

*Dalla tradizione orale ad una versione letteraria:
il motivo dell'inumazione in due
«Cunti» di G. Basile*

Daniela VENTURA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Lo Cunto de li cunti, conjunto de distintos géneros narrativos en prosa presentado según el modelo del *Decamerón*, propone, en dialecto napolitano, algunos cuentos de hadas que se entremezclan con novelas cortas, anécdotas, églogas, chanzas, proverbios, bailes y canciones. Si bien la finalidad narrativa de su autor, Giambattista Basile, no consiste en reproponer los esquemas de la tradición folclórica para ensalzar su significado naïf, sin embargo, sería imposible no ver en estos cuentos un vínculo profundo con el pasado ya que esta obra pone de manifiesto, de una manera insistente y repetitiva, algunos temas pertenecientes al folclore.

De entre los distintos leitmotivs hallados y estudiados por V. Propp en un conjunto escogido de cuentos populares, el de la inhumación se encuentra periódicamente en muchos otros cuentos similares. En este artículo proponemos el análisis de este leitmotiv con sus variantes en dos cuentos de G. Basile que, a pesar de la forma literaria con la que estén presentados y de la evidente adaptación a la sociedad barroca y a las modas de la época, mantienen todavía muy vivos los ecos de la tradición oral y mítica.

Palabras clave: Cuentos populares. Tradición oral. Leitmotiv de la inhumación. Sociedad barroca.

ABSTRACT

Lo Cunto de li cunti by Basile is a collection of different narrative genres in prose written in Neapolitan dialect. According to the pattern in *Decameron*, this work contains some fairy tales, short stories, anecdotes, eclogues, facetiae, sayings, dances and songs. Although the author's narrative aim did not consist in showing folk tradition patterns to exalt their naïve meaning, it would be impossible not to find in these tales a deep link with the past since this work shows some folk subjects in a persistent and recurrent way.

Among several leitmotives that Propp studied and found out in a sample of popular tales, that of burial appears frequently in other similar tales. In this article, this leitmotiv

together with its different forms in two of Basile's tales is studied. In spite of their literary form and the evident adaptation to baroque society and to XVIIth century fashions, these tales still keep alive echoes of oral and mythical tradition.

Key words: Popular tales. Oral tradition. The burial as a theme. Baroque society.

1. Se il racconto popolare continua da secoli a trasmettersi di bocca in bocca come patrimonio non solo infantile, senza aver mutato nulla, o quasi nulla, sia nella forma che nel contenuto, ciò significa che c'è qualcosa di profondo alla sua base; qualcosa che ha preoccupato e che continua a preoccupare gli uomini. Studiato in lungo e in largo da etnologi, antropologi, sociologi, storici della letteratura e persino da psicologi e linguisti, il racconto popolare non ci ha ancora rivelato la sua origine storica¹. Operazione questa necessaria per lo studio di un fenomeno divenuto letterario quale è appunto il racconto popolare. Per comprenderne le origini e, quindi, per poterlo analizzare in maniera esaustiva, gli elementi che la compongono devono essere comparati coi fenomeni dell'ordinamento sociale, con i riti e con gli usi del popolo in cui è stata rinvenuta. E' chiaro allora che da questo punto di vista ogni elemento del racconto è ben lungi dall'essere gratuito. Bisogna tuttavia, come sottolineava Propp², scoprirne e distinguerne i motivi originari da quelli derivati o degenerati.

In questo articolo, inevitabilmente limitato e limitante, proponiamo una lettura di uno di questi motivi originari da noi rinvenuti in un'opera della letteratura del Seicento, *Lo Cunto de li cunti* di Giambattista Basile³. Raccolta di diversi generi narrativi in prosa⁴, presentata secondo il modello del *Decameron*, *Lo Cunto de li cunti* propone, in dialetto napoletano⁵, ancora

¹ Si veda V. Propp (1972).

² Si veda «L'albero magico sulla tomba» (Propp, 1983).

³ Forse meglio conosciuto nella sua prima versione del Croce in lingua italiana intitolata, in onore del Boccaccio, *Il Pentamerone*. Per coloro che non avessero una conoscenza approfondita della letteratura «minore» del Seicento, ricordiamo che G. Basile compose diverse opere (madrigali, commedie, canzoni commemorative) in toscano, dialetto napoletano ed in spagnolo a mo' di intrattenimento per le piccole Corti di Napoli. In realtà, *Lo Cunto de li cunti* (1634-36) è essenzialmente e prima di tutto « un testo comico per la conversazione nelle corti », come lo definisce M. Rak (Basile, 1986: 1057).

⁴ Nel *Cunto* si incrociano vari generi letterari che mostrano l'ammirevole sapienza letteraria del Basile. Vi troviamo infatti dalla tipica fiaba alla novella rinascimentale, dall'*exemplum* medievale al romanzo greco fino alla narrativa tipica del Barocco.

⁵ Se per tutte le altre opere Basile aveva avuto ricorso alla lingua letteraria di moda, per *Lo Cunto*, ricorre stranamente al dialetto napoletano «dopo un evidentemente protratto lavoro di raccolta dei modi di dire dell'area campana, una assidua frequentazione dei generi del teatro popolare da strada e da piazza, un ascolto ricettivo dei modelli, assai vari, delle tradizioni del racconto popolare e in parallelo con una montante tradizione letteraria in dialetto locale» (Rak in Basile, 1986: 1057).

freschi come quando furono raccontati, alcuni racconti fiabeschi⁶ che ben si miscelano con novelle, aneddoti, egloghe, facezie, proverbi, balli e canzonette⁷. Sebbene la finalità narrativa del Basile non miri in alcun modo a riproporre la tradizione folclorica per esaltarne il significato *naïf*⁸, non vedere in questi racconti un profondo legame col passato risulterebbe quasi impossibile visto il riproporsi instancabile e ripetitivo di certi temi ed elementi cari agli studiosi del folclore. Nel trasformarsi in genere letterario, la fiaba presenta una sua precisa organizzazione formale, sia pure condizionata dai tempi e dalle mode: ciò che resta in ogni caso invariato, in quanto riconducibile ad una dimensione mitica, è il tema di fondo su cui si va elaborando, vale a dire il rapporto fra il mondo infantile e quello degli adulti, quest'ultimo inteso come lo sbocco necessario di un percorso iniziatico cui l'infanzia è predestinata. Questo tema, insieme ad altri strettamente legati al motivo dell'iniziazione, si è mantenuto quasi completamente integro in alcuni racconti fiabeschi inseriti nel *Cunto de li cunti*.

Tra gli svariati motivi rinvenuti e studiati da Propp in un campione di fiabe, quello dell'inumazione⁹ s'incontra periodicamente in molti altri racconti popolari simili. Da parte nostra, abbiamo rinvenuto ed analizzato questo motivo con le sue varianti all'interno di due *cunti* del Basile (*La Gatta Cenerentola* e *La mortella*) che, nonostante la forma letteraria con la quale si presentano e a dispetto di un visibile adattamento alla società barocca e alle sue mode, mantengono ancora vivi gli echi della tradizione orale e dei miti.

1.1. LA GATTA CENERENTOLA

Prima di addentrarci nell'analisi vera e propria del *cunto*, ci sembra necessario proporre un breve riassunto. Un principe rimasto vedovo si risposa.

⁶ Al termine di «fiaba» abbiamo preferito, come M. Rak, quello di «racconto fiabesco» in quanto Basile crea un vero e proprio modello narrativo, amalgama di diverse tradizioni popolari e letterarie. Per la caratterizzazione del genere fiabesco propriamente detto, si veda T. Todorov (1970).

⁷ *Lo Cunto de li cunti* riuniva le più svariate forme di divertimento e di passatempo e rispondeva alle esigenze di una moda: la lettura pubblica di racconti e di novelle così come la recitazione di facezie e di motti arguti, musica, balli e giochi avevano lo scopo di fomentare la buona conversazione nel seno della Corte. Si veda a questo proposito B. Castiglione (*Il libro del cortegiano*) e G. Della Casa (*Galateo ovvero de' costumi*).

⁸ La finalità narrativa del *Cunto de li cunti* è essenzialmente ludica. M. Rak ci ricorda, infatti, che «Il *Cunto* non è [...] una raccolta di racconti popolari trascritti da una penna ironicamente letteraria, è piuttosto un copione destinato al momento del gioco e del riso della corte, un passatempo (*trattenimento*) perfettamente calibrato sulle complesse regole della *conversazione cortigiana*» (Rak in Basile, 1986: 1058).

⁹ Propp ha dimostrato che l'elemento dell'inumazione fa parte integrante della narrazione e ne costituisce il motivo portante. Questo motivo è stato rinvenuto su un campione esemplificativo di quattro fiabe tipo (*Brunella*, *Cenerentola*, *Il piffero magico* e *La pianta di tulipani*).

La figlia della sua prima moglie, di nome Zezolla, viene affidata ad una maestra di cucito che si comporta con lei come una vera madre. La sua presenza influenza Zezolla la quale, seguendo un cattivo consiglio, uccide l'odiata matrigna lasciandole cadere sul collo il coperchio di una vecchia cassa. La giovane convince il padre a sposare la maestra. Questa porta in casa le sue sei figlie, tenute segrete fino a quel momento, e fa di Zezolla una serva, diventando per tutti la Gatta Cenerentola. Un giorno una colombella le si avvicina e le dice che quando le verrà un desiderio dovrà farsi raccomandare alle fate di Sardegna. Il padre parte per un viaggio proprio in Sardegna, perciò Zezolla lo prega di raccomandarla a queste fate le quali le fanno avere in dono un dattero da piantare, un secchiello ed un tovagliolo. Zezolla pianta il seme in un vaso, lo asperge e lo asciuga quotidianamente. Le sue cure danno presto il loro frutto e dal seme nasce un albero della statura di una donna dal quale esce una fata che esaudisce tutti i desideri di Zezolla. Recatasi al ballo del re, per ben tre volte riesce a ritornare a casa indisturbata; ma durante l'ultima fuga perde una pianella¹⁰ che permette al re di riconoscerla fra tante giovani recatesi al ballo e di sposarla.

Come possiamo constatare, la versione che ci propone Basile differisce per certi aspetti, da quella meglio conosciuta dei fratelli Grimm considerata come la più pura in quanto rispetta scrupolosamente la tradizione folclorica¹¹. Tuttavia, i momenti determinanti del racconto popolare sono presenti in ambedue le versioni:

1. morte (descritta o sottintesa) della madre;
2. matrimonio del padre;
3. maltrattamenti inflitti a Cenerentola dalla matrigna;
4. ricompensa delle virtù dimostrate e matrimonio.

La realtà (fiabesca) con la quale ci troviamo confrontati nelle due versioni della Cenerentola è inizialmente quella della morte di una donna sposa e madre. Nella *Gatta Cenerentola* del Basile, però, non si parla mai di lei in maniera diretta. La riconosciamo proprio per la sua assenza nel testo che si impone ad ogni istante, prima con l'immagine del padre vedovo che si risposa, con la sofferenza di Zezolla che uccide la matrigna oppressiva e, in seguito, con la colombella, le fate, il dattero e la realizzazione dei desideri. Nella nostra versione, quindi, la figura materna è leggibile fra le righe, è sottintesa e per questa ragione «perlocutivamente» più efficace. La sua presenza protettrice è facilmente identificabile sotto altre spoglie che quelle mortali. La colomba l'annuncia e le prepara il terreno:

¹⁰ La pianella, secondo la moda degli inizi del Seicento, si sovrapponeva alla scarpa ed era normalmente fornita di tacchi altissimi.

¹¹ Tuttavia, la versione più conosciuta della Cenerentola è indubbiamente quella di Charles Perrault. E ciò nonostante si tratti di una versione letteraria che, a scapito del «soffio ancestrale», riflette il clima della corte francese della fine del Seicento.

Ora, mentre stavano li zite 'n tresca, affacciatase Zezolla a no gaifo de la casa soia, volata na palommella sopra no muro, le disse:

— Quando te vene golio de quarcosa, mannal'addemmannare a la palomma de le fate a l'isola de Sardegna, ca l'averrai subeto (Basile, G., 1986: 126)¹².

La colomba preannuncia un cambiamento nella narrazione. Cambiamento che si opererà solamente quando Zezolla sentirà nascere in lei in maniera impellente il bisogno di un aiuto effettivo e sincero. A partire da questo momento, vale a dire, dopo essersi raccomandata alla colomba delle fate, entra in gioco il dono magico, vale a dire, un dattero, una zappa, un secchiello d'oro e un tovagliolo di seta. Questo dono, tuttavia, non rappresenta né sostituisce in alcun modo l'inumazione della madre. Il nostro motivo sarebbe allora completamente degenerato nella versione napoletana della *Gatta Cenerentola*? Nella versione dei Grimm, *Cenerentola* pianta il rametto sulla tomba della madre e l'annaffia con le sue lacrime; giunge un uccellino che soddisfa tutti i desideri della fanciulla. Questa versione trasmette quindi in maniera integra un'antica usanza popolare, mentre la versione «casalinga» del Basile non evoca, come ben sappiamo, né la tomba né il ramoscello. La palma nasce direttamente da un seme di dattero sul quale non piovono lacrime ma della banalissima e prosaica acqua.

Eppure se ci soffermiamo un momento sulla pianta della versione del Basile e ritorniamo indietro nel tempo, scopriamo che già presso gli antichi Greci e Romani, il ramo di palma era segno di vittoria, da cui per esteso la simbologia della ricompensa e del premio. In seguito nella tradizione cristiana la palma venne assimilata alla vittoria, conseguita dal fedele con la virtù e col martirio, e quindi al premio dell'eternità. Nel nostro racconto, assume lo stesso valore: Zezolla riceve il dattero dopo aver sofferto ripetutamente i maltrattamenti di addirittura due matrigne. Ma per ottenere il premio ultimo della felicità, dovrà essere paziente, il tempo che dal seme nasca l'albero.

Se allora nella versione dei fratelli Grimm si può cogliere immediatamente la traccia degli antichi riti e usanze nella sepoltura e nella nascita della pianta sulla tomba, nella *Gatta Cenerentola* del Basile, il nostro motivo si trova ad uno stadio ben più avanzato. La tradizione espressa nella *Cenerentola* dei Grimm risale alla società agricola primitiva, mentre nella versione del Basile essa si ritrova nella società schiavistica e forse oltre: l'uomo conosce ormai l'uso della concimazione. Riassumendo, nella *Gatta Cenerentola* il motivo dell'inumazione si presenta sotto forma di variante evoluta rispetto all'esempio citato da Propp a partire dal suo campione di fiabe.

¹² Per tutti coloro che non conoscono il dialetto napoletano, daremo in nota la versione italiana di M. Rak: «Ora, mentre gli sposi stavano a trescare tra loro, Zezolla, si affacciò a un terrazzino di casa sua e una colombella, volata su un muro, le disse: —Quando ti viene voglia di qualcosa mandala a chiedere alla colombella delle fate nell'isola di Sardegna, subito l'avrai» (Basile, 1986: 127).

Passiamo ora al fenomeno della nascita (o germogliazione). Abbiamo visto in precedenza che la terza componente che Propp rinviene nel motivo dell'inumazione è l'aiuto prestato dall'oltretomba ai parenti rimasti in vita da parte del morto il quale appare metamorfizzato sotto forma di pianta. Notiamo che nella versione dei Grimm e del Basile le piante in questione sono diverse: si tratta rispettivamente di un nocciolo e di una palma. Ciò non significa in nessun modo che nella nostra versione si sia perso il motivo essenziale. Non dobbiamo dimenticare che la fiaba nasce dal popolo e si trasmette oralmente. Col passar del tempo e, soprattutto, delle frontiere essa risente l'influsso diretto della cultura autoctona¹³. Il nocciolo è perlomeno comune nei paesi del nord Europa, così come la palma lo è nei paesi del sud. Non c'è quindi da stupirsi che le fate della Sardegna facciano dono di un dattero. Tuttavia, ciò che più ci preme non è tanto di riconoscere le discrepanze tra due o più versioni di una stessa fiaba, quanto piuttosto di mettere l'accento sulla funzione di ciascun elemento introdotto in ogni versione. E' infatti la funzione che si esplicita nel racconto il vero motivo conduttore. Narrativamente necessaria, la pianta è il mezzo attraverso il quale l'eroina ottiene la realizzazione dei suoi desideri. Tra la pianta e l'eroina si situano gli aiutanti magici che appaiono nella versione dei Grimm e del Basile sotto forme distinte. Secondo i Grimm, l'aiutante sarebbe un uccello bianco (che rappresenterebbe l'anima del defunto); Basile propone invece una donna che, come una nuova Dafne, nasce dalla palma. Ciò che accomuna le due versioni è il fatto che ambedue le Cenerentole si prendono ugualmente cura della pianta ed è a lei che esprimono dei desideri. Zezolla dopo aver piantato il seme, zappa la terra, innaffia ed asciuga. Operazioni che si ripetono quotidianamente secondo un rituale ben definito. Secondo varie leggende popolari dell'America centrale, certe piante come la manioca, il tabacco e le fave nascono sulla tomba del defunto la quale viene annaffiata amorevolmente ogni giorno. Entra in gioco, a questo punto, l'usanza culturale che fa della semina una vera e propria arte, una conoscenza che si trasmette di figlio in figlio e che diventa patrimonio culturale. Usanza che è rimasta parte integrante della nostra cultura «moderna» nelle fiabe, per l'appunto. Ecco perchè Zezolla ripete queste operazioni come se si trattasse di un rito. In realtà, si tratta esattamente di questo: un rito che dà all'acqua un valore apotropaico. Grazie all'aspersione, secondo alcune tradizioni popolari, si mantiene in vita il defunto e lo si preserva dalla morte

¹³ Ricordiamo, per esempio, che se in tutte le versioni della fiaba, Cenerentola perde una scarpetta, questa è diversa a seconda dell'epoca in cui viene trascritta. I Grimm parlano di una scarpetta ricamata con materiali preziosi (seta, argento ed oro), Basile ci descrive una pianella, mentre Perrault «inventa» la «*pantoufle de verre*» (Charles Perrault 1981: 17) trasformando probabilmente l'originario «*vair*» (vaio) nel suo omofono «*verre*» (vetro), avvalendosi così di un'invenzione molto sottile che conferisce un tocco d'ironia alla fiaba. Una pantofola fatta di vetro lascia interdetti, eppure è questa la scarpetta che appare ormai legata alla figura di Cenerentola nel mondo occidentale. Basti pensare al successo cinematografico della Disney...

definitiva. Nella versione del Basile, è vero, non appare il defunto (la madre di Zezolla); la palma rappresenta la fecondità allo stato puro: non solo realizza i desideri, ma diviene essa stessa oggetto del desiderio, il bene più ambito in quanto incarnazione della vita.

1.2. LA MORTELLA

Vediamo innanzitutto di tracciare i punti salienti di questo racconto sicuramente sconosciuto a molti lettori.

Una donna che desidera ardentemente avere figli, rimane finalmente incinta ma, venuto il momento, partorisce una frasca di mortella che pianta in un vaso. Un principe, che passava da quelle parti, vedendo la mortella se ne innamora, la compra e la porta a palazzo. Ben presto dalla frasca esce una donna bellissima che condivide le sue notti con il principe. Un giorno, approfittando della momentanea assenza del principe, alcune donne di malaffare si intrufolano nel castello, scoprono il segreto della frasca di mirto e fanno a brandelli la fanciulla. Il servitore che trova questo eccidio, raccoglie le membra rimaste e le rimette nel vaso dal quale rinasce la mortella e da lei la stessa giovane donna. Scoperto l'inganno, al suo ritorno, il principe manda a morte le assassine e sposa la sua amata.

Come possiamo constatare dopo solo una prima lettura, il legame tra questo *cunto* ed i fenomeni etnologici della vita dei popoli è palese. Per quanto riguarda in particolare il nostro motivo, non solo questo si presenta in tutta la sua estensione mantenendo integri i suoi aspetti originari, ma assume una forma addirittura sdoppiata. Abbiamo infatti a che fare con una duplice nascita: la prima ha come oggetto la frasca del mirto; la seconda una donna (o meglio una «fata» secondo la definizione del Basile¹⁴). Iniziamo con la prima.

Il *cunto* si apre sul desiderio di fertilità da parte di una donna apparentemente sterile:

O dio, partoresse quarcosa a lo munno, e non me curarria che fosse frasca de mortella! (Basile, G., 1986: 54)¹⁵.

Desiderio che si trasforma presto in realtà:

E tanto disse sta canzona e tanto frusciaie lo cielo co ste parole che 'ngrossatole la panza se le fece lo ventre tunno e, 'n capo de nove mise, 'n cagno de partorire 'm braccio a la mammana quarche nennillo, o squacquara,

¹⁴ Basile (1986: 56).

¹⁵ «O dio, se partorissi qualcosa, non m'importerebbe che fosse una frasca di mortella!» (Basile, 1986: 55).

cacciaie da li Campi Elise de lo ventre na bella frasca de mortella. (Basile, G., 1986: 54)¹⁶.

La coppia comune donna-fertilità è conosciuta dall'uomo sin dai primordi ed è instacabilmente riproposta nei riti, nelle usanze agricole ed ancora oggi essa rimane patrimonio culturale che troviamo riflesso nei racconti popolari. Anticamente, la fertilità della terra non era relazionata alle condizioni climatiche né tantomeno alle cure riposte nella coltivazione; la fertilità era un dono del cielo che si riproduceva ogni anno se gli dei erano soddisfatti dell'atteggiamento rispettoso e del culto degli uomini. Ingraziarsi il cielo era il desiderio comune di tutti i mortali e per riuscire in tal senso, si praticavano dei riti propiziatori che avevano spesso come punto di riferimento stabile la donna. Il suo ventre gonfio era un dono magico, così come era magica la germogliazione ed infine il raccolto. D'altra parte il sangue mestruale agiva, secondo certe usanze, da fertilizzante. Questo rito permetteva di trasmettere simbolicamente la forza riproduttiva della donna alla terra. I Campi Elisi del ventre materno, come li chiama il Basile, danno vita a nuovi germogli che possono essere intesi in senso proprio o figurato, cioè come esseri umani o piante (allo stesso modo ed inversamente, la terra madre può dare alla luce esseri umani, come vedremo più avanti). Basta gettare uno sguardo al passato per constatare che gli antichi rappresentavano la terra attraverso figure femminili. *La Terra Mater*, ad esempio, che appare in uno dei rilievi dell'*Ara Pacis*¹⁷ (raffigurata seduta con due bambini in braccio, un bue ed un agnello ai suoi piedi e circondata da diversi frutti) rappresenta questa immagine della terra come una donna aggraziata, amorevole e fertile. Per quanto riguarda poi la pianta, frutto diretto della terra (*Mater*), essa era considerata come femminile per eccellenza. Non è un caso che «Dafne» in greco significasse «alloro»¹⁸ e che la nostra mortella fosse sacra a Venere e, perciò, simbolo dell'amore e della poesia erotica. Il desiderio sessuale e la fertilità non erano percepiti come due aspetti separati dell'amore, bensì come un tuttuno, prerogativa dell'essere umano. La donna del nostro racconto desidera di essere madre. La nascita vegetale (il germoglio) non è semplicemente il simbolo della fertilità archetipica della terra intesa come *Mater*. Essa rappresenta, in senso più vasto, l'amore stesso visto come puro desiderio fisico. La mortella, così come Venere, assume due caratteristiche: quella di impersonare l'amore e nel contempo la natura

¹⁶ «E tanto ripeté questa canzone e tanto solleticò il cielo con queste parole che le si ingrossò la pancia e le si arrotondò il ventre e, dopo nove mesi, invece di partorire in braccio alla mammana qualche bambinello o pernacchieta, tirò fuori dai Campi Elisi del ventre una bella pianta di mortella» (Basile, 1986: 55).

¹⁷ Galleria degli Uffizi, Firenze.

¹⁸ Secondo il mito greco, infatti, la ninfa Dafne, inseguita da Apollo che vuole abusare di lei, viene inghiottita dalla terra e poi restituita alla vita sotto forma di alloro. Si vedano le *Metamorfosi* di Ovidio.

fiorente, ovvero la fertilità. In maniera succinta possiamo a questo punto concludere dicendo che questa prima nascita vegetale della mortella dal ventre di una donna è la trasposizione evidente di un rito effettivo avente come scopo principale di stimolare ed invocare la fertilità della terra. Si tratterebbe, inoltre ed in maniera specifica nel nostro racconto, di una variante di un mito classico di cui il Basile sembra essere pienamente consapevole.

Il desiderio, come abbiamo notato, non è solo la premessa materiale alla nascita della mortella ma è anche il punto focale, la spinta della storia. L'oggetto del desiderio resta la mortella, ma il soggetto muta. Inizialmente questo soggetto era la donna che si credeva sterile, in un secondo tempo sarà il turno del principe:

[...] lo figlio de lo re [...] se 'ncapicciaie fora de misura de sta bella frasca e mannaie a dicere a la patrona che ce la venesse, ca l'averria pagata n'ucchie. (Basile, G., 1986: 54)¹⁹.

Ma affinché la natura segua il suo corso, non è sufficiente il desiderio; è necessaria passione e costanza:

Lo prencepe, co la maggiore preiezza de lo munno, fatto portare la testa a la propria cammara soia, la fece mettere a na loggia e co le proprie mano la zappoleiava e adacquava (Basile, G., 1986: 54)²⁰.

Solo dopo questa prova d'amore e di sagace pazienza, si produrrà la seconda nascita della fiaba che si presenta inversamente alla prima attuando il passaggio dal vegetale all'umano, dalla frasca alla donna, dalla mortella alla Venere della mortella. Non appena entra in scena la nostra Venere (o fata) riappaiono i due temi della fertilità («germogliazione» della donna dalla pianta) e del desiderio («[...] stimannola na fata (comme era 'n effetto), se aferraie come purpo e, ioquanno a la passara muta, facettero a preta 'n sino» (Basile 1986: 56)²¹. Il tema della fertilità è a sua volta strettamente legato a quello del ciclo naturale che si ripete *ad aeternum*: la frasca dà —metaforicamente— alla luce una donna simbolo personificato dell'amore e della vita. Nemmeno la morte materiale può fermare il ciclo: come una nuova fenice, la fata può rinascere dalle sue proprie membra dilaniate. Come nel mito egizio di Osiride, la fata viene uccisa e straziata, ma un servitore fedele del principe, come una nuova Iside, ricompono le sue membra:

¹⁹ «[...] il figlio del re [...] si incapricciò fuori di misura di questa bella frasca e mandò a dire alla padrona di vendergliela, l'avrebbe pagata un occhio» (Basile, 1986: 55).

²⁰ «Il principe, con la più grande allegria del mondo, fatto portare il vaso proprio nella sua camera, lo fece mettere su un loggiato e lo zappettava e l'annaffiava con le sue mani» (Basile, 1986: 55).

²¹ «[...] pensando che fosse una fata (in effetti era così), si avvinghiò come un polipo, e facendo passerotto passerotto giocarono a *dove hai messo la pietruzza?*» (Basile, 1986: 57).

Arrivaie fra tanto lo camariero [...] e, trovato sto bello desastro [...] azuzaie le residie de la carne e de l'ossa avanzate e, raso lo sango da terra, ne fece tutto no monticciello dintro la stessa testa: la quale adacquata [...] (Basile, 1986: 62)²².

Sotterrare con cura ed innaffiare la terra dove giace il defunto ha, come già sappiamo, un valore apotropaico avente la funzione di allontanare le influenze malefiche che potrebbero nuocergli nel suo viaggio di ritorno dall'aldilà. Nella *Mortella* questo rito ottiene l'effetto desiderato: la fata —«tornata a germogliare da quei rimasugli messi nel vaso» (Basile, 1986: 62-63)— viene restituita alla vita, esattamente come lo fa la natura, ad ogni primavera.

Questa seconda «nascita» traduce il bisogno ancestrale di continuare la specie ed in fondo completa quel rito invocante la fertilità la cui esemplificazione avevamo trovato nella «nascita vegetale». In realtà, le due nascite non sono che le facce di una stessa medaglia: l'una non può sussistere senza l'altra, allo stesso modo che la fertilità della terra non avrebbe senso senza la fertilità di tutti gli esseri che la popolano. Che dalla mortella sacra a Venere nasca il «coccopinto di Venere» (Basile, 1986: 56-57) non appare allora come un evento strano. Con questo secondo «parto» si dimostra la continuità incontestabile del ciclo vitale.

1.3. CONCLUSIONE

La tradizione orale fattasi letteratura è l'eco di un'estetica e di un'etica universale. Per questa ragione il racconto popolare, la fiaba sono un'opera aperta che si può prestare a mille e una interpretazione possibile. Per quel che ci riguarda, partendo da questo approccio, abbiamo cercato di mettere a nudo due *cunti* del Basile che, pur essendo il risultato di «un sofisticato lavoro di ingegneria letteraria» (Rak in Basile, 1986: 1067), lasciano allo scoperto la loro struttura elementare e primitiva mostrando la trasparenza del mito. Secondo M. Rak, possiamo anche leggere i *Cunti* come «il primo grande lavoro di 'ascolto' del livello più basso del narrato popolare e marginale, la prima consultazione storica di un racconto tradizionalmente trattenuto ai margini della scrittura e quindi della memoria storica» (Rak in Basile, 1986: 1065).

Riassumendo: fiabe edulcorate o rielaborazione artistica di racconti popolari? Attinti da svariate fonti comprese quelle mitiche, i racconti fiabeschi del Basile sono un insieme organico di strutture elementari. Ancor prima di Perrault, Basile riesce a trasformare la ritualità fiabesca in un'operazione colta. Attraverso la scrittura, fissa la moda dell'intrattenimento e della «conversazione» barocca utilizzando una cultura sino ad allora tenuta ai margini della storia e della letteratura: la cultura popolare.

²² «Arrivò nel frattempo il cameriere [...] e, trovato questo bel disastro [...] raccolse i resti della carne e delle ossa avanzate e, raschiato il sangue da terra, ne fece tutto un mucchietto dentro lo stesso vaso; l'annaffiò [...]» (Basile 1986: 63).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BASILE, G. (1982): *Il Pentamerone* a cura di B. Croce, Roma-Bari, Laterza.
— (1986): *Lo Cunto de li cunti* a cura di M. Rak, Milano, Garzanti.
- DE MARTINO, E. (1976): *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti.
- GENNEP VAN, A. (1985): *I riti di passaggio*, Torino, Universale scientifica Boringhieri.
- GRIMM, W. e J. (1972): *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi.
- GRIGORIEFF, V. (1987): *Mythologies du monde entier*, Alleur, Marabout.
- JOLLES, A. (1972): *Formes simples*, Paris, Seuil (coll. *Poétique*).
- PERRAULT, C. (1981): *Contes*, Paris, Gallimard (coll. *Folio*).
- PROPP, V. (1968): *Trasformazioni delle favole di magia*, in *Formalisti russi*, Torino, Einaudi.
— (1972): *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi.
— (1972): *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.
— (1983): *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Torino, Einaudi.
- TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (coll. *Points*).