

**“PERSONAGGI, PERIPEZIE,  
AGNIZIONI, INESPLICABILI MISTERI”**

**Per Clara Borrelli**

A cura di Teresa Agovino, Chiara Coppin, Pasquale Marzano



Biblioteca di Sinestisie

80

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

80



“PERSONAGGI, PERIPEZIE,  
AGNIZIONI, INESPLICABILI MISTERI”

Per Clara Borrelli

A cura di  
Teresa Agovino  
Chiara Coppin  
Pasquale Marzano

Edizioni Sinestesie

*Responsabile di redazione:* Gennaro Volturo

*Proprietà letteraria riservata*

2019 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

[www.edizionisinestesie.it](http://www.edizionisinestesie.it) – [info@edizionisinestesie.it](mailto:info@edizionisinestesie.it)

ISBN 978-88-31925-36-5 *cartaceo*

ISBN 978-88-31925-37-2 *ebook*

## INDICE

Prefazione dei curatori	9
TERESA AGOVINO Romanzo criminale: <i>dalle citazioni manzoniane al piccolo e grande schermo</i>	13
GINA ANNUNZIATA <i>Una scrittrice al cinematografo.</i> <i>Matilde Serao, una spettatrice critica</i>	27
ELENA CANDELA <i>L'Alter Christus nella Epistola ad fideles</i> <i>di Francesco D'Assisi</i>	41
LAURA CANNAVACCIUOLO <i>Immagini in azione.</i> <i>Fotografia e vita nelle Novelle per un anno</i>	59
CHIARA COPPIN Il giovane favoloso. <i>Riflessioni sul rapporto tra letteratura e cinema</i> <i>nel film biografico di Mario Martone</i>	71

VITTORIO CRISCUOLO Auctor ed actor: <i>Torquato Tasso tra letteratura, teatro e cinema</i>	87
ANNA FERRARI <i>Le immagini di un Sud spaesato. Tra rispecchiamenti letterari e suggestioni onomastiche: Visconti 'e i suoi fratelli'</i>	103
PASQUALE MARZANO <i>"Come un'ombra inconsistente": Pirandello e il cinema</i>	131
CARLANGELO MAURO <i>Su Uno, nessuno e centomila</i>	151
ANGELO R. PUPINO <i>Parere sul Verismo</i>	169
MARIO RESCIGNO <i>Da Caro Michele a Querido Miguel: traduzione e riflessi ginzburgiani nella letteratura spagnola contemporanea di Carmen Martín Gaité</i>	179
CARLO SANTOLI <i>Originalità di Cabiria</i>	195
APOLLONIA STRIANO <i>Lo Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille di Giovan Battista Basile e Il racconto dei racconti di Matteo Garrone. Contiguità e lontananze</i>	207

ROSARIA TAGLIALATELA	
<i>Sulle traduzioni francesi di Matilde Serao.</i>	
<i>Introduzione all'analisi delle varianti della Ballerina</i>	
<i>e di Suor Giovanna della Croce</i>	223
MARIA VILLANI	
<i>Analisi variantistica di una novella</i>	
<i>di Salvatore Di Giacomo</i>	251
Indice dei nomi	261

## Prefazione

Il presente volume nasce da un progetto editoriale di Clara Borrelli, che intendeva pubblicare i lavori sui quali si è basato il seminario *Prospettive d'autore: "tra letteratura e cinema"*, da lei organizzato e svoltosi fra i mesi di aprile e maggio del 2018, all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", ateneo presso cui ha lavorato per oltre un quarantennio.

Il suo prepensionamento per motivi di salute sembrava averne resa impossibile la realizzazione, ma l'idea è stata rilanciata in prima istanza dalle sue collaboratrici e la proposta iniziale è stata poi leggermente ampliata, per dare modo ad altri studiosi, giovani e meno giovani, a lei legati umanamente e/o professionalmente, di attestare in maniera celere e concreta, con i loro contributi, la stima e l'affetto nutriti nei confronti della collega e amica, compagna di lunghi anni di studio e ricerca.

Il nostro intendeva essere, in definitiva, un omaggio affettuoso e tempestivo, un saluto in forma di libro, insomma un tributo che almeno in frugalissima parte compensasse l'amarezza per aver dovuto abbandonare la propria postazione professionale anzitempo. Ma una sorte maligna è stata più rapida dei nostri propositi, trasformando un omaggio in vita in un libro in memoria.

Per quanto concerne gli argomenti trattati, il nucleo più consistente di lavori è costituito dai testi originariamente concepiti per il summenzionato seminario sulla letteratura e il cinema. In tale contesto si inseriscono i saggi di Teresa Agovino (*Romanzo criminale: dalle citazioni manzoniane al piccolo e grande schermo*), Gina Annunziata (*Una scrittrice al cinematografo. Matilde Serao, una spettatrice critica*), Chiara Coppin (*Il giovane favoloso. Riflessioni sul rapporto tra letteratura e cinema nel film biografico di Mario Martone*), Vittorio Criscuolo (*Auctor ed actor: Torquato Tasso tra letteratura, teatro e cinema*), Anita Ferrari (*Le immagini di un Sud spaesato. Tra rispecchiamenti letterari e suggestioni onomastiche: Visconti 'e i suoi fratelli*), Pasquale Marzano (*"Come un'ombra inconsistente": Pirandello e il cinema*), Carlo Santoli (*Originalità di Cabiria*), Apollonia Striano (*Lo Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille di Giovan Battista Basile e Il racconto dei racconti di Matteo Garrone. Contiguità e lontananze*).

Il volume comprende anche i lavori di Laura Cannavacciuolo (*Immagini in azione. Fotografia e vita nelle Novelle per un anno*) e Carlangelo Mauro (*Su Uno, nessuno e centomila*) su Luigi Pirandello, autore sempre presente nei programmi d'esame di Letteratura italiana contemporanea elaborati dalla Borrelli, e quelli di Mario Rescigno e Rosaria Tagliatalata, che si sono occupati rispettivamente di Natalia Ginzburg (*Da Caro Michele a Querido Miguel: traduzione e riflessi ginzburghiani nella letteratura spagnola contemporanea di Carmen Martín Gaité*) e Matilde Serao (*Sulle traduzioni francesi di Matilde Serao. Introduzione all'analisi delle varianti della Ballerina e di Suor Giovanna della Croce*), scrittrici oggetto privilegiato dell'attività didattica della personalità ora commemorata e dei suoi studi, che hanno coperto un amplissimo periodo storico-letterario, spaziando dalle origini della letteratura italiana, nei primi anni del suo percorso accademico, alla commistione fra cinema e letteratura, a cui si accennava poc'anzi, con ramificazioni temporali che giungono fino ai nostri giorni. Alla letteratura religiosa del Medioevo,

#### PREFAZIONE

al Verismo e alla meridionalistica, altri temi cari a Clara Borrelli, si sono ispirati gli scritti di Elena Candela (*L'Alter Christus nella Epistola ad fideles di Francesco d'Assisi*), Angelo Raffaele Pupino (*Parere sul Verismo*) e Maria Villani (*Analisi variantistica di una novella di Salvatore Di Giacomo*), che completano il volume.

Clara Borrelli è stata nell'“Orientale” una presenza alacre, stimata e benvola, non solo da docenti e studiosi di Letteratura italiana moderna e contemporanea, settore del quale hanno fatto parte in vario modo quasi tutti gli autori dei contributi qui raccolti. A lei è dedicato il libro presente a testimonianza di un affetto riconoscente, ma anche come ringraziamento, seppure postumo, per aver raccolto degnamente il testimone della guida dai colleghi che l'hanno preceduta, prodigandosi affinché non venissero mai meno l'impegno, la grande disponibilità verso studenti e allievi, l'umanità e la competenza che hanno sempre caratterizzato la di lei carriera.

Teresa Agovino  
Chiara Coppin  
Pasquale Marzano

LO CUNTO DE LI CUNTI OVERO LO TRATTENEMIENTO  
DE' PECCERILLE DI GIOVAN BATTISTA BASILE  
E IL RACCONTO DEI RACCONTI DI MATTEO GARRONE.  
CONTIGUITÀ E LONTANANZE

Apollonia Striano

Le fiabe sono vere (...); sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino: la giovinezza.

(I. CALVINO, *Sulla fiaba*)

Il vorticoso moto narrativo de *Lo Cunto de li cunti* di Giovan Battista Basile<sup>1</sup> prende abbrivio dall'immobilismo di una situazione negativa e frustrante:

---

<sup>1</sup> Giovan Battista Basile nacque a Napoli nel 1570. Poco si sa dei suoi primi anni. È sicuro che, per motivi economici, presto iniziò a girovagare per l'Italia. A Venezia si arruolò nell'esercito della Serenissima e fu inviato insieme con il suo reggimento nell'isola di Candia, minacciata dai Turchi. In questo contesto, abitato da famiglie illustri, Basile fece conoscere le sue qualità letterarie e fu accolto nell'Accademia degli Stravaganti. Nell'estate del 1607, coinvolto in una campagna navale, si ritrovò su un'imbarcazione comandata da Giovanni Bembo. L'anno seguente ritornò a Napoli, spinto dal successo di cui godeva sua sorella Adriana, famosa e celebrata cantante ospite presso la corte di Luigi Carafa, principe di Stigliano. Successivamente, quando Adriana si trasferì a Mantova, Giovan Battista la seguì. Qui iniziò a godere di crescente fama, alimentata dalla sua vasta e apprezzata produzione (il poemetto *Il pianto della Vergine*, nel 1608; il volumetto *Madrigali et ode*, nel 1609; le *Egloghe amorose o lugubri*, nel 1612). Si era misurato anche con *Le avventurose disavventure* (1611), in cui aveva esteso i moduli della favola pastorale e boschereccia a motivi marinari, e con il dramma

Dice ch'era na vota lo re de Vallepelosa, lo quale aveva na figlia chiammata Zoza, che, comme n'altro Zoroastro o n'altro Eracleto, non se vedeva maie ridere<sup>2</sup>.

Da una condizione di attesa e sospensione parte anche la narrazione per immagini de *Il racconto dei racconti* del regista romano Matteo Garrone<sup>3</sup>: la regina di Selvascura, annientata dalla certezza

---

per musica nella *Venere addolorata* (1912). Nel 1613 ripubblicò tutte *Le opere poetiche* apparse e aggiunte ai *Madrigali et ode* una terza parte dedicata a Vincenzo Gonzaga. Rientrato a Napoli, ebbe incarichi vicereali. Nel 1615 gli fu affidato il comune Montemarano, in provincia di Avellino e nel 1619, entrato al servizio del principe Marino Caracciolo, fu designato governatore di Avellino. Dedicò al suo signore l'idillio *L'Aretusa*, componimento allineato ai modelli marinistici, mentre preparò per Domizio Caracciolo *Il guerriero amante*. Tra il 1621 e il 1622 si occupò delle terre di Lagolibero in Basilicata. Negli ultimi anni, governò Giugliano, dove si spense nel febbraio del 1632. Fu seppellito nella chiesa di Santa Sofia.

<sup>2</sup> G. B. BASILE [GIAN ALESSIO ABBATTUTTI], *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille*, a cura di C. STROMBOLI, tomo I, Salerno Editrice, Roma, p. 3. La raccolta di cinquanta fiabe articolate in cinque giornate fu pubblicata a Napoli postuma, tra il 1634 e il 1636.

<sup>3</sup> Matteo Garrone (Roma, 1968), dopo aver conseguito il diploma al liceo artistico, ha iniziato a lavorare come aiuto-operatore. Il suo cortometraggio *Silhouette* nel 1996 vince il Sacher Festival organizzato da Nanni Morcretti. L'anno seguente con il lungometraggio *Terra di mezzo*, incentrato sulla vita degli immigrati nella capitale, ottiene il Premio Speciale della Giuria al festival Cinemagiovani di Torino. Le altre prove di regia in cui si cimenta confermano precise scelte (*troupe* ridotta, suono in presa diretta, camera a mano, attori non sempre professionisti), che contribuiscono fortemente a definire la sua linea estetica. Con *L'imbalsamatore* (2002), originale, scabro *noir* ambientato nel Villaggio Coppola di Castelvolturno, ispirato ad un fatto di cronaca, Garrone viene premiato con il David di Donatello per la migliore sceneggiatura ed inizia ad essere conosciuto dal grande pubblico. La realtà livida e dura delle periferie delle grandi città offre al regista nuovi spunti di narrazione: nel 2008 esce *Gomorra*, tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano. *Reality* del 2012 è la storia di un pescivendolo napoletano che impazzisce coltivando l'illusione di partecipare al Grande Fratello. Con *Il racconto dei racconti* del 2015, di cui firma la sceneggiatura con Edoardo Albinati, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso, Garrone si misura ancora una volta con la trasposizione cinematografica di un testo letterario, nella soluz-

di non poter avere figli, sembra essere sul punto di lasciarsi sopraffare dal suo destino. Già nell'*incipit* Garrone evoca l'impostazione della straordinaria opera di Basile per intraprendere, rispetto ad essa, un percorso tanto contiguo quanto autonomo e coraggioso.

*Lo Cunto* detiene in sé, infatti, l'evidenza di un modello altissimo, per molti aspetti ineguagliabile ed insuperabile, elaborato in un momento storico di frattura da un genio che aveva fatto della sperimentazione letteraria una sistematica pratica eversiva. La contestazione di Basile era infatti innanzitutto ideologica ed in quanto tale estetica. Da uomo che aveva praticato le corti italiane, aveva conosciuto direttamente l'irrazionalità della legge imposta da privilegi antichi, l'arbitrio gerarchico, lo strapotere e la prepotenza dei nobili. Incaricato politicamente nel vicereame spagnolo per l'amministrazione di comuni e province del Sud, il suo convincimento era stato rafforzato da queste esperienze. La necessità di infrangere, almeno nella scrittura, questa buia condizione di subalternità veniva perpetrata con la costruzione di un universo altro, fiabesco e in quanto tale bifronte, in quanto le vicende di re, principesse, fate, orchi, animali parlanti consentivano di "teatrare" un'altra storia. Il dato immaginario, infatti, ha osservato Michele Rak, tra i lettori più appassionati di Basile, rendeva possibile un'"espropriazione" totale della vicenda narrata poiché

Nessuno, raccontando una fiaba, si interessa di fatto alle vicende di un re o una fata: li usa per captare e comunicare vicende che lo riguardano da vicino, come narratore o ascoltatore<sup>4</sup>.

*Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille* era dunque un'ingegnosa architettura letteraria, che offriva opportunità ulte-

---

ione dell'intreccio di episodi. Sulla filmografia di Garrone, cfr. P. DE SANCTIS, D. MONETTI, L. PALLANCH, *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Edizioni Sabinac, Roma 2008.

<sup>4</sup> M. RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 6.

riori al mero piano denotativo. L'idea di una raccolta di cinquanta fiabe in napoletano intendeva evocare il modello del *Decamerone* e la sua organizzazione. Imprescindibile era la cornice per ordinare l'intervento delle dieci esperte e bruttissime novellatrici («Zeza scioffata, Cecca storta, Meneca vozzolosa, Tolla nasuta, Popa scartellata, Antonella vavosa, Ciulla mossuta, Paola sgargiata, Ciommetella zellosa e Iacova squacquareata»)<sup>5</sup>, libero e grottesco rovesciamento della splendida brigata di giovani celebrata da Giovanni Boccaccio<sup>6</sup>.

Ciascuna delle cinque giornate si apre con una *Ntroduzione* e quella della prima è il *cunto* principale, da cui hanno origine gli altri. Come la più rassicurante delle consuetudini, la narrazione delle donne è destinata ai bambini, al *trattenemiento de' peccerille* enunciato nel sottotitolo, e dunque indica un intento del tutto innocuo e disimpegnato. Tuttavia, nonostante questa implicita dichiarazione di leggerezza, l'autore procede in direzione opposta.

Elabora una spericolata sintesi di elementi comici, invenzioni fantastiche e magiche, innestando su filoni universali, arcaici e ritualistici suggestioni attinte dalla tradizione letteraria. Ne deriva una

<sup>5</sup> G. B. BASILE [GIAN ALESIO ABBATTUTIS], *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, cit., I vol., p. 22.

<sup>6</sup> Secondo Giovanni Getto il rapporto che Basile instaura con il modello di Boccaccio non ricerca effetti parodistici. Piuttosto: «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 della 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. [...] 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» (G. GETTO, *Barocco in prosa e poesia*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 382-383).

soluzione narrativa nuova, appunto per l'intrattenimento. Siamo al cospetto delle categorie della corte, che nel suo giardino barocco desiderava che si ingaggiassero giochi e si raccontassero viaggi, peripezie, moti capricciosi di re e bellissime fanciulle, inframmezzati da danze e scherzi. Per arrivare a questo era lecito combinare i materiali popolari con quelli forniti dai comici dell'arte, mescolare gli stilemi della novella umanistica con le leggende.

Una simile eterogeneità, governata dalla visione unitaria di Basile, confluiva in un edificio tassonomico, che per segni e simboli rappresentava la realtà e offriva l'opportunità di scardinarla. Innanzitutto, bisognava innovare e rovesciare le consuete strutture della comunicazione, adoperando il Napoletano, che si piegava mirabilmente ai parametri stilistici del Barocco<sup>7</sup>. Carolina Stromboli, nella sua interessante introduzione alla recente edizione critica dell'opera, si sofferma a lungo su questi dati, con considerazioni che è utile riportare:

Il *Cunto* aderisce pienamente al Barocco, come mostrano la scelta linguistica del dialetto, lo stile anti-naturalistico e la presenza dei tratti tipici della prosa barocca, come gli accumuli lessicali, le perifrasi, i parallelismi sintattici, i giochi di parole, la vivacità derivativa e compositiva che si manifesta nella predilezione per alcuni meccanismi di formazione delle parole, per esempio l'alterazione e la composizione Verbo+Nome, e, infine, il continuo ricorso alle

---

<sup>7</sup> Nell'ambito della vasta bibliografia sulla lingua nel 1600 e in particolare sul Napoletano cfr. almeno F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, Bulzoni, Roma 1970; G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; P. BIANCHI, N. DE BLASI, R. LIBRANDI, *Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Pironti, Napoli 1993; G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli* in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. V, Salerno Editrice, Roma 1998.

metafore, usate non come semplice espediente retorico, bensì come “vera sostanza del testo”<sup>8</sup>.

Né spontanea né popolare, la lingua adoperata da Basile era spiccatamente letteraria<sup>9</sup> e in questa prospettiva traeva legittimità la dedica ai membri dell'Accademia napoletana degli Oziosi<sup>10</sup>. Eppure, proprio la questione del dialetto ha alimentato intorno al *Cunto* interpretazioni critiche opposte. Per Benedetto Croce – che ne aveva affrontato la traduzione in italiano per una moderna edizione<sup>11</sup> – si

<sup>8</sup> C. STROMBOLI, *Introduzione a GIOVAN BATTISTA BASILE* [GIAN ALESIO AB-BATTUTIS], *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, cit., p. XXXIV.

<sup>9</sup> Non sarebbe potuto essere diversamente: Basile era un intellettuale raffinato e colto, appassionato della lirica petrarchesca, addentro alla tradizione classica. Per comporre il *Cunto* «attinge senza cautele letterarie alla tradizione dell'Antichità – da Apuleio a Ovidio – e a quella della Modernità – da Petrarca ai cantimbanchi, dalla novella umanistica alle storie ascoltate nei porti del Mediterraneo» (RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, cit., p. 18). Ha sottolineato Calvino che «l'operazione di Basile è pienamente riuscita là dove tra fabulazione ed espressione verbale si forma una specie d'osmosi, per esempio quando il convulso antropomorfismo del mondo inanimato sconfinava dal piano della metafora a quello dei fatti narrati» (I. CALVINO, *Sulla fiaba*, introduzione e cura di M. LAVAGETTO, Oscar Mondadori, Ebook, Milano 2002).

<sup>10</sup> L'Accademia degli Oziosi, fondata nel 1611, annoverava tra i suoi seguaci Giovanni Battista Manso, Giovanni Andrea Di Paolo, Francesco De Pietri, Giovanni Battista della Porta, Giulio Cesare Capaccio e, appunto, Basile. Le riunioni si tenevano nel chiostro della chiesa di Santa Maria a Caponapoli. L'Accademia – che seguiva il motto *Non pigra quies*, ricorrente anche in alcune pubblicazioni – svolgeva un'intensa attività editoriale (cfr. G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli 2000).

<sup>11</sup> Croce interpellò direttamente il primo esemplare a stampa dell'opera, apparso per la prima volta, quando Basile era già scomparso (cfr. G. B. BASILE, *Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da B. CROCE, Laterza, Bari 1925, 2 voll.). Si trattava di un'operazione complessa poiché Croce – osservava Italo Calvino – aveva talmente amato e si era così impossessato del *Cunto* da enfatizzarne alcune parti e lasciarne in ombra quelle che riteneva meno riuscite, sovrapponendosi all'autore:

trattava del più completo libro di fiabe popolari dell'Italia, il più bello del Barocco. Il filosofo spiegava con l'adesione al gusto del 1600 la particolarità di quell'idioletto «inventato» dall'autore per assecondare la diffusa inclinazione verso ciò che era originale e strano<sup>12</sup>.

L'uso del Napoletano rappresentava, invece, tutt'altro. Basile se ne serviva come dichiarazione politica, per esprimere la condisione dell'ideologia pragmatica ed autonoma della borghesia e la partecipazione all'atteggiamento ostile di certa aristocrazia verso i vincoli imposti dal vicereame spagnolo<sup>13</sup>.

Lo scrittore ne aveva pienamente intercettato disagi e aneliti d'indipendenza e affermava nella scelta del dialetto inalienabili principi di identità culturale da contrapporre ai dominanti modelli letterari toscani e all'insopportabile ingerenza spagnola. Così, dava consistenza ad un concetto di appartenenza che si stava manifestando molto saldo, adoperando una lingua vera, al cui interno coesistevano dati conservativi e innovativi, e rispondente all'esigenze del momento.

Il *Cunto* partecipava al Barocco per altri tratti – per il piano fantastico, antinaturalistico, per le scelte accumulative e per l'uso di metafore, autentica sostanza del testo<sup>14</sup>. Il fiabesco stesso appar-

---

«È impossibile fare un qualsiasi discorso su questo libro senza partire da Benedetto Croce, senza incrociare le orme dei suoi passi che l'hanno esplorato in tutte le direzioni, e non solo lungo le vie dove egli voleva guidare il lettore, ma anche in quelle da cui voleva farlo girare al largo. Del resto è d'un libro di Basile-Croce che sto parlando, perché non conosco il primo autore se non attraverso il secondo» (CALVINO, *La mappa delle metafore* in *Sulla fiaba*, cit.).

<sup>12</sup> Cfr. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911.

<sup>13</sup> In merito osserva Rak: «Le fate e gli orchi, che elargiscono, per impalpabili ragioni, premi e punizioni, sono metafore del potere assoluto che regola ogni gradino della società dei ranghi. Le ragioni per cui le fate non ridono e gli orchi fanno doni o divorano i malcapitati rimangono enigmatiche. Come è proprio del potere che è una forza la cui essenza è palese e non discutibile, aspetto inquietante per la mobilità della società moderna che si avvia al discorso sul diritto naturale e all'affermazione di nuovi gruppi che contraddicono i secolari e persistenti ma ormai irragionevoli organigrammi della società feudale» (RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 5).

<sup>14</sup> Cfr. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit.

teneva alla società urbana e cortigiana di questa fase della Modernità europea. Barocca era anche la pratica dell'intersecazione tra la letteratura e le altre arti, presente in quest'opera. Su questo aspetto Rak si sofferma particolarmente:

Il *Cunto* lavora sulla gara tra la letteratura e le altre arti – dalla pittura alla meccanica – come sul valore teatrale e modulare della letteratura destinata all'intrattenimento – in corte – e all'ostensione – durante le feste e altri tipi di rappresentazione<sup>15</sup>.

Il concettismo, che indirizzava l'impianto della scrittura in questo momento, implicava e legittimava la contaminazione tra i codici. Tramite esso – ovvero tramite l'allusione, la polisemia, l'analogia – Basile riformulava l'immagine del mondo e nel *Cunto* portava in scena gli stilemi del cambiamento: la fuga dei giovani dalla famiglia patriarcale, il viaggio, l'ascesa sociale possibile attraverso la bellezza, la ricchezza o le arti magiche. Simili elementi, all'interno delle infinite possibilità delle strutture fiabesche, divenivano parte della sceneggiatura di racconti animati da personaggi immaginari, privi di coordinate spaziali e temporali di tipo storico, in cui accadevano eventi magici.

Se nessun lettore poteva ricondurre a sé e alla sua vita quanto leggeva o ascoltava, riusciva tuttavia a proiettare le sue vicende personali su quelle narrate.

In questo esercizio, Basile sembrava incardinarsi totalmente nella logica del concettismo. L'*incipit* stesso della storia, mentre rimanda alla dimensione della fiaba e della tradizione orale, crea straniamento rispetto ad essa, poiché viene risolto con una circonlocuzione: «Dice ch'era na vota», ovvero «Si dice che c'era una volta».

Il patto di fiducia con il lettore inizia ad essere stretto da qui, presumendo incredulità e distanza – per indurre, invece, alla credulità e all'immanenza – verso la storia che sta per essere proposta<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. XIII.

<sup>16</sup> Lavagetto riprendeva, per poi chiosarle, alcune riflessioni di Calvino sulla formula del *c'era una volta*, che è utile riportare: «Il racconto di meraviglie

In questa prospettiva *C'era una volta*<sup>17</sup>, film del 1967 diretto da Francesco Rosi, ispirato ad alcune novelle del *Pentamerone*, si attesta evidentemente su un piano diverso, meno vicino allo spirito di Basile e più accondiscendente verso le regole dell'affabulazione novellistica.

*Il racconto dei racconti* di Garrone, invece, pur obbedendo a proprie regole interne, sembra condividere la ragione profonda del *Cunto* e legittima il valore letterario della storia verificandone il carattere universale, la forza evocativa e allusiva. Garrone è infatti riuscito a conciliare la matrice realista – fortemente evidente in tutti i suoi precedenti lavori – con la materia delle fiabe, realizzando immagini dotate di consistenza e spessore. Per questo,

---

magiche, dal *c'era una volta* iniziale alle varie formule di chiusura, non ammette d'essere situato nel tempo e nello spazio. Non è difficile riconoscere quali siano i garanti, che Calvino peraltro indica sempre con grande scrupolo, di una simile affermazione; ma quello che importa è vedere come queste parole non chiudano, ma aprano la porta a un'utilizzazione della fiaba quale documento storico. Se è impossibile infatti stabilire dove, e quando, è nata una fiaba, è viceversa possibile stabilire in quale luogo e in quale momento quel dato racconto viene narrato» (M. LAVAGETTO, *Introduzione a CALVINO, Sulla fiaba*, cit.). E ancora: «Attorno alla figura di chi prende la parola e comincia a raccontare, dà il segnale, dice: *C'era una volta*, si intravede un pubblico affascinato e stretto intorno a un fuoco ideale» (ivi).

<sup>17</sup> *C'era una volta* (1967), diretto da Rosi, fu prodotto da Carlo Ponti e da Les Films Concordia (Parigi). Il soggetto e la sceneggiatura furono elaborati da Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, Francesco Rosi, che si ispirarono liberamente ai racconti del *Cunto*. Gli interpreti principali erano Sophia Loren (la bellissima popolana Isabella Candeloro) e Omar Sharif (il principe Rodrigo Fernández). La vicenda era ambientata nel regno di Napoli, sotto la dominazione spagnola, dove Isabella, cuoca di straordinaria abilità e grande avvenenza, sopravviveva tra piccole astuzie e sotterfugi. Il principe Rodrigo, in giro per il suo regno travestito da semplice borghese, imbattutosi nella donna, se ne innamorò al punto da rivelarle la sua identità. Nonostante la forte attrazione reciproca, i due si separarono per sospetti, incomprensioni e litigi. Dopo alcune peripezie e dopo aver sostenuto difficili prove, Isabella riconquistò l'amore del principe. Il film fu girato tra l'agro di Gravina, il Tavoliere in Puglia, Matera e la Certosa di Padula.

lo sceneggiatore Giulio Troli ha evidenziato un filo conduttore tra le sue pellicole, come se un'unica tensione speculativa e una medesima istanza interpretativa avessero prodotto in esse risultati diversi ma assimilabili:

I "mostri" del "sonno della ragione" sono dentro di noi, sembra volerci suggerire d'altronde in ogni suo film il regista. Si direbbe che una delle principali cifre stilistiche di Garrone sia difatti proprio la sua inclinazione a preferire protagonisti ambigui e pieni di debolezze a eroi inscalfibili e alfieri di una morale chiara e condivisa, o condivisibile; i suoi personaggi sono inafferrabili e torbidi, possiedono tuttavia, pur nella loro eccentricità e bizzarria, una verità che appare sottratta a dei frammenti di vita concreta e che rifugge, nel suo stesso porsi immediato, da ogni minima parvenza d'artificio cinematografico, a tal punto da arrivare a dare allo spettatore la falsa percezione di essere di fronte a un film di finzione e d'intrattenimento<sup>18</sup>.

In questo senso, Garrone ha trasfigurato il racconto di Basile, estrapolato dalla sua originaria collocazione storica ma non piegato e adattato alla contemporaneità.

Il titolo, *Il racconto dei racconti. Tale of tales*, supera l'allusione al trattenimento ingenuo suggerito da Basile per perpetrare la sua contestazione alla corte e rimanda a una categoria più ampia – quella della narrazione – a cui l'uomo affida se stesso e l'enigma della propria fragilità. Il film, con attori internazionali<sup>19</sup>, è stato girato in inglese e con questa soluzione Garrone ha affermato di essere riuscito ad evitare il vincolo della traduzione in italiano del napoletano. Il legame con le radici era stato mantenuto scegliendo

<sup>18</sup> G. TROLI, Prefazione a M. GARRONE, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscato*, Castelvocchi, Ebook Roma 2016.

<sup>19</sup> Hayley Carmichael, Vincent Cassel, Bebe Cave, Massimo Ceccherini, Guillaume Delaunay, Salma Hayek, Shirley Henderson, Kathryn Hunter, Toby Jones, Christian Lees, Jonah Lees, Stacy Martin, John C. Reilly, Alba Rohrwacher, Laura Pizzirani, Franco Pistoni, Renato Scarpa.

*location e troupe* italiane, elementi fondamentali per contribuire a non “tradire” il senso del *Cunto*<sup>20</sup>. Le riprese del film, infatti – iniziate nel maggio 2014 e durate quattro mesi – si sono svolte tutte in Italia: in Abruzzo (nel castello di Roccascalegna), nel Lazio (nel Palazzo Chigi di Ariccia, nel Castello Caetani a Sermoneta, a Acquapendente), a Napoli (nel Palazzo Reale, nel parco e nella reggia di Capodimonte), in Puglia (presso Castel del Monte, nel Castello normanno-svevo di Gioia del Colle, a Mottola e a Statte), in Sicilia (nel Castello di Donnafugata e nelle Gole dell’Alcantara) e in Toscana (presso le Vie Cave, nel Castello di Sammezzano e nel Palazzo Vecchio).

La storia di Garrone è stata liberamente sviluppata su tre racconti – *La cerva*, *La pulce* e *La vecchia scorticata* – intrecciati nella parte iniziale e nel finale, per sopperire all’assenza della cornice. Risultano concomitanti nella descrizione della stessa parabola umana: i protagonisti sono re e regine prepotenti, accecati dalle loro ossessioni che devono assecondare ad ogni costo poiché soltanto in esse si riconoscono e trovano legittimità. In questo Garrone è profondamente fedele a Basile. Del resto, lo scrittore stesso aveva indicato – nelle sintesi anteposte ai *cunti* in questione<sup>9</sup> – delle precise linee interpretative, impossibili da disattendere.

Introducendo *La cerva fatata*, nono racconto della prima giornata, Basile aveva sottolineato la forza animalesca e irrazionale della protagonista, una madre-regina immemore del fatto che suo figlio Fonzo – nato da “fatagione”, ovvero da un intervento magico – fosse una persona distinta da lei. Per garantire al ragazzo il ruolo di futuro re, la madre aveva provato a distruggere Caneloro, fratello gemello partorito per incantesimo da una serva:

<sup>20</sup> Queste riflessioni sono state proposte in conferenza stampa il 14 maggio 1915 e poi raccolte in GARRONE, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, cit.

Nasceno pe fatazione Fonzo e Caneloro; Caneloro è 'nmidiato da la regina, mamma de Fonzo, e le rompe la fronte; Caneloro se parte e, diventato re, passa no gran pericolo; Fonzo, pe vertute de na fontana e de na mortella, sa li travaglie suoie e vace a liberarlo<sup>21</sup>.

De *La vecchia scortecata*, il decimo *cunto* della prima giornata, Basile anticipava gli elementi grotteschi del *plot* innescato dal desiderio bestiale di un re, superficiale e infantile quanto violento:

Lo re de Roccaforte se 'nnamora de la voce de na vecchia e, gabbato da no dito rezocato, la fa dormire cod isso; ma, addonatose de le rechieppe, la fa iettare pe na fenestra, e, restanno appesa a n'arvolo, è fatata da sette fate; e diventata na bellisema giovana lo re se la piglia pe mogliere; ma l'otra sore, 'nmediosa de la fortuna soia, pe farese bella se fa scortecare e more<sup>22</sup>.

Anche nel presentare *Lo polece*, trattenimento quinto della prima giornata, lo scrittore selezionava alcuni imprescindibili elementi della storia, a partire dalla mancanza di senno del sovrano:

No re c'aveva poco pensiero cresce no polece granne quanto no crastato lo quale fatto scortecare, offre la figlia pe premmio a chi conosce la pella; n'uerco la sente a l'adore e se piglia la prencepessa; ma da sette figli de na vecchia con auetante prove è liberata<sup>23</sup>.

Garrone è sicuramente partito da questi preziosi suggerimenti. Tuttavia – ed è il critico cinematografico Valerio Caprara ad affermarlo – si è spinto oltre, al di là della mera ripresa filologica dei moduli di Basile. Ha attinto infatti al

<sup>21</sup> G. B. BASILE [GIAN ALESIO ABBATTUTIS], *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, cit., vol. I, p. 183.

<sup>22</sup> Ivi, p. 196.

<sup>23</sup> Ivi, p. 106.

Nucleo magmatico e violento delle fiabe europee, in seguito fluidificate nelle versioni dei Perrault, Grimm o Andersen<sup>24</sup>, per ritrovare il proprio inconfondibile immaginario nutrito dalla realtà quotidiana e dai suoi valori più terragni e carnali, ma sempre messo a rischio delle destabilizzanti irruzioni del magico, il mostruoso, il bizzarro, l'orrido e il surreale<sup>25</sup>.

Per questo, il regista è arrivato al nucleo del progetto di Basile, progetto peraltro mai dichiarato programmaticamente dall'autore ma sempre evidente. Non solo. Nel presentare il film, Garrone ha dichiarato che nel *Racconto dei racconti* ha compiuto un percorso inverso a quello seguito negli altri lavori, dove era partito dal reale per approdare al fantastico<sup>26</sup>. In questo caso è avvenuto il contrario e nella conclusione si configura una possibilità concreta di composizione e risoluzione delle vicende, che Basile non aveva perseguito.

Il *Cunto*, infatti, è un labirinto in cui il lettore è guidato e orientato secondo precise prescrizioni e alla fine, tuttavia, non giunge in nessun luogo. Non potrebbe essere diversamente per un'opera intrinsecamente polemica e denunciataria ma comunque destinata al divertimento e ad alimentare l'evanescente fantasmagoria che scandiva il tempo della corte.

La morale che a tratti traspare, mentre sembra rispecchiare le convinzioni dominanti, rivela tratti eversivi. E dunque – come ha

<sup>24</sup> Se Charles Perrault (Parigi, 1628-1703), Jacob Ludwig Karl Grimm (Hanau, 1785-Berlino, 1863) e Wilhelm Karl Grimm (Hanau, 1786-Berlino, 1859) nelle loro raccolte di fiabe ripresero spunti dal *Cunto*, Hans Andersen (Odense, 1805-Copenaghen, 1875) si era misurato con una tradizione diversa, da lui sviluppata nei termini di una scrittura pedagogica.

<sup>25</sup> V. CAPRARA, *Cannes Lo Cunto de li Cunti*, in «Il Mattino», 13 maggio 2015.

<sup>26</sup> «Io, però, in questo caso dissento dal regista; ritengo infatti che la stragganza del fiabesco e la fattualità del reale confluiscono nel processo creativo di ogni suo film, sempre di pari passo, mescolandosi a vicenda dall'inizio fino al risultato definitivo. Forse la specificità di Garrone consiste proprio in questo, nel suo fondere indifferentemente realtà e fantasia» (G. TROLI, *Prefazione a GARRONE, Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, cit.).

osservato Calvino – se necessariamente si dovevano identificare bellezza e virtù con la regalità, Basile con «il suo dare sangue dialettale e plebeo e bricconesco alla preziosità letteraria barocca, tende a privilegiare poeticamente – attraverso una maggiore espressività – il mondo del disvalore estetico e morale<sup>27</sup>».

Garrone invece ha provato ad inseguire un finale simbolico, in cui le storie – che si sono dipanate tra specularità, rinvii interni e vicendevoli citazioni – tornano ad essere reciproche e contigue. Si allude ad un ritrovato equilibrio, conquistato dai protagonisti dopo le metamorfosi, le prove, il difficile processo di crescita e di maturazione. Garrone accenna ad una ricomposizione del sé dopo l'esperienza del male: Viola, liberatasi del marito-orco cui l'ha consegnata il padre, diviene regina; Elias ritrova suo fratello, ovvero quel se stesso tanto odiato dalla madre-regina; Dora, libera dalla condanna della eterna giovinezza, torna alla sua età, prima dell'incantesimo. Per questo, ha sottolineato Caprara

*Il racconto dei racconti* è un film importante che non ha interesse a proclamarsi importante e per questo sembra a tratti acquietarsi nel ritmo e nella *suspense*. Il fatto è che la sua *trance*, tutta costruita a forti pennellate su sentimenti basici come la mania per la giovinezza, il desiderio di maternità, l'uccisione metaforica dei padri e le prove da affrontare per diventare adulti, richiede un'attenzione semplice, una stupefazione antica, forse addirittura una credulità visuale sconosciuta ai cultori smaliziati del minimalismo intellettuale e del *blockbuster* oltranzistico<sup>28</sup>.

La scrittura per immagini<sup>29</sup> di Garrone prova ad assolvere ad una funzione etica, a classificare, identificare e ordinare gli aspetti

<sup>27</sup> CALVINO, *Sulla fiaba*, cit.

<sup>28</sup> CAPRARA, art. cit.

<sup>29</sup> «Ho frequentato il liceo artistico, l'Accademia e poi, attorno ai vent'anni, dopo una breve parentesi nel cinema come aiuto-operatore, elettricista e altro, ho iniziato a fare il pittore. Nel film *Il racconto dei racconti* penso sia abbastanza evidente la mia formazione pittorica; però credo che emerga anche nei film prec-

dell'essere. In questo e in altri tratti il film ha conservato una valenza sperimentale di cui il regista è stato lucidamente consapevole:

*Il racconto dei racconti* è un progetto un po' spericolato, da tanti punti di vista. È un film che cerca di riandare in qualche modo alle origini del cinema, del cinema muto, addirittura a Georges Méliès<sup>30</sup>, tentando di ricreare delle immagini che possano stupire ma che abbiano anche, al tempo stesso, un elemento di artigianalità – che poi è l'aspetto che più mi appartiene. [...] Il progetto di questo film fiabesco è legato anche alla scommessa di recuperare le origini del cinema cercando di avere contemporaneamente una cifra di modernità. Quando si fa un film è sempre difficile sapere quale sarà questa cifra, si è sempre un po' bendati, finché il risultato non viene fuori a un certo punto, all'improvviso<sup>31</sup>.

Per questo entrambe le opere possono essere considerate macchine per generare senso nello stesso momento in cui viene messa in moto la narrazione. Ma l'universo antropologico, di cui la fiaba reca testimonianza, è retto da una razionalità implicita e rigorosa e dunque il fine ultimo è quello di procurare conoscenza dell'essere umano e della realtà<sup>32</sup>. Quest'ultima, del resto, non è mai estranea al fantastico, all'immaginario, dove *in nuce* albergano le ragioni esistenziali più autentiche, e dunque le più concrete.

---

edenti. Le mie idee e i soggetti da cui partivo sono sempre nati da suggestioni visive. Anche lavorando assieme ai miei collaboratori [...] ho sempre cercato di scrivere per immagini, tentando di fare dei film che potessero essere, in tal modo, universali» (GARRONE, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, cit.).

<sup>30</sup> Georges Méliès (Parigi, 1861-1938) è ritenuto l'inventore della regia. La sua incessante ricerca lo indusse a misurarsi con un numero di tecniche cinematografiche, in particolare nell'ambito del montaggio, per concentrarsi sul racconto di una realtà fantastica e fantascientifica.

<sup>31</sup> GARRONE, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, cit.

<sup>32</sup> Mario Lavagetto parla di «razionalità di trama e di costruzione come di linguaggio, e razionalità anche nell'esercizio di quell'incantesimo sul tempo che è proprio di ogni arte narrativa» (LAVAGETTO, *Introduzione a CALVINO, Sulla fiaba*, cit.).