulum IV)

Effetto dell'amore si è che 'l vero amadore di nessuna avarizia può essere tenebroso: quello ch'è disconcio e disadorno, amore lo fa ricco di nobiltà di costumi; quello ch'è superbo, amore lo veste d'umiltà; quello ch'è innamorato, acconciamente fa molti servigi a tutti. Oh, che mirabile cosa è amore, lo qual fa l'uomo di tante virtù risplendente e abbondare in tutti i buoni costumi! (Trad. Salvatore Battaglia)

Nei racconti presi in esame in questo lavoro l'amore diventa sinonimo di leggiadria, di onestà e di sublimazione. L'amore va oltre la carnalità che è desiderio, concupiscienza e fisicità. Ne *Le mille e una notte*, nel *Decameron* e nel *Pentamerone* l'amore è incontro di due anime nobili, ma anche di due opposti che si attraggono (con la conseguente metamorfosi di uno dei due amanti), una sorta di *coincidentia oppositorum* come avviene ad alcuni personaggi maschili ne *Le mille e una notte* e nel *Pentamerone*.

Nella raccolta araba i versi che decantano la bellezza e la nobiltà d'animo delle donne trovano una perfetta consonanza nelle canzoni che celebrano la leggiadria e la grazia degli amanti; ne *Le mille e una notte* alla perfezione fisica di Qamr Al-Zamân corrisponde la rara bellezza di Maymûna (ne "I volti dell'amore"), e in maniera del tutto simile nel *Decameron* si legge di Lisabetta "assai bella e costumata" che non può che innamorarsi di uno come Lorenzo "assai bello e leggiardo molto," un innamoramento dunque che segue uno schema parallelo a quello della "bella e piacevole" Caterina catturata dal "bello e fresco della persona" Ricciardo. Questa sorta di perfetto rispecchiamento tra gli amanti viene portato avanti anche nel *Pentamerone* dove ad un re "cosparso tutto di muschio e zibetto" e dalle "carni stroppicciate di acqua odorosa" non si addice una donna dalla "bocca fetida e dalle ascelle lezze" (*Lo cunto de li cunti* I.10) quanto piuttosto una donna "agghindata, azzimata e sfarzosa che vedevi una maestà."

Quando gli innamorati sono diversi per estrazione sociale o per educazione, l'amore può diventare lo strumento attraverso il quale gli amanti raggiungono un equilibrio morale sublime o, in assenza di amore, vivono una fase di vorticosa follia verso la morte. L'esperienza d'amore, infatti, è spesso alla base di un radicale cambiamento dei personaggi che condividono poi con i loro amanti una comunanza di principi e di valori, una perfetta risonanza che però, se non appagata, logora le carni e gli animi degli amanti.

Le disquisizioni di Avicenna sulla natura d'amore, sulla *aegritudo amoris* e sulle manifestazioni d'amore fondate sulla dottrina greca di Aristotele, dei neoplatonici e anche di studiosi arabi come Al-Farabi, non si limita soltanto al principio secondo il quale l'amore ingentilisce l'essere umano. In realtà, dalle pagine dell'opera *Risalah fi'l-Ishq (Trattato sull'amore)* e del trattato *Al-Qânûn fi'l Tibb (Il Canone della Medicina)* di Avicenna, deriva una serie di osservazioni di carattere medico, psicologico e psicofisiologico riguardo all'amore che vengono riprese da medici e letterati successivi ad Avicenna stesso ma da lui geograficamente e storicamente lontani.

Il processo di innamoramento e la conseguente malattia d'amore che si scatena tra gli amanti è del tutto simile nelle raccolte di racconti analizzate in questa sede. Ci troviamo spesso davanti a fasi di innamoramento caratterizzate da una consueta fenomenologia: il fuoco e la luce degli sguardi, l'alternarsi di caldo e freddo, il pallore, l'ammutolirsi, la mancanza di appetito, il pianto e l'improvviso arrossire. Ne *Le mille e una notte*, Re Badr trascorre una notte difficile "infiammato d'amore per la principessa Jawhara, la Gemma," (2: 132) l'ancella che sorride davanti agli occhi di Ajib è "un fulmine che di colpo ha brillato nei pressi di una stella" mentre "il suo viso splendente

illumina il mondo intero e lo immerge nella sua luce” (351-352); l’innamoramento diventa così la causa di “frecce stregate scoccate,” fonte di insonnia (376), “per quelle sopracciglia che vietano il sonno”), le donne “scoccano nei cuori i dardi che è solito lanciare l’occhio ammaliatore” (483) e “fanno palpitare i fianchi degli uomini” (485) rapendo il senno degli amanti. Nel lungo racconto “L’amore proibito,” Alî figlio di Bakkâr “trascolora passando dall’eccitazione al pallore, e affascinato da quella bellezza è prossimo a smarrire i sensi,” “viene privato dell’intelletto” (1: 711) nell’attimo stesso in cui ha visto Shams Al-Nahâr e “vaga smarrito tra cielo e terra” (712). In maniera del tutto simile, nel *Decameron* le fiamme d’amore non risparmiano personaggi come Ghismonda che “fieramente s’accese,” Lisabetta che nel suo continuo “vagheggiare” si ammala fino a morire, Paquino che “al fuso mille sospiri più cocenti che fuoco gittava,” Pietro e Violante che “nelle amoroze fiamme accesi ardevano” e Lisa che del Re Pietro “ferventemente s’innamorò” e “a niuna altra cosa poteva pensare se non a questo suo magnifico alto amore” al punto che “crescendo in lei amor continuamente e una malinconia sopr’altra aggiungendosi, la bella giovane più non potendo infermò (...) e come la neve al sole si consumava” fino al momento in cui riesce a palesare il suo amore pur facendosi “vermiglia.” Una simile dinamica la ritroviamo nel *Pentamerone* dove l’amore passa dagli occhi al cuore, scombussolando così l’equilibrio psicofisico degli innamorati. È quanto avviene al principe Nardo Aniello nel settimo cunto della seconda giornata e nel quale il giovane, alla vista della bellissima Filadoro:

non sapeva che l’era socciesso, e, da chella facce tonna de cristallo trapassanno li raggi dell’uocchie all’esca de lo core suo, allommaie tutto de manera che diventaie na carcara dove se cocevano le prete de li designe pe fravecere la casa de speranze. (*Lo cunto de li cunti* II.7)

non sapeva che cosa gli fosse successo, e, trapassando i raggi degli occhi da quella faccia tonda di cristallo all'esca del suo cuore, si accese tutto in modo che diventò una fornace dove si cuocevano le pietre dei disegni per costruire la casa delle speranze. (Trad. Carolina Stromboli)

La passione che acceca il principe Aniello storidisce immediatamente anche Filadoro che puntualmente:

ped essere lo prencepe bravo mostaccio de giovane le sperciaie subeto da parte lo core, tanto che l'uno all'altro cercava meserecordia coll'uocchie, e dove le lengue loro avevano la pepitola, li sguardi erano trommette de la Vicaria che spobrecavano lo secreto dell'arma. (*Lo cunto de li cunti* II.7)

“il principe, che era un bel pezzo di giovane, le trapassò subito da parte a parte il cuore, tanto che l'uno chiedeva all'altra la misericordia con gli occhi, e laddove le loro lingue avevano la pipita, gli sguardi erano trombette della Vicaria che rendevano pubblico il segreto dell'anima. (Trad. Carolina Stromboli)

La passione amorosa è dunque più di cupidigia, è un dolce sentire tra due anime in assoluta comunione, è vagheggiamento spirituale e turbamento. L'innamoramento come si è visto negli esempi citati avviene attraverso i sensi ma coinvolge e stravolge l'anima e il corpo degli amanti. Come sottolinea Ibn Hazm:

nell'amore gli occhi tengono le veci dei messaggeri, e per mezzo loro si viene a capire ciò che si desidera. I quattro sensi sono solo delle porte del cuore e degli spiragli per l'anima, l'occhio è il più efficace e valido dei sensi nell'indicare, il più comprensivo nell'agire... (65)

Come fa notare Massimo Ciavolella (*La "malattia d'amore"*), la fase di innamoramento e la conseguente malattia d'amore si rifanno direttamente alla tradizione medica. L'amore provoca scompiglio nell'organismo umano e una serie di disturbi che vanno dal pallore (“Mulier autem, quae in sui coamantis aspectu pallescit, in vero procul dubio consistit amore”), (Cappellano 292) all'afonia, e che si manifestano in fasi di immensa gioia e di infinita malinconia; l'amore consuma il corpo e fa languire l'anima nei suoi momenti di inquietudine.

Se l'innamoramento sconvolge gli amanti al punto da ammutolirli e da provocarne le viscere, va sottolineato che l'esperienza d'amore si fa ancora più lacerante nel momento in cui la passione amorosa non viene appagata in tempo. Lo stesso Ibn Hazm nella sua opera *Il Collare della Colomba* considera la malattia d'amore causa di follia e fonte di forte turbamento dell'anima e delle funzioni cerebrali. È quanto avviene ai personaggi de *Le mille e una notte*, del *Decameron* e del *Pentamerone*. Alî Bakkâr non appena viene separato da Sole del Giorno (nel racconto "L'amore proibito") ammette di "essere nella schiera dei condannati a una morte vicina" dal momento che "la passione d'amore lo ha soggiogato, e regna nel cuore come un tiranno capriccioso" e soffre proprio come la sua amante, Sole del Giorno che vive "un profondo turbamento."

Entrambi gli amanti si ammalano contemporaneamente e presentano sintomi del tutto identici: sono distesi, immobili, senza conoscenza e a faccia in giù, entrambi sono sfiniti "sotto il peso congiunto della passione" a causa del distacco ed entrambi danno segnali di ripresa nel momento in cui ricevono notizie l'uno dell'altra. La medesima afflizione colpisce i personaggi innamorati nel *Decameron*, Lisabetta appassisce lentamente a causa del distacco da Lorenzo e si lascia morire prima perdendo la parola poi diventando quasi una figura spettrale. Lisabetta da Messina (*Decameron* IV.5) presenta infatti tutti i sintomi dell'ammalata d'amore: è pallida, silenziosa, caratterizzata da una "guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti" e nel suo estatico vagheggiamento dell'amante non le resta che infermare; Lisabetta presenta tutti i tratti di quella sintomatologia isolata ed espressa da Ibn Hazm e secondo il quale "il male va tanto da sopraffare il cervello dell'uomo, che ne perde il senno e vaneggia (...) si passa dall'amore all'attonita costernazione e alla follia" (183). E proprio come Lisabetta, Lisa

(*Decameron* X.7) si ammala a causa di un amore non corrisposto, quello per il re Piero, consumandosi “di giorno in giorno, come la neve al sole” fino a non “volere più vivere.”

Quando dunque l’amore non viene ricambiato o non trova appagamento, questo si trasforma in una malattia incurabile:

ogni sincero amante cui sia tolto di veder appagato il suo amore, o per separazione o per una dissimulazione occorrente per qualche motivo, deve per forza finire nella malattia, nella stremezza e nella consunzione, che spesso arrivano fino a fargli prendere il letto. Questo fenomeno è frequentissimo, costantemente presente: ma i sintomi derivanti dal mal d’amore sono diversi da quelli dovuti agli attacchi delle comuni malattie, e li sa bene distinguere il medico esperto e l’acuto fisionomista. (Ibn Hazm 191)

L’amore appare dunque come la sintesi di forze diverse che sono passione e *immoderata cogitazione* come sottolinea Andrea Cappellano nel suo trattato *De Amore*; amore è una passione determinata dalla “vis cogitativa” e regolata dal calore del corpo. Il gioco amoroso è miscuglio di reazioni fisiologiche e psichiche e questo spiegherebbe il mutamento degli amanti nel corso della passione amorosa e per estensione, in mancanza di questa. Nel secondo libro del *De Amore*, Cappellano annovera le regole d’amore e colpiscono tra le tante quelle che mettono in risalto la componente psicofisiologica dell’esperienza amorosa⁶⁴:

1. Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere. (Il pallore)
2. In repentina coamantis visione cor contremescit amantis. (L’alterazione della frequenza cardiaca)

⁶⁴ Nel terzo libro del *De Amore* (De reprobatione amoris), Cappellano addita la lussuria come peccato capitale che ha in primis effetti malefici sul corpo degli amanti dal momento che “nam ex amore et Veneris opere corpora debilitantur humana, et ideo homines efficiuntur in bello minus potentes. Debilitantur homines ex amore triplici satis rationabili causa; nam ex ipso Veneris opere, ut physicalis monstrat auctoritas, corporis plurimum potentia minoratur, sed propter amorem corpus minoris cibi et potus assumptione nutritur, et ideo non immerito debet esse potentiae brevioris. Praeterea tollit amore etiam somnum et omni solet hominem privare quiete.”

3. De coamante suspicione percepta zelus et affectus crescit amandi. (Si scatena la gelosia)
4. Minus dormit et edit, quem amoris cogitatio vexat. (Insonnia e anoressia)

Le regole summenzionate vengono poi riprese nel libro terzo (*De reprobatione amoris*) del *De Amore*, nel quale Cappellano traccia un parallelo tra l'amore carnale, lussurioso (e peccaminoso) e l'infermità corporale che ne deriva sottolineando come in realtà la "mala digestione" d'amore sia alla base di febbri e altre infermità che deviano spesso gli amanti fino alla follia.

Mutuando dunque gli studi della filosofia greca, dei medici arabi e dei trattatisti del Medioevo è possibile approfondire la materia d'amore anche in un testo come il *Pentamerone*, distante storicamente e geograficamente dalle epoche e dai contesti nei quali i trattati di natura scieintifica e filosofica sull'amore vengono redatti. Sulla scorta de *Le mille e una notte* e del *Decameron*, Basile porta avanti una tradizione letteraria che vede nell'amore il fulcro del suo discorso. Proprio come nei racconti tratti da *Le mille e una notte*, non appena l'innamorato scorge la bellezza della donna questa visione provoca in lui un atroce struggimento del corpo e dell'anima ed è interessante sottolineare come la perfezione della donna sia descritta secondo un vocabolario a metà strada tra la tradizione estetica araba e occidentale.

Nel secondo cunto del *Pentamerone* ("La mortella"), un principe s'innamora dopo aver visto:

lo shiore de le belle, lo spanto de le femmene, lo schiecco, lo coccopinto di Venere, l'isce bello d'Ammore; vedde na pipatella, na penta palomma, na fata Morgana, no confalone, na puca d'oro; vidde no cacciadore, n'uocchie de farcone, na luna' n quintadecema, no musso de piccioncello, no muorzo de re, no gioiello, vedde finalmente spettacolo da strasecolare. (*Lo cunto de li cunti* I.2)

I fiore delle belle, la meraviglia delle donne, lo specchio, il coccopinto di Venere, la cosa bella di Amore; vide una bambolina, una farfalla variopinta, una fata Morgana, un gonfalone, un ramoscello d'oro; vide un rubacuori, un occhio di falcone, una luna piena, un musetto di piccioncello, un boccone da re, un gioiello; vide, insomma, uno spettacolo da restare sbalorditi. (Trad. Carolina Stromboli)

Si tratta di una vera e propria visione che avviene nel cuore della notte e che non può che sconvolgere l'equilibrio psicofisico del figlio del re.⁶⁵ La beltà della donna difatti accresce il piacere del principe che però, a causa della gelosia delle donne, si trova ben presto privato del suo oggetto d'amore. La fase dell'innamoramento, proprio come insegnano i maestri arabi e Cappellano, provoca insostenibili pene d'amore che vengono inflitte nel momento in cui all'amante viene sottratto e "guastato" il bellissimo testo di mortella (e possiamo leggere in questo racconto gli echi della sofferenza di Lisabetta da Messina, della sua "guasta bellezza" e del suo testo di basilico, *Decameron* IV.5).⁶⁶

Proprio come Lisabetta, il figlio del re:

parole da scommovere le prete de la via deceva, e, dapo' lungo riépeto e ammaro sciabacco, chino de schiattiglia e de crepantaglia, no chiudunno maie uocchie pe dormire né aprenno maie vocca pe magnare, tanto se lassaie pigliare pede da lo dolore, che faccia soia, ch'era mprimmo di minio orientale, diventaie d'oro primminto e lo presutto de la lavra se fece 'nzogna fraceta. (*Lo cunto de li cunti* I.2)

parole da commuovere le pietre della via diceva, e, dopo lungo lamento e amaro pianto, pieno di dispetto e rabbia, non chiudendo mai occhi per dormire e non aprendo mai bocca per mangiare, si lasciò sopraffare tanto dal dolore che la sua

⁶⁵ Di particolare interesse mi sembrano le due espressioni "na penta palomma" e "na luna' n quintadecema." La prima espressione viene tradotta da Croce con una leggiadra colombella" e non come traduce Carolina Stromboli nella sua recente edizione (2013) "una farfalla variopinta," una scelta molto suggestiva quella di Croce che sembra mantenere vivo l'immaginario estetico arabo nel quale le donne vengono sovente descritte come gazzelle, colombe e perfette come un plenilunio.

⁶⁶ E ricordiamo che Lisabetta sotterra la testa di Lorenzo sotto una bellissima pianta di basilico (simbolo di morte e di rinasciata) ma secondo i Tacuina Sanitatis si tratta di una pianta che "dissolve ciò che vi è di superfluo nel cervello" come si legge in Tacuinum Sanitatus, Cod. ser. nov.2644, fol.39 v. conservato a Vienna, Bildarchiv, Österreichische Nationalbibliothek.

faccia, che prima era di minio orientale, divenne di orpimento e il prosciutto roseo delle labbra si fece sugna rancida. (Trad. di Carolina Stromboli)

Il principe, Cola Marchionne, pare lasciarsi morire lentamente e soltanto l'appagamento dell'amore sembra funzionare come antidoto per una morte certa. È proprio quando la fanciulla torna in vita che l'innamorato si riprende: “resorzetaie da morte 'n vita e, tornnannole lo colore a le masche, lo caudo a lo sango, lo spireto a lo pietto” (“resuscitando da morte a vita, e tornandogli il colore alle guance, il calore al sangue, lo spirito al petto”); si tratta di una guarigione magica ed immediata che rispecchia perfettamente il risanamento di Alî Bakkâr alla vista della sua Sole del Giorno ne *Le mille e una notte*. Soltanto quando i due amanti riescono a ricongiungersi le membra ricominciano a funzionare normalmente, solo allora “riprendono i sensi, recuperano le forze,” “mangiano e bevono (...) e riprendono a respirare meglio vedendo dissiparsi l'angoscia” (*Le mille e una notte* 1: 783).

L'amore non ricambiato diventa pena insopportabile e faticoso tormento, una sofferenza che parte dagli occhi e incatena il cuore come avviene al Re di Roccaforte ne “La vecchia scorticata” (*Lo cunto de li cunti* I. 10), il quale chiedendo l'amore di una vecchia fattasi “penta palomma de lo carro de Venere” (si rimanda alla nota 65) esplicita la sua angoscia in questi termini:

io so' sicuro ca sentarraie o vedarraie le pene e li tormentie che de vrocca e de relanzo m'hanno refuso a lo pietto sse bellezze toie; e si non cride a lo cenerale de sta facce la lescia che bolle drinto a sto pietto, si non cride a le shiamme de li sospiri la carcara ch'arde drinto a ste vene (...) puoi fare argomento de quale frezza me smafara. (I.10)

io sono sicuro che sentirai e vedrai le pene e i tormenti che d'improvviso e di slancio mi hanno messo nel petto le tue bellezze; e se non credi dal ceneracciolo di questa faccia alla lisciva che mi bolle in petto, se non credi dalle fiamme dei

sospiri alla fornace che arde dentro queste vene (...) puoi argomentare quale freccia mi trafigge. (Trad. Carolina Stromboli)

La stessa sintomatologia fatta di carni rammollite e di progressivo deperimento psicofisico (sintomi tipici della malattia d'amore come avevano sottolineato Avicenna, Ibn Hazm e Capellano) la si ritrova nel cunto di Viola (*Lo cunto de li cunti* II.3) nel quale il "cuotto e arzo" principe Ciullone "che non vedeva chiù Viola e non sapenno nova né vecchia, n'appe tanto desgusto che l'uocchie se le fecero a guallarella, la facce diventaie morticcia, le lavre de cenerale, e non pigliava muorzo che le facesse carne o suonno che le desse quiete" ("il principe, che non vedeva più Viola e non sapeva di lei né nuova né vecchia, ne ebbe tanto dispiacere che gli vennero le borse sotto gli occhi, la faccia diventò pallida, le labbra di ceneracciolo, e non prendeva boccone che gli facesse carne né sonno che gli desse quiete"). La strana malattia di Narduccio nel cunto sesto della terza giornata del *Pentamerone* non è altro che la malattia d'amore di cui parlano Avicenna e i medici tardo-rinascimentali. La condizione di Narduccio infatti peggiora nel momento in cui vede Belluccia, tanto che "sprofonnannose tutto drinto sto penziero, le carreaie tanto la malinconia che l'aggravaie la freve e li miedece lo trovaro a male termene" ("sprofondando tutto in questo pensiero, gli venne una tale malinconia che la febbre si aggravò e i medici lo trovarono in cattivo stato") (trad. Carolina Stromboli). Narduccio presenta tutti i sintomi dell'ammalato d'amore, sintomi di natura psichica e fisica, il giovane innamorato giunge "a la mamma co la capo vascia, l'uocchie stervellate, lo colore gialluoteco e le lavra morticce" ("dalla madre con la testa bassa, gli occhi storti, il colorito giallognolo e le labbra smorte") e solo quando l'amore sembra farsi più vicino "tornaro a magriarse le masche de Narduccio ch'erano ianchiate" ("le guance di

Narduccio, che erano diventate bianche, tornarono a colorirsi”) fino a rinvigorire completamente nel momento in cui Belluccia diventa sua moglie.

Nonostante l’esperienza d’amore stravolga l’equilibrio psicofisico degli amanti non va dimenticato che si tratta di una *conditio sine qua non* naturale che spinge molti dei personaggi del *Pentamerone* a mettersi in viaggio e a sfidare la sorte pur di raggiungere il proprio oggetto d’amore e di completarsi. Nel nono cunto della quinta giornata, “I tre cedri,” il figlio del re di Torrelunga, principe disamorato e selvatico, sa di andare in rovina e di morire qualora non riesca a trovare una donna “cossì ianca e rossa, comme era appunto chella recotta tenta de lo sangue suo” (“così bianca e rossa come era appunto quella ricotta tinta con il suo sangue”); soltanto dopo una serie di peripezie riesce a trovarla, a perderla e a riaverla, e soltanto grazie all’esperienza d’amore il principe, fatto re, diventa saggio e pronto a guidare il suo regno con senno e con prudenza. Tuttavia, il suo iniziale disdegno nei confronti delle donne e di un matrimonio che potesse dare continuità al regno è perentorio e categorico:

pocca no lo movevano lagreme de lo tata, non l’ammollavano prieghe de li vassalli né lo levavano da pede li conziglie de l’uommene da bene, che le mettevano ’nanze a l’uocchie lo gusto de chi l’aveva genetato, lo besuogno de li puopole, lo ’nteresso de se stisso, che faceva punto finale a la linea de lo sango reggio, che co na proffidia de Carella, co n’ostenazione de mula vecchia, co no cuoiero de quatto deta a lo sottile, aveva ’mpontato li piede, ammafataro l’aurecchie e ’ntompagnato lo core, che poteva sonare ad arme. (*Lo cunto de li cunti* V.9)

perché non lo smuovevano le lacrime del padre, non lo ammorbidivano le preghiere dei vassalli e non lo scalzavano i consigli degli uomini dabbene, che gli mettevano davanti agli occhi il desiderio di chi lo aveva generato, il bisogno dei popoli, l’interesse di se stesso, che era il punto finale di una linea di sangue reale, e, con perfidia da Carella, con un’ostinazione da mula vecchia, con una pelle spessa quattro dita nelle parti sottili, aveva impuntato i piedi, tappato le orecchie e turato il cuore, che invano si poteva suonare ad armi. (Trad. Carolina Stromboli)

L'ostinazione del principe che sembra mettere a rischio la dinastia regia e l'intero regno trova una diretta consonanza ne *Le mille e una notte* dove a poco servono i consigli dei visir affinché il brutale re interrompa il suo "ginocidio"; soltanto l'esperienza d'amore pone fine alla testardaggine di Shahriyâr che dopo mille e una notte "pianse" onorando l'audace Shahrazâd e l'intero regno proprio come nel macroconto di Zoza e di Taddeo che termina con il ripristino della verità, con le lacrime di Zoza e con il conseguente atto d'amore di Taddeo che "abbracciata Zoza la fece onorare comm'a precepessa e mogliera soia."

3.4 Cunti d'amore, cotti d'amore: dai piaceri della carne alla carnalità sessuale

In *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Massimo Montanari vede nel cibo e negli atteggiamenti ad esso collegati un veicolo di comunicazione sociale e individuale dal momento che il "cibo parla" e il "fatto alimentare" ha un carattere strutturalmente *culturale* (Montanari X). Mutuando dunque il discorso dello studioso dell'alimentazione e sposandolo con una riflessione legata alla funzione sociale e individuale della sessualità mi sembra interessante approfondire la relazione tra cibo e sessualità in riferimento all'opera di Basile e ai suoi antecedenti letterari. I personaggi de *Lo Cunto de li cunti*, proprio come i novellatori del *Decameron* e quelli de *Le mille e una notte* sono caratterizzati da una palpabile corporeità e da un'accentuata carnalità che si esplicitano in particolare a tavola e nella camera da letto.

Protagonista indiscusso dei cunti di Basile è il corpo fatto di istinti e di appetiti, di passioni peccaminose come la gola e la lussuria. Sull'esempio de *Le mille e una notte*

dove ogni relazione sessuale comincia o si completa a tavola, ma anche del *Decameron* nel quale la metafora del cibo sconfinava nel licenzioso, nel *Pentamerone* di Basile i corpi dei personaggi diventano “cibo” e “pietanze” da trangugiare. Ed è interessante notare come al digiuno della tavola corrisponda dunque il digiuno del letto, i personaggi che rifiutano il cibo a causa – spesso – della malattia d’amore sono personaggi affetti da una sorta di anoressia sessuale; solo quando l’appetito sessuale viene soddisfatto il corpo rinvigorisce e chiede di mangiare e, come si legge ne *Le mille e una notte*, le pantragueliche cene fatte di datteri e di cibi afrodisiaci sono alla base del più completo appagamento dei sensi.

Basile supera l’ascetismo cristiano del Medioevo fatto di digiuni e di scarsità di cibo che dovrebbero condurre alla repressione della sessualità, al contrario la sua opera celebra i sensi e la sensualità della carne. Ecco dunque che la tavola dei convitti si imbandisce di carne contravvenendo ai dettami di Rabano Mauro che nel IX secolo sostiene la perentoria esclusione della carne dalla dieta “non già perché le carni siano un male in sé (...) ma perché il cibarsene genera lussuria.”⁶⁷ Basile carica i suoi cuntri di pietanze a base di carne e di verdure, i personaggi stessi diventano spesso “colombe da mangiare” e “pollastre,” “capponi” e “salsicce” o “mortelle” e “prezzemoline” e la scena conviviale non può che farsi oscena scatenando l’appetito sessuale dei convitati.

Ne *Le mille e una notte* il cibo diventa lo strumento attraverso il quale il desiderio sessuale viene rinvigorito e condiviso, nei vari racconti si legge di momenti conviviali nei quali le ancelle prendono per la gola prestanti principi e viaggiatori (ad esempio nel racconto del facchino e delle dame); nella raccolta araba il cibo è condivisione più che

⁶⁷ Cfr. “De Clericorum institutione,” in Montanari, vol. II, 27 (P.L., 107, c. 339).

affermazione di potere come invece avviene nel *Pentamerone*. L'alimentazione serve infatti nel *Pentamerone* ad affermare la propria superiorità, specie quando la pietanza in questione è la carne, specie quando le amanti diventano "palombe," "pollastre" e "galline." Mangiando si afferma la propria potenza e il comportamento alimentare si fa rivelatore anche di un'identità sessuale. Se il cibo dunque risponde ad un bisogno naturale e fisiologico, va detto però che la scena conviviale diventa anche il momento in cui l'ordine di una società, di una famiglia, o di una coppia di amanti viene ristabilito. Proprio come ne *Le mille e una notte* dove il cibo è sinonimo di pace e di armonia, di ristoro e di rigenerazione fisica, ne *Lo Cunto de li cunti* il banchetto diventa il momento della verità. Molti cunti infatti si concludono con un banchetto che sancisce il ristabilimento della norma e della verità. Perché la società torni a funzionare, perché un amore sia risanato è necessario che ci sia un riconoscimento pubblico da parte di tutti i membri della società, è come se la verità perché sia ufficialmente accettata debba essere digerita, mandata giù proprio come una vivanda. Nel macrocunto di Zoza, nel cunto *La mortella*, ne *La gatta cenerentola* il momento del banchetto diventa il momento nel quale la bocca e la lingua lavorano più di ogni altro organo: "dalla bocca non può uscire cosa se non inzuccherata e dolce" come la verità, "si dà sentenza attraverso la bocca," e la lingua scioglie la verità dei fatti.

L'affermazione della propria identità e della verità avviene così attraverso un canale doppio che però si snoda da un medesimo punto di partenza: la bocca. Ho già messo in risalto l'importanza dell'oralità e il potere della parola che è al centro delle raccolte prese in esame in questo lavoro, tuttavia va sottolineato che la bocca umana, come sostiene Gian Paolo Biasin in *I sapori della modernità*, "è il luogo ambiguo di due

oralità: quella che articola la voce, il linguaggio, e quella che soddisfa un bisogno, l'ingestione del cibo per la sopravvivenza innanzitutto, ma anche per un piacere che si sovrappone al valore del nutrimento" (7). Etimologicamente il termine "bocca" sarebbe da mettere in relazione a due azioni "mandare un suono" col significato di "gridare, risuonare" e a "mangiare," col tempo però la bocca diventa oltre all'organo della parola e del gusto anche l'organo dell'amore e della sessualità con il bacio supremo esempio di ciò.⁶⁸ La bocca è dunque lo strumento attraverso il quale si dice la verità, ci si ciba e ci si bacia, attraverso la bocca si risponde alle esigenze del corpo e della mente ed è come se i due piaceri legati al gusto siano indiscernibili al punto che quello che si desidera carnalmente attiene anche alla sfera alimentare.

Nella raccolta di Basile il cibo diventa così sinonimo di desiderio erotico e di carnalità, è un istinto del corpo ed è un bisogno naturale pari a quello del parlare e questo spiegherebbe la serie di paralleli tra l'atto elocutorio e letterario e quello del mangiare: dall'assimilare un concetto a divorare un libro o un racconto, fino a digerirli perché questi possono essere "piacevoli" e "de gusto" proprio come si legge nel racconto cornice del *Pentamerone*:

Non è chiù cosa goliosa a lo munno, magne femmine meie, quanto lo sentire li fatti d'autro, né senza ragione veduto chillo gran filosofo mese l'autema felicità dell'ommo in sentire cunte **piacevole**, pocca ausolianno cose **de gusto** se spapurano l'affanne, se dà sfratto a li penziere fastidiuse e s'allonga la vita. (*Lo cunto de li cunti*, 'Ntroduzione)

Non c'è cosa più desiderabile al mondo, grandi signore mie, quanto il sentire i fatti altrui, né senza ragion veduta quel gran filosofo pose come ultima felicità dell'uomo il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose di gusto svaporano

⁶⁸ Secondo il dizionario etimologico della lingua italiana (1991), il termine "bocca" deriverebbe dal latino *būca*, *būcca* con significato di Buco che trae alla radice aria per poi mandare un suono. Alcuni studiosi preferiscono risalire alla radice indo-europea *Bhag*: mangiare.

gli affanni, si dà sfratto ai pensieri fastidiosi e si allunga la vita. (Trad. Carolina Stromboli)

Come fa notare Carmela Scala (87-93), il cibo nel *Pentamerone* assume un molteplice valore metaforico che va dal campo dell'eros a quello del potere, da quello della cosmesi a quello della catarsi. Il cibo è difatti indicatore di stato sociale quando diventa fattore discriminante tra nobiltà e popolo, nel momento in cui la grandezza del Re si esplicita anche attraverso le sue provviste gastronomiche ma il cibo è soprattutto erotismo e i corpi degli amanti diventano all'interno dei cunti "deliziose libagioni" e "squisite pietanze."

I personaggi della raccolta di Basile sono "affamati" di sesso o meglio "allancati" (*Lo cunto de li cunti* III.10), un abbraccio si trasforma ben presto in "zucu de contentezza" (I.3), una vita sessualmente attiva diventa "banchetto" (I.7) e i corpi stessi degli amanti si fanno carni da banchetto a letto. E non sorprende come alcuni dei personaggi del *Pentamerone* siano presentati con connotati che rimandano alla sfera alimentare-gastronomica e sessuale: Saporita (IV.4) è infatti una "figlia cannaruta" (figlia golosa) che si lascia tentare dal profumo di sette cotennelle e che ben presto agli occhi del marito diventa un desiderato "telaio amoroso." Molti dei personaggi, ed in particolare quelli femminili, sono descritti attraverso un vocabolario tipico della cucina, fatto di immagini provenienti dai ricettari piuttosto che dai manuali di estetica. Le donne sono infatti "carni stagionate" (come ne "La mortella," I.2) ben trattate, o meglio, "servite a la coscia," sono "carnume" (I.10), possono apparire "vitelline lattanti" ma essere anche "placente di bufale" (*ibid.*) e possono essere caratterizzate da labbra non più vermiglie ma a tratti carnose come "prosciutto roseo" o pallide come "la sugna rancida" (*ibid.*); le donne del *Pentamerone* diventano spesso "saporiello de li gustate de ammore" (bocconcini d'amore, I.2), "morzillo regalato" (bocconcino prelibato) o "na ioncata tenera, na pasta

de zuccaro” (una giuncata tenera, una pasta di zucchero) (I.7) ma possono tramutarsi anche in “schifenzia mazzeca-e-sputa” come ne *La vecchia scorticata*; per gelosia e per invidia le donne riescono a straziare il corpo delle giovani amanti che si contendono le carni degli innamorati fino a farne “frittata di una bella catarozza” (una frittata di una bella testolina) fino a “trinciare comm’ a carne de sausiccia belle membra” (trinciare come carne di salsiccia le belle membra) (*ibid.*). La gelosia e l’invidia così si palesano con “spotazzella,” con la bava alla bocca, e diventano strumento attraverso il quale si fanno “cuocere” le contendenti dei giochi d’amore, o se vogliamo, dei pasti d’amore. Va da sé che se i corpi degli innamorati e delle giovani donne si fanno pietanze, l’atto sessuale non può trascendere dal campo semantico della gastronomia e il talamo si sostituisce alla tavola. Come tavole imbandite dunque, i talami degli amanti sono il luogo dove fare “banchetti” (“T’aggio ’ntiso: la dieta de lo lietto mio è pe fare banchetto a la casa d’autro”) (*ibid.*), o godere di una “gelatina di piaceri” (I.10), dove fare “un bel pasto di quel prezzemolo della salsa d’amore” come in “Prezzemolina” (II.1), e “mangiare pane di più forni” come nel cunto de Il “Mercante” (I.7).

Le donne si fanno “sangue e latte” e la loro femminilità, quando viene data in pasto a un orco, viene trangugiata come “donnola nella gola di un rospo” o come “pecora sventurata preda di un lupo mannaro” (I.5), o ancora come “pillola aggregativa per evacurare la fame” (I.7); per estensione anche Napoli –che in precedenza abbiamo interpretato come un corpo sventrato attraverso l’immagine della metafora sessuale– viene caratterizzata in termini gastronomici e il viaggio nel tessuto sociale della città partenopea si fa adesso un viaggio viscerale che nasce dalla bocca e tocca le corde dello

stomaco. Nel cunto de “Il Mercante,” il distacco da Napoli è narrato in chiave gastronomica:

dove n’altra Loggia, dove alloggia lo grasso e s’affila lo gusto? Ohimé, ca no pozzo allontanarme da te, Lavinaro mio, se no faccio na lava da st’uocchie! No te pozzo lassare, o Mercato, senza ire mercato de doglia! No pozzo fare spartecasatiello da te, bella Chiaia, senza portare mille chiaie a sso core! A Dio pastenache e foglia molle; a Dio zeppole e migliaccie; a Dio vruocole e tarantiello; a Dio caionze e cientofigliole; a Dio piccatiglie e ‘ngrattinate! (I.7)

dove un’altra Loggia, dove alloggia il grasso e si affina il gusto? Ohimé, che non posso allontanarmi da te, Lavinaro mio, sennò faccio una lava da questi occhi! Non ti posso lasciare, Mercato, senza andarmene marchiato dal dolore! Non posso separarmi da te, bella Chiaia, senza fare mille piaghe a questo cuore! Addio carote e bietole; addio zeppole e migliacci; addio broccoli e tarantello; addio frattaglie e centopelle; addio spezzatini e pasticci! (Trad. Carolina Stromboli)

Sulla scorta de *Le mille e una notte* dove i piaceri della tavola non fanno che aumentare il desiderio erotico, rinvigorendo i corpi degli amanti, nel *Pentamerone* mangiare diventa sinonimo di fare l’amore, e il cotto diventa coito. Nel cunto III.1, Cannetella “non voleva per nesciuno cunto strafocarese co lo marito” (non voleva in nessun modo ingozzarsi con un marito), non è interessata agli “uomini de buono taglio” e l’unico giovane che sembra andarle a genio è un uomo di cui non esiste migliore esemplare neanche se l’ “avesse impastato” con le sue mani. Mutuando dunque un vocabolario tipico della cucina, Basile prepara “cunti d’amore” con personaggi “cotti d’amore,” personaggi smembrati e metonimici fatti di utensili piuttosto che di organi:

Penta mia, tu sì tutta bella e comprita da la capo a lo pede, ma la mano è chella che me face sopra ogni altra cosa ashievolare: la mano cacciacarne che da lo pignato de sto pietto me tira le visciolate; la mano vorpara che da lo puzzo de sta vita n’auza lo cato dell’arma; la mano morza dove è restritto sto spireto mentre lo limma Ammore! O mano, o bella mano, cocchiara che menestra docezze, tenaglia che scippa voglie, paletta che dà bolèe a sto core. (*Lo cunto de li cunti* III.2)

Penta mia, tu sei tutta bella e perfetta dalla testa ai piedi, ma è la mano la cosa che più di tutte mi fa venir meno: la mano forchettone che dalla pentola del petto mi tira fuori le viscere; la mano uncino che dal pozzo di questa vita tira su il secchio dell'anima; la mano morsa che tiene stretto questo spirito mentre Amore lo lima! O mano, o bella mano, mestolo che scodella dolcezze, tenaglia che strappa voglie, paletta che dà colpi a questo cuore. (Trad. Carolina Stromboli)

Dall'unione dei vari "ingredienti" di amore, non possono dunque che venir fuori "salse reali" (*Lo cunto de li cunti* III.3) e pentole che contengono "i gusti d'amore" (*ibid.*), pietanze preparate grazie ad "utensili" di natura metaforica che vanno dallo "spiedo" alla "padella," dal "mattarello" al "crivello," dal "fusaiolo" alla "scodella" (III.6). L'estetica delle donne e degli uomini trova dunque in cucina una serie di immagini tutt'altro che auliche, Caradonia nel cunto de "Le tre fate" (III.10) si mostrava come "no scupolo de cucina" (uno strofinaccio da cucina), con un "culo de tiella sodonta" (un culo di pentola unta) e non ha niente della "saporita" e "licaressa" (appetitosa) Cicella o della fata nel cunto de "I tre cedri" (V.9) nel quale si parla di una fata "tennera e ianca commo a ghioncata, co na 'ntrafilata de russo che pareva no prosutto d'Abruzzo o na sopressata de nola" (tenera e bianca come giuncata, con una riga di rosso che pareva un prosciutto d'Abruzzo o una sopressata di Nola).

Basile dunque recupera l'immagine dell'opulenza presente ne *Le mille e una notte*, i suoi cunti sono un condensato di pietanze che stuzzicano gli appetiti dei vari personaggi sia sul piano culinario che sessuale, i corpi stessi degli amanti diventano cibi e vivande e la tavola e il talamo si sovrappongono in più di un occasione. Se nella raccolta araba il mangiare si accompagna alla consumazione di un rapporto sessuale, nel *Pentamerone* la scena conviviale può diventare banchetto d'amore.

Con Basile ci troviamo dinnanzi ad un tripudio di sensi, ad un Bengodi che è molto più complesso del paese di cuccagna descritto da Boccaccio nel *Decameron*

(VIII.3), l'esperienza amorosa è chimica tra i sessi e quella culinaria mira all'estasi dei sensi, solo nel connubio dei piaceri del talamo e della tavola i personaggi sembrano trovare la verità e non sorprende che il banchetto sia il momento più opportuno per palesarla.

CAPITOLO 4

**L'ESOTISMO ESPONENZIALE:
Oriente e Occidente si fanno orientaleggianti**

4.1 Oriente, Occidente, accidenti fiabeschi e incidenti mercantili: dalle terre d'Oriente agli orientalism letterari

In quest'ultimo capitolo affronterò una serie di dinamiche di carattere teorico legate soprattutto agli studi di Edward Said sull'*Orientalismo* in relazione a testi che precedono il lavoro di Said ma che anticipano, da un punto di vista letterario, il discorso dell'intellettuale palestinese. Sulla scorta dei suoi presupposti ideologici per cui l'Occidente avrebbe elaborato nei secoli la propria idea dell'Oriente, l'Oriente è così da intendersi non solo come spazio geografico ma anche e soprattutto come una costruzione dell'immaginario, un discorso se vogliamo che si fonda su una serie di referenti di natura differente.

In particolare tratterò un parallelo sulla creazione dell'Oriente fiabesco e favolistico così come concepito dal mondo occidentale moderno all'interno delle opere di Boccaccio e di Basile ma anche all'interno della stessa raccolta arabo-iranica dove assistiamo ad una vera e propria riproduzione esponenziale dell'Oriente, o meglio, di uno spazio sempre più a Levante, dove la fantasia dell'autore ambienta racconti nei quali tutto è possibile. In tutte le opere ci ritroviamo così dinnanzi ad una serie di quadri di costume imbevuti di quegli aspetti esotici che saranno al centro di un gusto tipicamente settecentesco e ottocentesco per il forestiero, per l'Altro e per l'orientale. Durante la presentazione de *Le città invisibili* presso la Columbia University nel 1983 Italo Calvino, spiegando il perché della scelta di Marco Polo, sostiene:

In tutti i secoli ci sono stati poeti e scrittori che si sono ispirati al *Milione* come a una scenografia fantastica ed esotica: Coleridge in una sua famosa poesia, Kafka nel *Messaggio dell'imperatore*, Buzzati nel *Deserto dei tartari*. Solo *Le Mille e una notte* possono vantare una sorte simile: libri che diventano come continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell' "altrove", oggi che l' "altrove" si

più dire che non esiste più, e tutto il mondo tende a uniformarsi. (“Le città invisibili felici e infelici” 150-151)

Calvino dunque al pari di Pier Paolo Pasolini riconosce a *Le Mille e una notte* un primato che si palesa non solo nella unicità della trama narrativa ma anche in una serie di novità contenutistiche che saranno poi riprese o addirittura saccheggiate nel corso dei secoli.

Pasolini, nella sua *Trilogia della vita* (1971-1974) condensa il rapporto che intercorre tra il *Decameron* (1971), *I Canterbury Tales* (1972) e *Le Mille e una notte* (1974) mescolando continuamente tratti e personaggi delle tre opere e concludendo la sua trilogia proprio con *Il fiore delle Mille e una notte*, un adattamento cinematografico della raccolta araba dalla quale la novellistica europea sembra sbocciare. L’intellettuale, scrittore e regista, gioca con i personaggi e con le ambientazioni, la yemenita Sana’a diventa magicamente Napoli e viceversa, e Aziz non è altro che un’estensione dello stesso Andreuccio da Perugia antecedente del basiliano Antuono, ruoli non a caso interpretati dallo stesso attore, Ninetto D’Avoli.

Pasolini pare suggerire allo spettatore quel legame indissolubile che si è creato nel corso dei secoli tra queste opere e il suo omaggio alla narrativa araba diventa uno strumento attraverso il quale ammonire la borghesia della fine degli anni sessanta che condannava il sesso e gli atti osceni; un avvertimento che riecheggia il rigore medievale nel quale stride la voce irriverente di Boccaccio e per estensione anche il clima della Controriforma del Seicento, periodo durante il quale scrive e opera Basile. Ad una attenta analisi de *Il fiore delle Mille e una notte* e del *Decameron* di Pasolini ci si accorge che le opere, per quanto a sé stanti, sono collegate da un rapporto di specularità per il quale lo spettatore, al pari del lettore nel caso dei testi, si ritrova calato in un labirinto

multiprospectico fatto di combinazioni registiche e stilistiche complesse. Ogni novella del *Decameron*, proprio come ciascuna storia tratta da *Le mille e una notte*, s'innesta sull'altra ed è facile essere travolti da un senso di smarrimento dettato da questo dedalo ingegnoso. Pasolini infatti tesse il suo adattamento cinematografico del *Decameron* con una polifonia di voci, di dialetti e di personaggi che riecheggiano l'orditura policroma de *Le mille e una notte* e anticipano quella commistione di reale e fantastico, di erotismo e di esoterismo che albergano ne *Il fiore delle Mille e una notte*.

Sebbene "l'esotismo" come fenomeno culturale teso a esaltare e seguire forme e usanze di paesi lontani e, come sostiene Mario Praz "un complesso di emozioni provocate dal pensiero o dal contatto di paesi stranieri, specialmente di certi paesi dell'Oriente e del Mezzogiorno"⁶⁹ si sia diffuso ideologicamente e culturalmente a partire dal Settecento, l'elemento esotico fa la sua comparsa già durante il Medioevo durante il quale nelle arti figurative appaiono motivi decorativi orientali e in letteratura si sviluppa una curiosità per l'Oriente che prende forma proprio attraverso i testi influenzati in primis dai viaggiatori e dai mercanti del Duecento e del Trecento. I grandi viaggi di Marco Polo, di Ibn Battuta⁷⁰ prima e degli esploratori del quindicesimo e sedicesimo secolo poi, dettano infatti un sentimento di fascinazione verso nuovi mondi che diventano "magici," "incantati" e "diversi" già nei testi di Boccaccio e di Basile. La fascinazione per l'Oriente in Occidente e viceversa non è certamente un fenomeno moderno dal momento che questa curiosità

⁶⁹ La definizione di Praz è tratta da *L'Enciclopedia Italiana Treccani* (1932) e viene messa in relazione all'estetica romantica dal momento che "a voler ricordare gli scrittori che più mostrarono la tendenza esotica occorrerebbe nominare i più dei romantici e dei tardi romantici e decadenti."

⁷⁰ Abu 'Abdallah Muhammad Ibn 'Abdallah Al-lawâti Al-Tanji Ibn Battuta meglio noto come Ibn Battuta (Tangeri 1304 –Fez 1368-1369), il Marco Polo del mondo arabo, è considerato uno dei maggiori esploratori della storia ed è anche l'autore di un'opera sui viaggi intrapresi dal Marocco alla Cina intitolata "Rihla" (Il viaggio).

per una cultura nuova e diversa dalla propria era già molto marcata nel mondo premoderno.⁷¹

L'amore per il forestiero prende così forma già nelle arti e nella letteratura del Seicento, in opere in cui Cabala e sufismo, miti egizi e concetti indù e cinesi convivevano e convergevano (Rivosecchi). L'Oriente diventa pertanto sempre meno un luogo e sempre più un vero e proprio *topos*, "a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient, or some bit of previous imaging, or an amalgam of all these" (Said 177). Quel mondo lontano dall'Occidente si fa progressivamente discorso dalle mille sfaccettature siano esse di natura sociologica, politica o antropologica. Come sottolinea lo studioso Raffaele Girardi "le riscritture occidentali, frutto di un interesse mai sopito per il racconto dell'esotico, per le "meraviglie" offerte dal Mediterraneo più sconosciuto, sono anch'esse un ri/pensamento ovvero una serie ininterrotta e diversificata di rappresentazioni dell'Oriente" (X). Le opere di Boccaccio e di Basile contribuiscono così non poco alla creazione di questo mondo e spesso si avvalgono di topoi provenienti proprio dalla narrativa orientale: dalla cornice novellistica ad una serie di immagini come il Giardino delle Delizie (aun luogo mitico di matrice coranica al quale corrisponde l'occidentale variante del Paese di cuccagna e di Bengodi).

Per quanto figlie di contesti diversi, di intenti autoriali differenti e di tradizioni folkloriche e culturali lontane, *Le mille e una notte*, *il Decameron* e *Lo Cunto de li cunti* sono opere animate da una geografia poetica e immaginaria del tutto parallela e da una atmosfera esotica comune fatta di traditori mori, di prodigi e di un erotismo fortemente

⁷¹ Sulla diffusione di Orientalismo e Occidentalismo durante il Medioevo si rimanda in particolare a *Medieval Cultures in Contact*, a cura di Richard F. Gyug (New York: Fordham University Press, 2003).

accentuato che svicola dai dettami della religione. Per questa ragione già all'interno della raccolta arabo-iranica è possibile avvertire un gusto orientaleggiante che dominerà la letteratura del diciottesimo e del diciannovesimo secolo. In tutte le raccolte, l'Oriente pare animato da una spiccata sensualità, da una accesa sessualità che si rivela in esperienze di donne voluttuose e lascive che tradiscono e rimbalzano di amante in amante, come la regina moglie di Shahriyâr, come Alatiel, come la schiava mora Lucia. I cliché orientali sono perfettamente rispettati: dagli *harem* (basti pensare a quella ginocrazia linguistica nella quale operano e si denudano agli occhi di Panfilo, Filostrato e Dioneo le novellatrici del *Decameron* o le dieci vecchie "parlettere" del *Pentamerone* che circondano Taddeo), ai principi e alle principesse, dagli schiavi alle danze, dai palazzi ai giardini.

Da veri e propri orientalisti *ante litteram* Boccaccio e Basile presentano il loro contributo ad un mondo conosciuto attraverso le notizie dei mercanti e acquisite in particolare a Napoli dal primo e in Candia dal secondo. Nei loro testi dunque l'autore certaldese e quello napoletano costruiscono un Oriente immaginario e danno forma ad un discorso complesso tinto di pennellate politiche e antropologiche piuttosto che geografiche.

I motivi del moro, del magico, del giardino orientale e degli oggetti esotici saranno così il fulcro di una speculazione critica per cui lo spazio dell'altro e della diversità diventano quell'Oriente nel quale tutto è concesso e nel quale pur apparentemente esule dal giudizio e dalla morale, il motore narrativo è quasi sempre avviato da un contrasto, da un oltraggio che scatena la narrazione atta al ristabilimento di un ordine. Il continuo rimandare ad un luogo più esotico, più orientale (o meglio,

orientaleggiante) sembra essere un *escamotage* già presente nella raccolta araba dove all'osservante Baghdad si contrappone una Cairo licenziosa nella stessa maniera in cui l'ambientazione di alcune novelle del *Decameron* da quella di Alatiel a quella di Alibech, da Gafsa all'Egitto, coincide con il luogo della perdizione e con l'esperienza del piacere fisico. L'elemento esotico pare andare di pari passo con una libertà di costumi per la quale il tradimento fa parte dell'ordinario ed esotismo diventa sempre più sinonimo di edonismo.

L'Oriente descritto tanto nel *Decameron* quanto nel *Pentamerone* è lo strumento attraverso il quale l'Occidente fiorentino e napoletano definiscono la propria identità ed è lo spazio dell'"altro," del "diverso," del "moro" e dello "schiavo," personaggi che cercano di sconquassare le norme della famiglia e della società. Va inoltre sottolineato che l'Oriente presentato da Boccaccio e da Basile non è affatto il mondo di un peccaminoso Maometto artefice di scismi (come nella visione dantesca esplicitata nel canto ventottesimo dell'*Inferno*), al contrario si tratta di un mondo contraddistinto da un più maturo spirito di tolleranza religiosa; il Levante è infatti il luogo in cui risiedono il grande Saladino (Salah al-din) e l'esemplare Sultano di Babilonia, ma è al contempo un mondo caratterizzato dagli stessi piaceri e appetiti dell'Occidente (e si ricorda anche l'insistenza sulla "voluttà" di Maometto nella letteratura del Duecento e del Trecento) e da una serie di tradimenti paralleli innescati da personaggi simili. Basti ricordare l'ambientazione della novella di Alibech (*Decameron* III.10), che è una Tunisia dove "si fa bene" il "rimettere il Diavolo in inferno" come sostengono le donne che accolgono la "bella e gentile" Alibech dopo il suo ritiro spirituale (e fisico) tra gli eremi del deserto nei pressi di Gafsa. Alibech, desiderosa di conoscere e di apprendere i dettami e i precetti

del Cristianesimo, si converte alla religione della carne e da vittima diventa ben presto carnefice, specie quando si trasforma in una ninfomane insaziabile e quasi sadica nei confronti del maestro Rustico. E non mancano neanche gli esempi di fratellanza tra musulmani e cristiani come tra il Saladino e Messer Torello o di sorellanza tra cristiane e saracene come il caso di una “bonissima donna saracina” di Susa (l’attuale Sousse in Tunisia) che è al contempo “antica e misericordiosa” e che accoglie come figliuola la sventurata Gostanza nella seconda novella della quinta giornata del *Decameron*.

Nell’immaginario di molti autori del Trecento l’Oriente diventa così sede di grandi eventi e di quei “memorabilia” che seguiranno poi nei secoli per l’Occidente con le scoperte di Colombo e dei grandi viaggiatori del tardo Quattrocento e del Cinquecento. L’Oriente si fa sempre più terra di meraviglia e Bengodi della fantasia, ma è anche luogo della frenesia e soprattutto regno della magia, bianca o nera che sia. L’Oriente di Messer Torello (*Decameron* IX.9) e di Bernabò (II.9) non ha niente da invidiare a quello di Shahrazâd; è infatti l’Oriente di un Saladino e di soldani che sanno essere amorevoli e caritatevoli, di letti magici e di oggetti meravigliosi, ma che può diventare improvvisamente anche dimora di violenza spietata e di paura (e si ricorda tra i vari atti più cruenti l’impalamento di Ambrogiuola nella novella di Bernabò, una tortura proveniente proprio dalla Persia e dall’antica Babilonia o la decapitazione di Gerbino per mano del re di Tunisi narrata nella quarta novella della quarta giornata del *Decameron*). L’alterità può essere così fonte di paura e sinonimo di barbarie, di inganno e di ignoto che genera fantasmi; è un aldilà che può interpretarsi come Paradiso o come Inferno, una terra di mezzo e un Mediterraneo immaginario che prende forma attraverso pregiudizi e preconcetti e si spoglia di ogni confine geografico. E non mancano certo veri e propri

fenomeni di “islamofobia” che portano a tacciare l’intero Medio Oriente di crudeltà e di efferatezza, basti pensare in primis all’aspra posizione di Dante nei confronti dell’Islam e di Maometto. Come sottolinea Albrecht Classen, in “Encounters Between East and West”:

Western intellectuals regularly espoused the idea that the Arabic people, of whom they really knew something only since the rise of Islam in the seventh century, were nothing else but barbarians. This represents a very specific ideologizing strategy to demonize the ‘Other’, equating them, more or less, with the traditional monsters, though not viewed through a religious and a cultural lens. (183)

L’idea di un Oriente “demoniaco” e governato dai piaceri si cristallizzerà nei secoli fino al Settecento quando, grazie al genio romantico, al culto del passato e ad una fascinazione per l’altro e per il forestiero, l’Oriente si colorerà di tinte misteriose e soprannaturali, quasi fiabesche, e questo sarà possibile in particolare attraverso la scoperta di testi come *Le mille e una notte* che ci raccontano un Oriente ben diverso da quello medievale.

4.2 Orridi cominciamenti, oltraggi e orientalismi ombrosi: tra mori, finti amori e “morie” di peste

Come sottolinea Carolina Stromboli nella sua introduzione all’edizione de *Lo Cunto de li cunti* del 2013, tra la fine del sedicesimo secolo e la metà del Seicento, Napoli è caratterizzata da una “ripresa dell’orgoglio municipale” (XVII); si tratta dunque di un periodo di grande fermento come testimonia l’eterogeneità delle diverse classi sociali: da un’aristocrazia schierata su posizioni antispagnole a una borghesia in costante evoluzione, per arrivare a una plebe che fa sentire la sua voce attraverso Masaniello e le rivolte del 1647 e del 1648. In questo contesto Basile sembra adoperare il dialetto napoletano per rivendicare e per affermare una cultura cittadina minacciata dallo

straniero, e in quest'ottica è possibile interpretare l'introduzione alla raccolta in chiave allegorica.⁷² Zoza e Taddeo sono infatti due personaggi nobili il cui amore è ostacolato da una schiava mora e perché l'ordine sia ristabilito e il cerchio si chiuda con un lieto fine è necessaria la mediazione della plebe personificata nel *Pentamerone* proprio dalle vecchie linguacciute e "parlettere."

L'opera di Basile pare servirsi dell'oltraggiosa intromissione della schiava mora (come era avvenuto con lo schiavo moro Masud ne *Le mille e una notte* e con la nera pestilenza nel *Decameron*) per denunciare una realtà (attraverso la finzione che però non è qui sinonimo di falsità, ma piuttosto di un altro mondo possibile) e per restituire ordine e organicità ad una società sempre più in crisi.⁷³ Basile infatti si serve della finzione narrativa dei suoi cunti per raccontare la verità dal momento che, come sottolinea Michele Rak, la verità si rivela e si denuda tra le righe della narrazione:

tutte le immagini della finzione (del racconto) nascondono le verità della storia (e della corte). Per questo l'ultima narratrice viene rimproverata perché ha raccontato una storia veria. Dalla verità non si apprende nulla perché non c'è un mezzo per osservarla, ossia non c'è un'arte per comunicarla. La verità, al pari del corpo, è fatta di poco visibile se non la si guarda in uno specchio, ossia attraverso uno strumento della finzione. Cosa sapreste del vostro corpo senza uno specchio? Non sapreste mai come vi vedono gli altri e come vi possono guardare con quale ritocco, abito, espressione. ("Il sistema" 21)

⁷² Sul rapporto tra storia e dialetto si rimanda, tra gli altri, a: Franco Brevini, *La poesia in dialetto. Storie e testi dalle origini al Novecento*, vol. 3 (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999) e a Nicola De Blasi, *Profilo linguistico della Campania* (Roma-Bari: Laterza, 2006).

⁷³ Sul rapporto tra verità e finzione, tra storia e narrazione si vedano: Clizia Carminati, "Narrazione e storia nella riflessione dei romanzieri secenteschi," in *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider (Trento: Università degli Studi di Trento, 2007) 37-108; Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del "Decameron"*, (Fiesole: Cadmo, 2007); Pier Massimo Forni, "Realtà/Verità," in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni (Torino: Bollati Boringhieri, 1995) 300-19; Elisabetta Menetti, "Boccaccio e la fictio," *Studi sul Boccaccio* 38 (2010): 69-87.

La verità si palesa nel momento in cui a una principessa bianca fa da controcanto una schiava mora, quando alla menzogna risponde la verità che “esistono soltanto se si avvicinano e si svelano a vicenda” (28). La serie di contrapposizioni e antitesi presenti ne *Le mille e una notte*, nel *Decameron* e nel *Pentamerone* (prime su tutte le tensioni tra vita e morte, tra verità e inganno) nell’opera di Basile e di Boccaccio hanno però anche un'altra valenza che conferma il discorso di Said sulla costruzione di un Oriente immaginifico nel quale agiscono gli infedeli che non possiedono la luce della certezza cristiana.

Il “diverso,” che sia questo un personaggio “moro,” una schiava nera o la “negra pestilenza” vengono dunque adoperati per definire meglio se stessi in relazione ad un altro da sé, e non sorprende che numerose storie (siano esse fiabe, novelle e cunti) abbiano proprio una finalità di denuncia e al contempo formativa. Robert Irwin in “Political Thought in the *Thousand and One Nights*” sostiene che “the whole of the *Nights* can be considered to be an overblown and out-of-control example of literary genre of mirror-for-princes.”⁷⁴ Il fine educativo presente dunque nella raccolta araba, ma anche nel *Decameron* nel quale Boccaccio traccia un percorso da vizio a virtù attraverso le sue dieci giornate, è mantenuto nell’opera di Basile non solo in numerosi cunti (primo su tutti proprio il macrocunto iniziale) ma anche e soprattutto nelle egloghe che sono complementari ai racconti e si presentano come quadretti comici e satire morali atti a denunciare in particolare i vizi della società e le falsificazioni del mondo. I racconti di Shahrazâd, al pari dei racconti dei dieci novellatori del *Decameron* e delle affabulatrici basiliane “are tales of human charcters and society – be they king or beggar, master or

⁷⁴ In *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, a cura di Ulrich Marzolph (Detroit: Wayne State University Press, 2007) 103-115.

slave, man or woman, virtuous or vile, realistic or magical, thief or saint. They are stories of human beings and their relationships, their capabilities, their desires, their true and false sense of values, their powers and their weaknesses” (Naithani, cit. in Marzolph, *The Arabian Nights in Transnational Perspective* 126).

L’“orrido cominciamento” dell’opera di Boccaccio si apre con il fantasma della mortifera pestilenza che “alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata (...) verso l’Occidente miserabilmente s’era ampliata” e raccapricciante risultano anche la ferocia di Shahriyâr, che per anni violenta e uccide una donna ogni notte ne *Le mille e una notte*, e la crudeltà della schiava mora Lucia che si sostituisce a Zoza nel macroconto di apertura dell’opera di Basile e che è sempre pronta a compiere un infanticidio pur di ottenere quello che desidera. Sin dall’introduzione di queste raccolte dunque l’Oriente diventa lo spazio dei tradimenti e dei soprusi, il luogo di una matta bestialità figlia dell’istinto piuttosto che della ragione. Tanto nella raccolta araba quanto nel *Pentamerone* si leggono storie e cunti imbevuti di una filosofia che risponde alla “legge della natura,” una dottrina meglio spiegata nel *Decameron* dal personaggio di Filippo Balducci protagonista dell’introduzione alla quarta giornata che “sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno.”

Il contrasto iniziale che dà avvio alla narrazione ne *Le mille e una notte*, nel *Decameron* e nel *Pentamerone* è causato da personaggi infedeli (connotazione che però non ha necessariamente un risvolto religioso) o da eventi “fuori dal comune” ed estranei all’Occidente. Il moro è da subito classificato come personaggio traditore e sono frequenti i casi di schiavi mori la cui bellezza e virilità non lasciano insensibili e indifferenti le donne de *Le mille e una notte* (tra i tanti casi di adulterio in un “Cuore

bramoso” si parla della moglie di un vecchio mercante che viene colta in adulterio con un “servo moro laido da far paura e tutti e due erano molto occupati a giocare, a ridere, a farsi moine, ad abbracciarsi e a eccitarsi reciprocamente al piacere.”)⁷⁵

Al pari dello schiavo Masud che è accecato dal desiderio e opera rispondendo ai piaceri del corpo, la schiava mora Lucia è consumata dall’ambizione e si appropria di una corona che non le spetta. Entrambi i personaggi sono servi mori che agiscono ma non parlano; nell’apertura de *Le mille e una notte* Masud risponde al richiamo della regina, moglie di Shahraiâr, penetrandola e congedandosi senza aprir bocca e la schiava “gambe di grillo” Lucia nel *Pentamerone* è una “massa de carne negra” che parla un comico pidgin, una varietà di lingua definita da Stromboli una versione letteraria semplificata della lingua franca barbaresca.⁷⁶ Proprio come la schiava mora Lucia che non parla perfettamente l’idioma di Taddeo e di Zoza, anche lo schiavo Ali (*Lo cunto de li cunti* III.2) è presentato come un mezzo strambo, un personaggio che “c’aveva poco cellevriello” e al quale Penta parla una sorta di lingua franca dei mori dicendogli: “Ali mio, tagliare mano mie, volere fare bella secreta e diventare più bianca.” Il silenzio di questi personaggi corrisponde quasi ad una forma di sottomissione fisica che viene spezzata soltanto dalla verbosità e dal sapere elocutorio di Shahrazâd e delle novellatrici del *Pentamerone* (tra le quali spicca anche l’eleganza di linguaggio di Zoza) ma anche della stessa Alatiel nel *Decameron* alla fine del suo “calvario”; la parola dunque

⁷⁵ *Le mille e una notte* 1: 120.

⁷⁶ Carolina Stromboli, “Il plurilinguismo ne ‘Lo cunto de li cunti’: il caso della lingua franca,” in *La variazione nell’italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*, Atti dell’XI Congresso SILFI, Napoli, 5-7 ottobre 2010, vol. 1, a cura di P. Bianchi, N. De Blasi, C. De Caprio, F. Montuori (Firenze: Cesati, 2012) 201-9.

ristabilisce l'ordine della società e della moralità e pone fine ad una condizione di sopruso e di violenza che pare dominare la scena orientale.

Per quanto diverso il caso del *Decameron*, la novella settima della seconda giornata – meglio nota come la novella di Alatiel – merita un approfondimento. Alatiel, donna bellissima e la cui fama aveva varcato i confini dell'intero Mediterraneo incarna l'ideale di bellezza orientale; è un personaggio che allietta la vista di chi la guarda (e se ne innamora) e si trasforma in una *femme fatale* nel momento in cui, ebbra per il vino, si mette a “ballare alla maniera alessandrina” come Salomè. Ma Alatiel, proprio come Masud ne *Le mille e una notte* e la schiava Lucia nel *Pentamerone*, è incapace di comunicare perché non parla la stessa lingua dei suoi numerosi pretendenti (“si come a colei alla quale parecchi anni a guisa di sorda e di mutola era convenuta vivere”), è una “forestiera” che pone fine alle sue sventure (ma anche avventure) nel momento in cui ritrova la parola e cessa di essere “trastullo della fortuna.”

Lo schiavo moro Masud, la “massa di carne negra” Lucia e la peste nera incarnano un'alterità che intacca un regime rodato, che mette in crisi un ordine sociale e contribuisce ad una riflessione su un'identità (quella mediorientale, quella fiorentina e quella partenopea) ballerina e colta in un momento di grande cambiamento. In quest'ottica la scrittura novellistica in quanto più immediata e più facilmente comprensibile da un pubblico ampio rispetto alla trattatistica morale, politica e religiosa si rivela uno degli strumenti più efficaci per rappresentare il reale, l'Oriente e l'Occidente. Di conseguenza le novelle di ambientazione esotica non sono altro che una trovata per raccontarsi partendo dalla diversità e dall'altro da sé come fa Sercambi in molte sue novelle che “si propone di ubicare in lontane contrade della fede maomettana

scampoli di saggezza, di arguzia o di follia, destinati a parlare proprio a quell'universo della brutalità, della scaltrezza e dell'eros mercificato, che è a tutti gli effetti il mondo urbano dei cristiani d'Occidente" (Girardi 66).

L'esotico, il forestiero, lo straniero sono incarnati ne *Le mille e una notte* e nel *Pentamerone* in primis dalla figura del moro (che a sua volta, per estensione cromatica rimanda anche alla "nera pestilenza" di cui parla Boccaccio nel *Decameron*) che, oltre ad avere il significato di "nero" (quel "mayròs" greco che fa riferimento all'origine "maura" dei nordafricani provenienti dalla Mauritania), ha anche il valore etnico di "arabo" e quello religioso di "musulmano" proprio come avverrà col termine "saraceno." Da subito però "moro" diventa sinonimo di impostore, di raggiratore e di ladruncolo e la presenza di un moro e di una schiava nera in apertura della raccolta araba e di quella di Basile non può che preannunciare un avvio narrativo turbolento. L'invasione di personaggi e di eventi extra-ordinari, dal moro Masud alla schiava nera Lucia, dai negromanti alla peste nera, anticipa quasi proletticamente una serie di avvenimenti potenzialmente nefasti che non fanno che confermare un pregiudizio ampiamente diffuso nel corso del Medioevo e fino ai giorni nostri nei confronti del mondo orientale e meridionale. L'antagonista – che sia un aitante schiavo moro o una "carne di massa negra" o ancora la "nera pestilenza" – rappresenta così l'Altro, il pericolo di un mondo selvaggio e sconosciuto e allo stesso tempo rimanda al motivo della lotta della civiltà contro la barbarie che stravolge le norme sociali e porta un re ad uccidere una vergine ogni notte, una schiava a prendere il posto di una principessa e un'intera società a perdere "l'autorità delle leggi, così divine come umane." L'Altro e il forestiero assume da subito una duplice valenza dal momento che seduce e ammalia (come i mori e le sue schiave nere) ma al tempo

stesso genera fantmi, è mostruosamente affascinante ed è il diverso che come la notte si alterna necessariamente al giorno in un gioco costante di opposizioni per quali l'una richiede l'altra. Il Ponente abbisogna del Levante, l'ordine e la disciplina necessitano di un presunto caos lontano che si manifesta metaforicamente in un'improvvisa minaccia alla fedeltà di un marito, alla intromissione di una schiava nera o alla "nera pestilenza" rispettivamente le *Le mille e una notte*, nel *Decameron* e ne *Lo cunto de li cunti*.

Da un punto di vista spazio-temporale l'alterità esotica e extra-ordinaria si traduce tanto nella raccolta araba quanto nel *Pentamerone* nella predilezione da parte degli autori per ambientazioni lontane dai centri urbani – dominate da esseri magici e fatati, luoghi sotterranei e boschi dove non filtra luce, che fanno "torcere la vocca tanto erano scuri" (*Lo cunto de li cunti* I.7) – e per le tenebre, per la notte durante la quale tutto può accadere e la verità si nasconde più facilmente. Di notte, in una grotta o in un palazzo segreto, in un sepolcro o in un bosco, la società che popola le pagine de *Le mille e una notte* e la moltitudine di personaggi di Basile e di Boccaccio sono liberi di agire secondo l'istinto, possono raggiungere gli amanti attraverso condotti di cristallo o negli *hammam*, possono essere trasportati dall'Egitto all'Italia su un tappeto, ed essere vittime di inganni come Andreuccio da Perugia.

Tanto ne *Le mille e una notte* quanto nel *Pentamerone* si ritrova inoltre un parallelo interessante giocato sul rapporto tra spazio e tempo; il giorno e le ore di luce si svolgono solitamente in città tra palazzi, orti e giardini, e i personaggi sono spesso in transito verso posti sconosciuti e imprevedibili come boschi e grotte, caverne e sotternaei ai quali giungono al calare delle tenebre. Lo spazio esotico, che è anche esoterico ed erotico, è spazio dell'avventura, e può facilmente diventare spazio della morte. I boschi e

le caverne sono infatti un prodotto della natura e rispondono a un (dis)ordine che non è governato dall'essere umano a differenza dei giardini e dei palazzi che rispecchiano uno studio e un'arte figli dell'ingegno umano. In questo chiaroscuro fatto di febbrile alternanza di giorno e notte, luce e ombra, bianco e nero, l'Occidente e l'Oriente s'impongono come mondi opposti ma vicendevolmente necessari per autodeterminarsi.⁷⁷

Il mondo del noto, è così il mondo della città nella quale vivono ed operano i mercanti di Boccaccio e la corte di Basile, una dimensione che viene messa sempre più a rischio e in crisi quando l'altro riesce a penetrarvi e quando i confini si fanno così "liquidi" che i personaggi che si trovano a veleggiare verso Oriente non possono evitare l'incontro-scontro con l'alterità.

Il mondo orientale pare dominato nell'immaginario collettivo occidentale di Boccaccio e di Basile da genti e animali mostruosi che vivono circondati da pietre e fontane dalle proprietà misteriose e certo non poco contribuiscono a questa idea dell'Oriente i *Mirabilia* e i *Physiologi* di scienza antica e favolosa presenti nella fornitissima biblioteca di Re Roberto a Napoli. Vittore Branca, ripercorrendo la vita di Boccaccio, vede nel fondaco dei Bardi, nel porto napoletano, il luogo di studio e di formazione dell'autore certaldese che "correva a leggere i testi dei *Mirabilia* nella Biblioteca Angioina, e godeva della familiarità di Paolo da Perugia, di Paolino Veneto e di Andalò da Negro, signori dei segreti di quei testi meravigliosi" ("Dal favoloso" 6).⁷⁸

⁷⁷ Sul rapporto tra giorno-notte si rimanda al saggio di Italo Calvino sulla metafora nel Pentamerone in *Sulla fiaba* (Milano: Mondadori, 2011).

⁷⁸ Per maggiori informazioni sulla vita e sulla formazione di Boccaccio geografo si rimanda a: Vittore Branca, "Dal favoloso al realistico e al parodico": esotismo fra pellegrini, mercatanti e Boccaccio lanciati da pionieri sulle rotte di Colombo," *Versants, Rivista svizzera delle letterature romanze* 23 (1993); Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo Biografico* (Firenze: Sansoni, 1993); Theodore Cachey, "Petrarch, Boccaccio and the New World Encounter," *Stanford Italian Review* 10 (1991): 45-59; Roberta Morosini, *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e...il "mondo" di Giovanni Boccaccio* (Firenze: Pagliai, 2010).

Sulla scorta della diaristica del Duecento e del Trecento, ma anche dei racconti dei mercanti che Boccaccio ascolta in particolare a Napoli, l'Oriente narrato dall'autore certaldese, dalla Grecia alla Turchia, si colora di tinte corsare e piratesche, violente e belligeranti. L'Africa di Tunisi e di Alessandria è temuta e misteriosa, ma riserva anche grandi speranze specie per i commercianti alla ricerca di gemme preziose e spezie da esportare, è un emporio a cielo aperto come lo erano la Siria e lo Yemen. L'Oriente ombroso e oltraggioso, che fa paura è personificato nel *Pentamerone* dalla schiava mora Lucia e da una serie di personaggi che ricordano alcuni antecedenti tratti da *Le mille e una notte*.

Nel cunto nono della terza giornata intitolato "Rosella" si parla di un Gran Turco che aveva la lebbra e che per guarire doveva "farese no vagno de lo sango de no prencepe granne"; il rimedio alla malattia del Gran Turco di Costantinopoli sembra rappresentato dal principe Paoluccio di Fontechiaro (ancora una volta un'opposizione tra chiaro e scuro, luce e ombra) che, aiutato dai poteri della figlia del re, riesce a scampare la morte e prende in moglie Rosella convertitasi al Cristianesimo. Basile ci propone nuovamente un contrasto tra il diabolico mondo d'Oriente del Gran Turco e il candido e trasparente mondo di Fontechiaro, uno spazio quest'ultimo che riflette come uno specchio la verità di un Oriente malato, parassitico e quasi vampiresco che sembra doversi servire del sangue dell'Occidente perché risani. Ne *Le mille e una notte* ("Storia del re dei Greci e del medico Dûban") si legge invece di un re che, proprio come il Gran Turco, vive lontano dalla città, nel paese di Zûmân (nell'antica Persia) e che "recava su tutto il corpo i segni della lebbra." Come per il re di Basile, anche il cosiddetto "re dei Greci" è affetto da una patologia dalla quale verrà risanato soltanto grazie all'intervento sacrificale di un

coltissimo forestiero, “Dûban il Saggio, venuto dalla terra dei romani.” Assistiamo dunque col cunto di Basile ad uno sdoppiamento dei personaggi dal momento che il Gran Turco non è che un’estensione del re dei Greci e Paoluccio di Fontechiaro il corrispettivo di Dûban. Entrambi i re, affetti da lebbra, hanno dunque bisogno dell’intervento di uno straniero, di un forestiero rispettivamente “bianco” e “romano” che possa porre fine al loro calvario mettendo in pericolo la loro stessa vita. E sembra quasi porre fine al trambusto di Alatiel nel *Decameron* la presenza del principe di Morea giunto in Chiarenza (ancora una volta un’opposizione tra nero e bianco, chiaro e scuro) ma si tratta di un momento di passaggio prima di una nuova avventura.

L’Oriente e l’Occidente sono così due facce di una stessa moneta, si tratta di due sosia negativi (il Levante per il Ponente e viceversa) se vogliamo che abbisognano l’uno dell’altro per imporsi. La serie di termini opposti e di immagini antitetiche proposte tanto ne *Le mille e una notte* quanto ne *Lo cunto de li cunti* sono da interpretarsi come artificio letterario per il quale “tutto ciò che è, è anche altro che contraddice ciò che apparentemente è; A è non-A; il corpo è l’ombra, l’ombra è il corpo; realtà e sogno si scambiano le parti” come sottolinea Giorgio Manganelli nell’introduzione a *Le mille e una notte* (24).

Nel passaggio dal giorno alla notte, dalla città alla campagna, dall’Oriente all’Occidente, in questa frenetica serie di rimandi l’attenzione viene così posta su una società in continuo mutamento al punto che la linea di demarcazione tra i mondi viene annullata cosicché l’Oriente da referente diventa uno dei tanti significati dell’Occidente e viceversa. Perché esista un palazzo costruito secondo le leggi della più raffinata ingegneria è necessario che ci sia uno spazio alternativo nel quale l’uomo è servo della

natura e delle sue norme; ad un giardino impeccabile e ben ordinato deve necessariamente rispondere una cava, una grotta, unantro roccioso voluto dalla natura e non dall'essere umano, ogni spazio assume così un valore in relazione al suo opposto nella stessa maniera in cui ogni personaggio ha bisogno del suo sosia positivo o negativo che sia per autodeterminarsi.

Le risposte e le risoluzioni ai mille quesiti e ai problemi che si trovano ad affrontare i principi e i mercanti dell'Occidente si trovano spesso in Oriente o già a Venezia, la porta verso il Levante cara a Basile e che per l'autore stesso rappresenta il primo passo verso la sua esperienza in Candia. Il figlio del re di Torrelunga, protagonista del nono trattenimento della quinta giornata si reca presso le Indie come fanno i tanti mercanti di Baghdad e della Siria ne *Le mille e una notte*, e proprio in India “fatti cento salemelecchi” incontra una vecchia che gli regala tre cedri che porta con sé fino verso le colonne d'Ercole dove sorge “un bellissimo boschetto dove le ombre facevano palazzo ai prati perché non fossero visti dal sole” e dove smonta su un “tappeto soriano presso una fontana che con la lingua di cristallo chiamava coi fischi la gente a rinfrescarsi la bocca” (*Lo cunto de li cunti* V.9). L'immaginario esotico dell'Oriente si completa poi con la minaccia che le terre lontane riservano, in questo caso personificata da una schiava nera che, vera e propria estensione della serva Lucia, si sostituisce alla fata.⁷⁹ Ancora una volta lo scontro tra Oriente e Occidente si rivela in una serie di immagini antitetiche per le quali la schiava mora definita “marfussa” (arabismo per “stramba, pazza”) è una “statua di giavazzo” caratterizzata da mani che sono “stecchi neri,” una “botte di caviale”

⁷⁹ Ancora una volta la schiava si esprime in lingua franca proprio come la serva Lucia con la quale condivide anche una serie di tratti in comune. Entrambe sono “schiave pezzenti, gambe di grillo” e accecate dall'ambizione.

che cerca di sostituirsi a una “tinozza di latte,” uno “scarabocchio” su un “foglio di carta reale,” una “nera cornacchia” al posto di una “bianca colomba.” Il contrasto tra Oriente e Occidente si risolve alla fine con la verità che si rivela attraverso la parola; come per Shahrazâd la parola è salvifica e attraverso questa ogni oltraggio viene denunciato ristabilendo un ordine sconquassato dalla natura di molti personaggi che, accecati dagli eccessi dell’erotismo, curiosi e desiderosi di diventare ciò che non si è e di conquistare spazi che non appartengono loro (esotici o meno) e aiutati o ostacolati da forze esoteriche, non possono vincere la verità della ragione.

4.3 Giardini, palazzi, dedali cittadini e labirinti naturali: Teseo e le trame d’Oriente

Boccaccio e Basile sembrano recuperare da *Le mille e una notte* i giardini e i sontuosi palazzi d’Oriente e colpisce come tutte e tre le opere oggetto di discussione in questo lavoro presentino descrizioni di ambienti del tutto simili nelle forme e nelle aggettivazioni.⁸⁰ Nella raccolta arabo-iranica si parla di “un giardino e poi un altro, e poi un altro ancora... , e in ogni giardino c’era una dovizia indescrivibile di alberi e di ruscelli,” “palazzi splendidi, spaziosi e confortevoli” e già nella cornice si fa riferimento ad un giardino “disseminato di innumerevoli boschetti.” In maniera del tutto parallela nella cornice del *Decameron* si legge “era il detto luogo sopra una piccola montagna,

⁸⁰ Sul tema del giardino nel Medioevo si consiglia la lettura di M. Frank, “Dal Medioevo al Quattrocento,” in *Giardini dipinti, il giardino nella pittura europea dal medioevo al primo Novecento*, a cura di M. Frank (Verona: Banco Popolare-Gruppo Bancario, 2008) 5-53; e B. Basile, *L’Elisio effimero. Scrittori in giardino* (Bologna: Il Mulino, 1993); A. Asor Rosa, L. Battaglia Ricci, M. Zoppi, *Giardini celesti, giardini terrestri: Un modello culturale per il giardino della Casa di Giovanni Boccaccio. Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, Atti del Convegno, Certaldo Alto, 29 maggio 2004*, a cura di Paolo Santagati (Firenze: Nuova Geografia Fiorentina, 2006).

da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di vari albuscelli e piante tutte di verdi frondi ripiene piacevole a guardare” e ancora “un palagio con bello e gran cortile nel mezzo [...] con pratelli da torno e con giardini meravigliosi” e similmente, Basile descrive il *locus amoenus* come un giardino “dove i rami fronzuti erano tanto intricati che il Sole con la pertica dei raggi non poteva spartirli” e dipinge con la parola un padiglione “coperto di una pergola d’uva, in mezzo al quale scorreva una grande fontana.”

I giardini presenti ne *Le mille e una notte* proprio come quelli del *Pentamerone* e del *Decameron* sono luoghi che offrono riparo e sono accumulati oltre che dalla stessa funzione anche da una serie di planimetrie identiche che rivelano le infinite capacità progettuali dell’essere umano. I giardini, che siano in Oriente o in Occidente, sono caratterizzati in primis da una fontana o da una sorgente d’acqua che oltre ad essere fonte di ristoro è anche un’allegoria per il corso della vita e della verità. Ma oltre all’imponenza dei giardini descritti nelle opere colpiscono i dettagli con i quali questi spazi vengono presentati come veri e propri paradisi terrestri che tengono conto dei piaceri dei visitatori dal momento che spesso è qui “riunita ogni sorta di frutta e di fiori, vi gorgheggiano gli uccelli, vi scorrono ruscelli ricchi di acque” come testimonia il protagonista de “La storia del sensale cristiano” che davanti ai suoi occhi si ritrova un magnifico giardino con al centro una fontana con quattro zampilli agli angoli, in figura di serpenti d’oro rosso che sembravano sputare perle e pietre preziose” (*Le mille e una notte* 1: 570-71). Gli occhi di Cannelletta (*Lo cunto de li cunti* III.1) sono estasiati alla vista di un “bellissimo giardino, dov’erano tante spallere de cetrangole, tante grotte de cetra, tante quatre de shiure e piede de frutte e pergole d’uva, che era na gioia a vedere,” un luogo che le offre riposo e ristoro.

Anche un bosco talvolta può assumere le fattezze di un giardino e offrire ristoro; nel cunto quarto della quinta e ultima giornata del *Pentamerone*, Parmetella portando al pascolo una scrofetta si ritrova in un bosco “dove le ombre si facevano forti contro gli assalti del sole, e arrivata in un certo pascolo, in mezzo al quale scorreva una fontana che, ostessa d’acqua fresca, invitava con la lingua d’argento i viandanti a berne una mezzetta” (*Lo cunto de li cunti* V.4). Il giardino che si apre davanti agli occhi di Luce della Religione, protagonista de “Compagna della dolce favella,” era decorato:

da motivi in tutto e per tutto simili a quelli che si vedevano sulle porte del paradiso. In seguito, oltrepassato il portale, ci si trovava sotto una volta naturale di pampini che pendevano da un graticcio ad archi e offrivano allo sguardo una variegata tavolozza: il rosso dell’oro massiccio confinava col nero testa di moro e, tra il nero e il rosso, il bianco si poneva come perle avvicendate con il corallo e l’ambra grigia [...] e gli alberi si piegavano sotto grappoli di frutti maturi. (*Le mille e una notte* 2: 59-60)

I giardini descritti nella raccolta araba sono spesso paragonati al Paradiso, e lo stesso può dirsi anche per i maestosi palazzi di città che hanno spesso “pareti ornate d’oro e al centro uno specchio d’acqua circondato da un magnifico giardino” (164). I personaggi sono calati in ambienti fiabeschi e trapela nelle descrizioni un certo tropismo nostalgico che li porta a ricordare il grande Oriente della Persia e della Cina.⁸¹ Come sottolinea Claude Cazalé Bérard (“Il giardino di Fiammetta” 56) “il giardino paradisiaco viene celebrato come luogo di delizie, di appagamento sensuale e spirituale in quanto spazio chiuso, naturale o coltivato dalla mano dell’uomo –l’*hortus conclusus* (della tradizione latina classica e medievale)”; si tratta dunque di uno spazio che permette

⁸¹ Di un certo tropismo nostalgico sembrano essere affetti gli stessi autori delle tre opere, da una parte l’autore (o gli autori) della raccolta araba che sovente richiama la città di Kashgâr (oggi Shu-fu in Cina), dall’altra Boccaccio e Basile che attraverso personaggi come Andreuccio e il Mercante (rispettivamente in *Decameron* II.5 e *Lo cunto de li cunti* I.7) omaggiano una città come veri Napòlidi (per utilizzare l’emblematica espressione di Erri De Luca 6).

all'essere umano colto in fase di contemplazione e godimento della bellezza di trapassare ad un ordine superiore di conoscenza. Quest'ultimo aspetto secondo Cazalé Bérard è da mettere in relazione in particolare alla civiltà islamica che, attraverso la Spagna, mantiene e trasmette una "tradizione dell'arte dei giardini mistici e curativi interrottasi in Occidente con il crollo dell'Impero romano" (*ibid*).

I giardini descritti ne *Le mille e una notte* non fanno così che contribuire all'idea di un Oriente che nell'immaginario occidentale "had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences" (Said 1). I giardini delle delizie si fanno pertanto paradisi edenici ed edonistici dove un tradimento non è vissuto come peccato. La moglie di Shahryiâr è dunque esente da un qualsiasi giudizio morale di natura religiosa ma soccomberà alle leggi dell'uomo, di un Adamo che è sempre più artefice del proprio destino. I personaggi de *Le mille e una notte*, del *Decameron* e del *Pentamerone* sono infatti soggetti al giudizio della ragione e non della religione, le donne "tentatrici e peccaminose" agiscono secondo natura e tramano in spazi perfetti e ordinati come i giardini che non fanno che aumentare con il loro splendore il piacere degli amanti. Lo stesso avviene dunque anche per l'*hortus conclusus* che si trova a lavorare Masetto da Lamporecchio (*Decameron* III.1) che, fingendosi muto (ancora un volta un caso di mutismo alla Masud e all'Alatiel), si trastulla in un orto-giardino con un corteo di monache dissolute e lascive.

Il giardino curato per mano dell'essere umano diventa anche il luogo nel quale la natura si spoglia dinnanzi agli amanti e questi davanti ad essa; in giardino si "lavora l'orto" per utilizzare la metafora boccacciana e al palazzo si ristabilisce l'ordine e si placano i piaceri rispondendo alla verità delle norme che governano la società. In

quest'ottica dunque gli spazi dal giardino al palazzo (presenti in tutte le raccolte) sono da leggersi non come spazi che sono l'Oriente ma piuttosto, spazi dalle fattezze orientali perché orientalizzati. Lo stesso Said (104) parla infatti di un Oriente che non è Oriente così com'è, ma Oriente così come è stato Orientalizzato. Gli orti, i giardini e i grandi palazzi appaiono dunque come un'imitazione di un'Oriente che si basa su quanto narrato del Levante e dal Levante stesso e lo stesso vale così per quei personaggi "altri" e "diversi" che scimmiettano una lingua che non appartiene loro e agiscono seguendo l'istinto e non l'ingegno.

4.4 Cibi d'Oriente, spezie e specialità esotiche dalla tavola al letto: quando l'esotico si fa erotico

Il gusto per l'Oriente e per i Paesi distanti dal contesto di Boccaccio e di Basile (ma anche dall'Egitto e dalla Siria come nel caso de *Le mille e una notte*) si manifesta oltre che nei richiami ad elementi decorativi tipici dell'arte persiana o dell'estremo Oriente anche e soprattutto in una serie di piaceri legati al gusto e all'olfatto. Già all'interno della raccolta araba sono numerosissimi i riferimenti a pietanze e profumi che giungono da lontano, cibi e odori che stuzzicano la fame dei personaggi ma anche l'appetito sessuale dei numerosi amanti al punto che l'elemento esotico non è che l'anticamera dell'erotismo.

Nel racconto "Il facchino e le dame" si legge di un giovane che accompagnando una dama per le vie di Baghdad è rapito dagli acquisti della donna che da un fruttivendolo "comprò mele di color chiaro, cotogne di Turchia, pesche di Khullân, mele moscatelle, gelsomini, ninfee di Siria, cetrioli delicati, limoni di Marakîb, cedri reali, rose bianche,

basilico, fiori di henné, camomilla fresca, violaciocche, mughetti, gigli, anemoni, viole, occhi di bue dai petali gialli, narcisi, fiori di melograno” (*Le mille e una notte* 1: 211) e ancora “cuori di pistacchio, uva secca di Shihb, mandorle, datteri secchi dell’Iraq, biscotti alle noci di Baalbek, ceci di Khazayn” fino a fermarsi poi da un mercante di droghe e profumi dove “si procurò dieci flaconi di profumo ai fiori di zafferano e dieci flaconi di essenza di ninfea, due pan di zucchero, una bottiglia di acqua di rose al muschio, grani d’incenso, legno di aloe, ambra, granelli di muschio” (231). Le raffinate pietanze dal sapore esotico che risvegliano l’appetito della dama e del facchino fanno da contorno ad una:

grande sala, dalla simmetria perfetta, completamente circondata da un doppio colonnato di archi sovrapposti ornati da cornici minuziosamente lavorate e da stiacciati. All’estremità, una stanza sopraelevata in aggetto era adorna di tappeti, di tende fatte da fili di perle, e arredata con forzieri ricoperti di stoffe che arrivavano fino a terra. Al centro della sala era disposta una grande piscina piena di acqua limpida, in mezzo alla quale troneggiava una barchetta. Infine proprio in fondo alla sala, al posto d’onore, si scorgeva un letto d’ambra tempestato di perle e di pietre preziose e poggiato su quattro zampe di legno di cipresso; era incorniciato dai veli di una zanzariera di raso rosso, chiusa da perle grosse come nocciole e più a guisa di bottoni. (216)

Il cibo di sapore orientale ed esotico per il ragazzo di Baghdad è il primo passo verso un’esperienza multisensoriale che va dal gusto all’olfatto, dalla vista all’udito e al tatto, un tripudio di sensi che culmina con un gioco erotico tra il facchino e la dama e le sorelle. Come per il facchino che viene preso per la gola attraverso il cibo e il vino, anche Alatiel (*Decameron* II.7) “dalla piacevolezza del beveraggio tirata, più ne prese che alla sua onestà non sarebbe richiesto: di che ella, ogni avversità trapassata dimenticando, divenne lieta, e veggendo alcune femmine alla guisa di Maiolica ballare, ecca alla maniera alessandrina ballò.” Alatiel si ritrova così dalla tavola al talamo come era

avvenuto al giovane di Baghdad, e in balia di un acceso erotismo si concede alla lusinghe di Pericone che a dolci notte invitava. I lunghi elenchi di dettagli enogastronomici presenti nelle raccolte possono essere così letti come vere e proprie mappature dei luoghi esotici ed erotici, cataloghi di “geogastronomia” che annientano i confini tra i paesi e fanno assaporare un po’ di Oriente all’Occidente e viceversa attraverso la comunione del cibo e dei corpi.

Le città d’Oriente sono veri e propri paradisi fatti di palazzi perfetti e giardini curati, centri opulenti e Bengodi della fantasia per gli occidentali. Il regno del re dell’India nella “Storia del secondo derviscio qalendar” (*Le mille e una notte*) è descritto come “una città solidamente fortificata e molto ben costruita, dove abbondavano ricchezze e generi alimentari di ogni genere” e “l’aria irradiava una luce abbagliante; l’acqua scorreva abbondante nel letto dei ruscelli che irrigavano il luogo.” L’incontro con l’alterità va al di là dei confini geografici e presuppone un’esperienza molto più complessa che passa dalla perfezione dei giardini alla maestosità dei palazzi, dal cibo all’esperienza erotica.

Nell’introduzione al secondo libro della raccolta araba René Khawam sostiene “conoscere l’Altro, tracciare la geografia carnale di un mondo assaporato nella sua stupefacente diversità, è il destino tanto dell’esule quanto del narratore, che col suo verbo allarga la scena angusta dove sono confinati i comuni mortali” (*Le mille e una notte 2*: 408). Il viaggio, requisito fondamentale della fiaba, diventa così elemento pregnante delle raccolte e solo dal confronto con l’alterità scaturisce la maturazione dei personaggi e la progressione narrativa del racconto. È lo stesso Basile a dircelo per bocca di Paola che, nel trattenimento nono della terza giornata del *Pentamerone*, parlando dello scioccone

Moscione sottolinea il volere del padre che manda il figlio a fare mercanzia verso Levante “sapenno ca lo bedere varie paise e lo prattecare deverze gente sceta lo ‘ngiegno, affila lo iodizio e fa l’ommo sperto.” Il Mediterraneo di conseguenza non è più solo spazio magico popolato di mostri e di sirene, ma diventa vero e proprio “spazio sociale” da identificarsi con “un’attitudine allo scambio e alla convivenza tra diversi” (Guarracino 111). Gli autori come Boccaccio e Basile ci parlano infatti di personaggi che interagiscono con l’Altro e i dettagli sulle mille sfaccettature delle città, dal cibo alla religione, dalle credenze al folklore fanno di questi novellatori veri e propri antropologi che, sulla scorta dei viaggiatori e degli scrittori del passato, narrano la diversità.

I luoghi d’Oriente se da un lato fanno paura e incutono timore perché si dice abitati da creature sovranaturali e mostruose, dall’altro lato sono agli occhi e alle orecchie dei vari personaggi de *Le mille e una notte*, del *Decameron* e del *Pentamerone* veri Eden sulla terra dal momento che, anche solo per sentito dire, “Baghdad è la dimora della Pace, la madre di tutte le città” e ancora “chi non ha visitato il Cairo non conosce nulla delle meraviglie del mondo” visto che “laggiù, il fango è oro; le donne, un sollazzo senza fine; il Nilo, un miracolo: e la sua acqua è leggera per lo stomaco, saporita al gusto, e le sue piene sono fresche e dolci al tatto.” Ne “Il medico ebreo” si legge:

se anche non aveste che intravisto la veste di verzura di quel paese, impreziosita dai gioielli dei suoi fiori e dal bianco ricamo di tutte le varietà delle sue piante, quanto vi avrebbe meravigliati lo spettacolo! L’isola circondata dalle acque del fiume vi avrebbe offerto un quadro di perfetta bellezza. La piscina degli abissini vi avrebbe rimandato il riflesso dei vostri sguardi incantati. (*Le mille e una notte* 1: 600)

La grandezza delle città è dettata dunque oltre che dalle sue caratteristiche architettoniche anche e soprattutto dalla natura che viene sempre descritta in maniera generosa dal momento che molti centri urbani sono proprio come Damasco: “perfetta,

dove le ricchezze non venivano mai meno, solidamente edificata nel cuore di una regione ricca di fiumi e dove abbondano gli alberi da frutto e gli uccelli. Insomma, un paradiso fra i paradisi, un verziere tra i verzieri di Radwân, che avesse avuto due varietà, e non una sola, di ogni specie di frutto” (602).

In un gioco di specchi per il quale ogni paese e ogni città si confrontano fra essi, il centro urbano o un Paese lontani da quello nel quale un determinato evento ha luogo diventano magici e utopici, per questa ragione Baghdad agli occhi di un abitante di Bassora diventa un paradiso dove “d’inverno il freddo la risparmia; la primavera, con le sue rose, vi fa sbocciare i fiori e carica di frutti i rami di un albero dal verde tenero; allora si sentono gli uccelli cinguettare senza fine” (*Le mille e una notte* 2: 55).

In questo continuo rimandare da una città a un'altra, da un palazzo a un giardino, da un Paese all'altro, il lettore si ritrova così a ripercorrere il mondo da Levante a Ponente ed è calato nei dedali delle strade di Baghdad, di Alessandria e del Cairo dai quali è quasi impossibilitato ad uscirne. I confini fra i Paesi sono confini “liquidi” e non perché sia necessario veleggiare verso l'Oriente, e viceversa da Levante a Ponente, quanto per il fatto che i racconti scorrono l'uno nell'altro attraverso una serie di eventi che fluiscono come un fiume in piena. Per questa ragione è possibile parlare di Orientalismo già in un testo come *Le mille e una notte*; nella raccolta araba infatti si assiste ad un continuo rimandare a un luogo più a Oriente o più ad Occidente che è sinonimo di alterità ma anche di libertà.

I richiami a luoghi remoti e barbareschi sono numerosi e le descrizioni talvolta sono così simili da causare nel lettore un vero e proprio senso di smarrimento e di distopia geografica e narrativa che annienta confini e fisici e letterari. La Napoli di

Andreuccio da Perugia (*Decameron* II.5) col suo Malpertugio è tanto pericolosa quanto il Regno di Pertuso Cupo di Mineco Aniello (*Lo cunto de li cunti* I.4) o la Baghdad di Ali Azzibaq che si ritrova ad esercitare una serie di manasif (inganni e furberie al pari di quelle di Andreuccio e di Ali) all'interno de *Le mille e una notte*. E colpisce come nella sua *Trilogia della vita* Pasolini abbia giocato non solo con i personaggi facendo interpretare allo stesso attore o alla stessa attrice personaggi di opere diverse (come il caso di Andreuccio-Aziz) ma anche con lo spazio dal momento che Napoli e Sana'a pur tanto lontane geograficamente sono così antropologicamente così simili.

Conclusioni

Alla luce di quanto esposto in questo lavoro mi sembra evidente il debito contratto da Giovanni Boccaccio e da Giambattista Basile nei confronti della letteratura araba e di un testo come *Le mille e una notte*. Rileggendo le “favole, parabole e historie” di Boccaccio, i “cunti” di Basile e i racconti di Shahrazâd, ci si imbatte in una serie di paralleli e di armonie letterarie al punto quasi di confondere le giornate, i novellatori, i personaggi. Davanti a queste opere il lettore è chiamato ad accettare di perdersi in un labirinto narrativo nelle cui simmetrie strutturali si ritrovano personaggi simili e motivi affini. Le opere di Boccaccio e di Basile sono un controcanto tutto italiano alla raccolta araba, Pampinea e gli altri novellatori del *Decameron* sono un'estensione di Shahrazâd e scampano la morte attraverso la parola, dipanando il filo dei racconti e catapultando il lettore tra i dedali di Napoli, Firenze e del Mediterraneo.

Gli studi di Corrao, Croce e Di Francia hanno suggerito un'influenza strutturale della raccolta araba tralasciando quei paralleli tematici tra le opere che, ad un attento esame, si rivelano del tutto speculari. Che si tratti di esoterismo, erotismo o di esotismo poco importa, quello che conta è l'indiscernibile legame tra le opere di Boccaccio e di Basile e l'antecedente arabo, un rapporto testimone di contaminazioni letterarie e culturali che annullano i confini geografici tra l'Italia e il Medio Oriente.

Le mille e una notte, l'opera più barocca della letteratura araba secondo Manganelli, anticipa l'epopea dei mercanti di Boccaccio e l'universo fiabesco del *Pentamerone*. La pompa delle descrizioni di amplessi e relazioni pericolose viene ridotta notevolmente da Boccaccio che ci concede attraverso la figura di Dioneo siparietti erotici e burleschi che preludono a quel gusto per il grottesco e per una “filosofia della carne”

presente ne *Lo cunto de li cunti* di Basile. Pensare all'opera di Basile ignorando il *Decameron* e *Le mille e una notte* è quasi sacrilego dal momento che il capolavoro dell'autore partenopeo sarebbe impossibile senza i suoi antecedenti. I paralleli tra le raccolte vanno oltre una mera e potenzialmente casuale corrispondenza strutturale basata *in primis* sulla perfetta simmetria tra le cornici. Le opere condividono numerose caratteristiche letterarie e narrative e simili aspirazioni poetiche (e politiche) annientando così le barriere linguistiche e geografiche entro le quali ognuna di queste viene prodotta. Si tratta infatti di opere che potremmo definire "liquide," raccolte contraddistinte da fiumane di raffinate espressioni linguistiche talvolta identiche al punto che ogni opera pare sciogliersi nell'altra. Sono opere dinamiche e in movimento fatte di concerti di personaggi e di sinonimie accavallantisi, opere lontane l'una dall'altra di almeno duecento anni, ma pur sempre vicine e se vogliamo, complementari.

Le tre raccolte sono cornucopie di metafore ingegnose, depositarie di un sapere umano e terreno che si fonda sul vizio e sulla virtù e sulla continua ricerca della verità. Tra le strade di Baghdad e di Damasco, nella provincia toscana e nelle più incredibili Torrelunga e Vignalarga si consumano vicende umane dai sapori più disparati; in un *harem*, in un *hammam*, in una stalla o in un giardino, califfi, emiri, mercanti, figli di re, sciocconi e scrocconi agiscono seguendo l'ingegno e guidati spesso da una "magica Provvidenza." Le notti di Shahrazâd nelle quali si narrano storie e aneddoti e si predicano proverbi sono complementari alle giornate perfettamente scandite dalle albe e dai tramonti nella raccolta di Boccaccio e in quella di Basile, l'alternanza di giorni densi di narrazione e di notti fatte di racconti durante le quali "si dipana il filo" dei racconti

riempiono il tempo nella sua totalità e le opere dell'autore certaldese e di quello partenopeo sembrano quasi una continuazione del capolavoro di origine arabo-iranica.

La ginecocrazia che alberga il tempo e lo spazio de *Le mille e una notte* viene mantenuta da Boccaccio nel suo prologo e in tutte le sue novelle, ma anche da Basile che dà un nuovo volto alla narrazione riplasmando, modificando e deformando gli antecedenti con il suo irriverente e antistrofico controcanto. Animato da uno spirito fortemente barocco, Basile destoricizza e decontestualizza geograficamente una serie di racconti che, letti in filigrana, raccontano comunque la società a lui contemporanea nella stessa maniera in cui Boccaccio ci racconta l'universo dei mercanti nel suo *Decameron* ed esattamente come era già avvenuto con la raccolta araba dove si condannano emiri e visir corrotti, e si legge di personaggi tristi e innamorati e di amanti lascivi.

I riferimenti teorici presenti all'interno di questo lavoro contribuiscono a rivelare la grandiosità di queste opere, ne sottolineano la portata globale e soprattutto confermano la sinonimia tematica e strutturale. Gli studi di Brooks sul rapporto tra fine, inizio e il fine della lettura trovano una perfetta corrispondenza in tutte le opere analizzate in questa sede e lo stesso può dirsi per gli approfondimenti barthesiani e bachtiniani sul piacere della lettura e sul carnevalesco. Le teorie elaborate molti secoli dopo ci aiutano non solo a meglio rileggere i testi, ma anche a stabilirne le relazioni, i rapporti narrativi e tematici e lo stesso può dirsi per l'esame delle varie cifre stilistiche affini alle raccolte e dal quale emerge un'armonia, una continuità impressionante. Molti critici hanno avvertito la presenza del fantasma de *Le mille e una notte* aleggiare dietro l'opera di Boccaccio e quella di Basile, e con questo studio spero di aver dato un volto a questo spettro o di averne almeno delimitato il profilo.

Dopo circa tre anni, dopo poco più di mille e una notte di studio e di scrittura mi sembra doveroso concludere ribadendo la necessità di riscoprire non solo testi del patrimonio letterario italiano ma anche di quello straniero ed in particolare arabo. Tutto questo, al fine di scardinare la letteratura mediorientale dal pregiudizio che la attanaglia da più di una decade e di rivalutare un'opera come *Lo cunto de li cunti*, un capolavoro barocco che merita la giusta attenzione. Ristabilire una serie di paralleli tra questi testi risulta benefico su più fronti, da quello letterario a quello antropologico, da quello folkloristico a quello politico, solo così è possibile avviare un processo di tolleranza letteraria tesa ad annientare lo stereotipo e il pregiudizio che tanto intaccano l'equilibrio della società contemporanea.

Riscoprire un classico della letteratura mondiale come *Le mille e una notte* è un passo doveroso per ogni lettore che, addentrandosi in questo labirinto narrativo, scopre un universo frutto di un'“ingegneria letteraria” rara e potente al punto da essere studiata, emulata e superata dal genio di Boccaccio e dall'ingegno di Basile. *Lo cunto de li cunti*, con i suoi orchi e i suoi mostri, con le sue storie d'amore travagliate, con il suo Oriente idealizzato è la risposta napoletana a *Le mille e una notte*, un'opera giunta e infiltratasi nel patrimonio narrativo italiano grazie alla mediazione di Boccaccio che a Napoli, reggia della superstizione e del magico, conosce l'amore e scopre l'Oriente.

Riferimenti Bibliografici

- Afnan, Soheil M. *Avicenna: Vita e Opere*. Trad. Giulio Colombo. Bologna: Patron, 1969.
- Albanese, Angela. *Metamorfosi del 'Cunto' di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*. Ravenna: Longo, 2012.
- Allaire, Gloria, (a cura di). *The Italian Novella: A Book of Essays*. New York: Routledge, 2003.
- Atkins, John A. *Sex in Literature: The Medieval Experience*. Vol. 3. London: John Calder, 1978.
- Avicenna. *Libro della guarigione: Le Cose Divine*. Trad. ed a cura di Amos Bertolacci. Torino: UTET, 2007.
- . *Il Poema della medicina*. Trad. M. Papa. Catania: Brancato, 1991.
- . "A Treatise on Love by Ibn Sînâ." Trad. Emil L. Fakhenheim. *Medieval Studies* 7 (1945): 208-28.
- Bachtin, Mihail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.
- Barberi Squarotti, Giorgio. *Il potere della parola: studi sul Decameron*. Napoli: Federico & Ardia, 1989.
- Barthes, Roland. *Il brusio della lingua*. Trad. B. Bellotto. Torino: Einaudi, 1988
- . *Il piacere del testo*. 3° ed. Trad. a cura di Lonzi L. e C. Ossola. Torino: Einaudi, 1999.
- . *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Basile, Bruno. *L'Elisio effimero: Scrittori in giardino*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Basile, Giambattista. *Lo cunto de li cunti: ovvero lo trattenemiento de' peccerille*. A cura di Carolina Stromboli. 2 Vol. Roma: Salerno Editrice, 2013.
- . *Lo cunto de li cunti: ovvero, lo trattenemiento de peccerille*. A cura di Mario Petri. Bari: G. Laterza, 1976.
- . *Lo cunto de li cunti: Testo della prima edizione del 1634-1636*. Trad. e a cura di Michele Rak. Milano: Garzanti, 1986.

- . *Giambattista Basile's The Tale of Tales, or Entertainment for Little Ones*. Trad. Nancy L. Canepa. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- . *Il Pentamerone*. Trad. ed a cura di B. Croce. Roma-Bari: Laterza, 1974.
- . *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*. Trad. ed a cura di B. Croce. Bari: Laterza, 1957.
- Battelheim, Bruno. *Il mondo incantato della fiaba*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Beaumont, Daniel. *Slave of desire: Sex, Love, and Death in the 1001 Nights*. Madison [NJ]: Fairleigh Dickinson Press, 2002.
- Benjamin, Walter. "Il narratore: Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov." *Angelus Novus: Saggi e Frammenti*. A cura di R. Solmi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1962. 247-274.
- Benson, Stephen. *Cycles of Influence: Fiction, Folktale, Theory*. Detroit: Wayne University Press, 2003.
- Bertolacci, Amos. "Il pensiero filosofico di Avicenna." *Storia della filosofia nell'Islam medievale*. A cura di C. D'Ancona. Vol. 2. Torino: Einaudi, 2005. 522-626.
- Bettelheim, Bruno. *Il mondo incantato*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- . *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Random House, 1976.
- Biasin, Gian Paolo. *I sapori della modernità: cibo e romanzo*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. A cura di A. Quondam, M. Fiorilla, e G. Alfano. Milano: Bur, 2013.
- . *Decameron*. A cura di Cesare Segre. Gruppo Ugo Mursia Editore, Milano, 1998.
- . *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Torino: Utet, 1956.
- . "De genealogiis deorum gentilium." *Opere in versi - Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine, Epistole*. A cura di Pier Giorgio Ricci. Milano-Napoli: Ricciardi, 1965.
- Boggione, Valter, e Giovanni Casalegno. *Dizionario del lessico erotico italiano*. Torino: UTET Università, 1996.
- Bottingheimer, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*. Albany: Excelsior Editions/State University of New York Press, 2009.

Bragantini, Renzo. *Il riso sotto il velame: La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*. Firenze: Olschki, 1987.

Bragantini, Renzo, e Pier Massimo Forni, (a cura di). *Lessico critico decameroniano*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.

Branca, Vittore. *Boccaccio medievale*. Firenze: Sansoni, 1970

---. "Dal favoloso al realistico e al parodico: esotismo fra pellegrini, mercatanti e Boccaccio lanciati da pionieri sulle rotte di Colombo." *Versants, Rivista svizzera delle letterature romanze* 23 (1993): 3-24.

---. *Giovanni Boccaccio. Profilo Biografico*. Firenze: Sansoni, 1993.

Brevini, Franco. *La poesia in dialetto: Storie e testi dalle origini al Novecento*. 3 Vol. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: A.A. Knopf, 1984.

---. *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrative*. Trad. Daniela Fink. Torino: Einaudi, 1995.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. A cura di Holbrook Jackson. London: JM Dent, 1932.

Caccavelli, A. "Fiaba e realtà nel *Pentamerone* di Basile." *Scritti vari pubblicati dagli alumni della R. Scuola Normale Superiore di Pisa per le nozze Arnaldi-Cesaris Demel*. Pisa: Pacini-Mariotti, 1928.

Cachey, Theodore. "Petrarch, Boccaccio and the New World Encounter." *Stanford Italian Review* 10 (1991): 45-59.

Caillois, Roger. *Dalla fiaba alla fantascienza*. Roma-Napoli: Theoria, 1985.

Calabrese, Stefano. *Gli arabeschi della fiaba dal Basile ai Romantici*. Pisa: Pacini, 1984.

---. "L'enigma del racconto: Dallo Straparola al Basile." *Lingua e stile* 18 (1983): 177-98.

---. "La favola del linguaggio: Il 'come se' del *Pentamerone*." *Lingua e stile* 16 (1981): 13-34.

Calcaterra, Carlo. *Parnaso in rivolta*. Milano: Mondadori, 1940.

- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- . "Le città invisibili felici e infelici." *Vogue Italia* 253 (1972): 150-151.
- . *Fiabe italiane*. 2 vol. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- . "La mappa delle metafore." *Il Pentamerone*. Trad. B. Croce. Vol. 1. Roma-Bari: Laterza, 1974.V-XLVIII.
- . "Il midollo del leone." *Saggi 1945-1985*. A cura di M. Barenghi. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1995. 9-27.
- . *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 2011.
- Canepa, Nancy L. *From Court to Forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 1999.
- . "From Court to Forest: The Literary Itineraries of Giambattista Basile." *Italica* 71.3 (1994): 291-310.
- , (a cura di). *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- Cantile, A., e R. Morosini, (a cura di). *Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il "mondo" di Giovanni Boccaccio*. Firenze: Mauro Pagliai Editore, 2010.
- Capezzone, Leonardo. "La perfezione del triangolo. Tre soggetti d'amore dal *Kitab al-Muwashsh* di Al-Washsh, per una rilettura dell'amor cortese arabo." *InVerbis* 2 (2012): 55-74.
- Cappellano, Andrea. *De Amore*. Trad. ed a cura di Salvatore. Battaglia. Roma: Perrella 1947.
- Cardini, Franco. *Le cento novelle contro la morte: Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*. Roma: Salerno Editrice, 2007.
- Carminati, Clizia. "Narrazione e storia nella nella riflessione dei romanzieri secenteschi." *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*. A cura di C. Carminati e V. Nider. Trento: Università degli Studi di Trento, 2007. 37-108.
- Cazalé Bérard, Claude. "Il giardino di Fiammetta: una quête amorosa sulla sponde del mediterraneo." *Boccaccio geografo: Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e...il "mondo" di Giovanni Boccaccio*. A cura di Roberta Morosini. Firenze: Pagliai, 2010. 53-65.
- . "La strategia della parola nel *Decameron*." *MLN* 109.1 (1994): 12-26.

- Cherchi, Paolo. *L'onestade e l'onesto raccontare del "Decameron."* Fiesole: Cadmo, 2007.
- Ciavolella, Massimo. *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo.* Roma: Bulzoni Editore, 1976.
- Classen, Albrecht. "Encounters between East and West in the Middle Ages and Early Modern Age." *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times: Transcultural Experiences in the Premodern World.* A cura di Albrecht Classen. Berlin-Boston: De Gruyter, 2013. 1-222.
- Conrieri, Davide. *Novelle italiane: il Seicento, il Settecento.* Milano: Garzanti, 1982.
- Corrao, Francesca Maria. "A Comparison between 'One Thousand and One Nights' and the 'Pentamerone' of the Italian Writer G. Basile (Muqâranah bayna alf laylâ wa layl wa qisâs 'l-bintâmyrony, Il Pentamerone, li-'l-kâtib al-Itâly Bâsyly, G. B. Basile." *Comparative Literature in the Arab World.* A cura di Ahmed Etman. Cairo: Cairo University, 1998. 299-305.
- . "Giufà nella tradizione scritta ed orale dell'area mediterranea." *Fonti Orali Studi e Ricerche* 3.2/3 (agosto-dicembre 1983): 85-86.
- Corsetti, Jean-Paul. *Storia dell'esoterismo e delle scienze occulte.* Trad. Mariagrazia Pelaia. Roma: Gramese Editore, 1992.
- Cortellazzo, Manlio, e Paolo Zolli. *DELI, Dizionario Etimologico della Lingua Italiana.* A cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo. Bologna: Zanichelli, 2004.
- Croce, Benedetto. "Giambattista Basile e il 'Cunto de li cunti.' *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento.* Bari: Laterza, 1948.
- . "Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari." *La Critica: Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* 23 (1925): 65-99.
- . *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento.* Bari, Laterza, 1911.
- . "Salvatore Di Giacomo." *La letteratura della nuova Italia: Saggi critici.* Vol. 3. Bari: Laterza, 1964. 77-105.
- . *Storie e leggende napoletane.* Bari: Laterza, 1976.
- D'Ascoli, Francesco. *Nuovo vocabolario dialettale napoletano.* Napoli: Gallina, 1978.
- De Blasi, Nicola. *Profilo linguistico della Campania.* Roma-Bari: Laterza, 2006.

- De Luca, Erri. *Napòlide*. Napoli: Dante e Descartes, 2006.
- Di Francia, Letterio. "Alcune novelle del "Decameron" illustrate nelle fonti." *Giornale storico della letteratura italiana* 49 (1907): 1- 103.
- Doria, Gino. "Il più bel libro di fiabe." *Cultura moderna* 33 (1957): 1-3.
- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles): L'Autre, l'ailleurs, l'autrefois*. 2 vol. Paris: L.H. Champion, 1991.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- El-Shamy, Hasan. *Folk Traditions of the Arab World: A Guide to Motif Classification*. Vol. I. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Faerno, Gabriele. *Le Favole*. A cura di Luca Marozzi. Roma: Salerno Editrice, 2005.
- Ferrand, Jacques. *Malinconia erotica*. Trad. ed a cura di Massimo Ciavolella. Venezia: Marsilio, 1991
- . *A Treatise on Lovesickness*. Trad. Donald A. Beecher e Massimo Ciavolella. Syracuse: Syracuse University Press, 1990.
- Forni, Pier Massimo. "Realtà/Verità." *Lessico critico decameroniano*. A cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni. Torino: Bollati Boringhieri, 1995. 300-319.
- Frank, Martina. "Dal Medioevo al Quattrocento." *Giardini dipinti, il giardino nella pittura europea dal medioevo al primo Novecento*. A cura di M. Frank. Verona: Banco Popolare-Gruppo Bancario, 2008. 5-53.
- Fregoso, Battista. *Contramours : l'antéros, ou contramour*. Paris: Chez Gilles Beys, 1581.
- Galiani, Ferdinando. *Del dialetto napoletano: Con introduzione e note di Fausto Nicolini*. Napoli: Riccardo Ricciardi editore, 1923.
- Gennari, Massimo e Simona Lazzerini. *In viaggio con Boccaccio: i luoghi di Firenze e della Toscana nell'opera del grande narratore*. Certaldo: Federighi Editore, 2013.
- Getto, Giovanni. *Barocco in prosa e poesia*. Milano: Rizzoli, 1969.
- . *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*. Torino: Petrini, 1966.
- Girardi, Raffaele. *Raccontare l'Altro: L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*. Napoli: Liguori Editore, 2012.

- Godono, Elvira. "Oriente e Occidente in Boccaccio: Corrispondenze fra *Decameron* e antiche novelle orientali." *Kúma* 17 (2009): 66-89.
- Gonzalez Palencia, A. "Islam and the Occident." *Hispania* 18.3 (1935): 245-276.
- Guarracino, Scipione. *Mediterraneo: Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Gutas, Dimitri. *Avicenna e la tradizione aristotelica: Introduzione alla lettura delle opere filosofiche di Avicenna*. Bari: Edizioni di pagina, 2007.
- Gyug, Richard F., (a cura di). *Medieval Cultures in Contact*. New York: Fordham University Press, 2003.
- Ibn Butlan. *Tacuinum Sanitatis*. Trad. ed a cura di Luisa Cogliati Arano. Milano: Electa, 1973.
- Ibn Hazm. *Il Collare della Colomba*. Trad. ed a cura di F. Gabrieli. Bari: Laterza, 1949.
- Irwin, Robert. *The Arabian Nights: A Companion*. London: Tauris Parke, 2005.
- . "Political Thought in the *Thousand and One Nights*." *The Arabian Nights in Transnational Perspective*. A cura di Ulrich Marzolph. Detroit: Wayne State University Press, 2007. 103-115.
- Johannes de Alta Silva. *Dolopathos, or, The King and the Seven Wise Men*. Trad. Brady B. Gilleland. Binghamton: Center for Medieval & Early Renaissance Texts & Studies, 1981.
- Jolles, André. *Forme Semplici*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1980.
- Kamber, Gerald. Le fonti nel *Decameron* di due episodi di *Pinocchio*." *Italica* 46.3 (1969): 242-78.
- Kenseth, Joy. *The Age of the Marvelous*. Hanover [NH]: Hood Museum of Art, 1991.
- Khawam, René. Introduzione. *Le mille e una notte*. A cura di René R. Khawam. Trad. Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni. 2 vol. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2005.
- Kuhns, Richard Francis. *Decameron and the Philosophy of Story Telling: Author as Midwife and Pimp*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Lanham, Richard A. *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1976.

- Lavinio, Cristina. "Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della prosa narrativa orale tradizionale." *La Ricerca Folklorica* 12 (1985): 37-48.
- Le mille e una notte*. A cura di René R. Khawam. Trad. Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni. 2 vol. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2005.
- Lo Nigro, Sebastiano. "La fiaba tra scrittura e oralità." *La Ricerca Folklorica* 12 (1985): 7-10.
- Lüthi, Max. *The European Folktale: Form and Nature*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- . *La fiaba popolare europea: Forma e natura*. Trad. M. Cornetta. Milano: Mursia, 1979.
- Magnanini, Suzanne. *Fairy-tale Science: Monstrous Generations in the Tales of Straparola and Basile*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Makdisi Saree, & Nussbaum Felicity. *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Manganelli, Giorgio. Prefazione. *Le mille e una notte*. A cura di René R. Khawam. Trad. Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni. 2 vol. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2005.
- Marino, Giambattista. *Epistolario: seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*. A cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini. Bari: Laterza, 1911-1912.
- Martelli, Matteo. *Straparola: Le Fiabe*. A cura di Matteo Martelli. Fano (PU): Aras Edizioni, 2015.
- Marzolph, Ulrich. *The Arabian Nights in Transnational Perspective*. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- . *The Arabian Nights Reader*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Mazzacurati, Giancarlo. *Società e strutture narrative dal Trecento al Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1971.
- Mazzotta, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- McGlathery, James M. *Fairy Tale Romance: The Grimms, Basile, and Perrault*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Menetti, Elisabetta. "Boccaccio e la *fictio*." *Studi sul Boccaccio* 38 (2010): 69-87.

- . *Il Decameron fantastico*. Bologna: CLUEB, 1994.
- . "La fucina delle finzioni: le novelle e le origini del romanzo." *Helitropia* 8-9 (2011-12): 17-34.
- Montanari, Massimo. *Alimentazione e cultura nel Medioevo*. Vol. 2. Bari: Laterza, 1988.
- Morosini, Roberta, (a cura di). *Boccaccio geografo: Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e...il "mondo" di Giovanni Boccaccio*. Firenze: Pagliai, 2010.
- Muhawi, Ibrahim, and Sharif Kanaana. *Speak, Bird, Speak Again: Palestinian Arab Folktales*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Naithani, Sadhana. "The Teacher and the Taught: Structures and Meaning in the *Arabian Nights* and the *Panchatantra*." *The Arabian Nights in Transnational Perspective*. A cura di Ulrich Marzolph. Detroit: Wayne State University Press, 2007. 119-133.
- Nardi, Bruno. "L'amore e i medici medievali." *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. A cura di Giuseppina Gerardi Marcuzzo. Vol. II. Modena: Società tip. editrice modenese, 1959.
- Pasolini, Pier Paolo. *Trilogia della vita*. A cura di Giorgio Gattei. Milano: Mondadori, 1990.
- Pedullà, Anna Maria, (a cura di). *La Fiaba Barocca. Studi su Basile e Perrault*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- Petrini, Mario. *La fiaba di magia nella letteratura italiana*. Udine: Del Bianco Editore, 1983.
- . *Il gran Basile*. Roma: Bulzoni, 1989.
- Pianigiani, Ottorino, (a cura di). *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Varese: Polaris, 1991.
- Picone, Michelangelo. *Boccaccio e la codificazione della novella: Letture del Decameron*. Ravenna: Longo, 2008.
- . "La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone." *Modern Philology* 101.2 (2003): 297-315.
- . "Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione medieval." *Filologia e critica* 13 (1988): 3-26.
- Picone, Michelangelo & Alfred Messerli. *Giovan Battista Basile e l'invenzione della*

- fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.
- Pierce, Charles S. *Semiotica*. Milano: Bompiani, 1980.
- Pirovano, Donato. Introduzione. *Le piacevoli notti*. Di Giovan Francesco Straparola. A cura di Donato Pirovano. Roma: Salerno, 2000. IX-XLIX.
- Poma, Roberto. "Metamorfosi dell'*hereos*. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)." *Ri.L.Un.E* 2/2007, n. 7 Atti/Acter Eros Pharmakon. 39-52.
- Praz, Mario. Ad vocem: "Esotismo." *Enciclopedia italiana*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1932.
- Profeti, Maria Grazia. *L'età d'oro della letteratura spagnola: il Seicento*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.
- Propp, Vladimir. *La fiaba russa*. Trad. ed a cura di Franca Crestani. Torino: Einaudi, 1984.
- . *Morfologia della fiaba*. Trad. ed a cura di Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 1966.
- Raimondi, Ezio. *Anatomie secentesche*. Pisa: Nistri Lischi, 1966.
- . *La metamorfosi della parola: Da Dante a Montale*. Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- Rak, Michele. *Logica della fiaba, fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.
- . *La maschera della fortuna: letture del Basile toscano*. Napoli: Liguori, 1975.
- . *Napoli gentile: La letteratura in 'lingua napoletana' nella cultura barocca (1596-1632)*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- . "Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile." *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*. A cura di Michelangelo Picone e Alfred Messerli. Ravenna: Longo Editore, 2004.
- . "Una teoria dell'incertezza: Note sulla cultura napoletana del secolo XVII." *Filologia e letteratura* 15 (1969): 233-297.
- Rivosecchi, Valerio. *Esotismo in Roma Barocca. Studi sul Padre Kircher*. Roma: Bulzoni, 1972.
- Rumble, Patrick Allen. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of*

- Life*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Russo, Ferdinando. *Il gran cortese: note critiche sulla poesia napoletana del '600*. Roma: Modernità, 1913.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Sanguineti White, Laura. "Spazio, tempo e personaggi ne *Lo cunto de li cunti*." *Forma e Parola, Studi in memoria di Fredi Chiappelli*. Roma: Bulzoni, 1992. 467-480.
- Santagati, Paolo, (a cura di). *Giardini celesti, giardini terrestri: Un modello culturale per il giardino della Casa di Giovanni Boccaccio. Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, Atti del Convegno, Certaldo Alto, 29 maggio 2004*. Firenze: Nuova Geografia Fiorentina, 2006.
- Sarrubo, Pina. "Il *Pentamerone* di Giambattista Basile." *Annali della Facoltà di lettere di Cagliari* 21.2 (1953): 273-312.
- Scala, Carmela Bernadetta. *Fairytales – A World between the Imaginary: Metaphor at Play in "Lo cunto de li cunti" by Giambattista Basile*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers, 2014.
- Scott, Mary Augusta. "The Italian Novella." *The Sewanee Review* 19.4 (1911): 430-440.
- Sengers, Gerda. *Women and Demons: Cult Healing in Islamic Egypt*. Trad. D. E. Orton. Leiden: Brill, 2003.
- Singer, Julie. "Neapolitan Translation: Boccaccio's Andreuccio da Perugia (*Decameron* II, 5)." *Comparatist* 31 (2007): 29-49.
- Smodlaka, Snjezana. *Il reale e il fiabesco in 'Lo cunto de li cunti' di Giambattista Basile*. Tesi di Dottorato di Ricerca. Rutgers University. 1994.
- Steiner, George. *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della tradizione*. Trad. Ruggero Bianchi e Claude Bèguin. Milano: Garzanti, 1994.
- Straparola, Giovan Francesco. *Le piacevoli notti*. A cura di Donato Pirovano. Roma: Salerno, 2000.
- Stromboli, Carolina. Introduzione. *Lo cunto de li cunti: ovvero lo trattenemiento de' peccerille*. Di Giambattista Basile. Trad. ed a cura di Carolina Stromboli. 2 vol. Roma: Salerno Editrice, 2013. I-LX.
- . "Il plurilinguismo ne 'Lo cunto de li cunti': il caso della lingua franca." *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali. Atti dell'XI Congresso SILFI, Napoli, 5-7 ottobre 2010*. A cura di P. Bianchi,

- N. De Blasi, C. De Caprio, e F. Montuori. Vol. 1. Firenze: Cesati, 2012. 201-209.
- Tartamella, Vito. *Parolacce*. Milano: Bur, 2006.
- . "Le parole del sesso." *Antares* 4.8 (2012): 2-18.
- Tesauro, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico*. Berlino: Verlag Gehlen, 1968.
- Testaferri, Ada. "Baroque Women in Medieval Roles: The Narrative Voices in Basile's Pentamerone." *Rivista di Studi Italiani* 8.1-2 (1990): 39-45.
- Vi-s-nusarman. *The five discourses on worldly wisdom*. Trad. Patrick Olivelle. New York: New York University Press, 2006.
- Von Grunebaum, G.E. "The Aesthetic Foundation of Arabic Literature." *Comparative Literature* 4.4 (1952): 323-340.
- Wack, Mary Frances. *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Yamanka, Yuriko & Tetsuo Nishio. *The Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West*. London: I.B. Tauris, 2006.
- Zipes, Jack. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: W.W. Norton, 2001.
- Zolla, Elémire. *L'esotismo nelle letterature moderne*. Napoli: Liguori, 1987.