

Storie di guai. Disavventura, poema e racconto in Basile di Alessandro Giarrettino

I

Avventura e disavventura

Basile è un narratore di disavventure. Racconta disavventure quando riscrive in versi il famoso romanzo di Eliodoro, *Le Etiopiche*, trasformando la storia delle vicissitudini di Teagene e Cariclea nel *Teagene*¹ un'artificiosa e anacronistica versione di poema epico-romanzesco. Racconta disavventure quando scrive il libro di racconti comico-fiabeschi edito postumo con il titolo redazionale di *Pentamerone* che si sovrappone, nella storia del testo, al più significativo e autoriale *Lo cunto de li cunte*². Narrare per Basile significa entrare in un tempo romanzesco in cui la disavventura è la forma sostanziale dell'esperienza umana, mentre l'avventura è ridotta a segnale dell'imprevedibile o a qualificazione delle disavventure che danno espressione alla casualità degli eventi (come ci ricorda il titolo di un'altra opera basiliana, *Le avventurose disavventure*³, un gioco di specchi tra generi letterari, tra racconto e teatro). Il Basile narratore, sia egli l'anagrammatico Gian Alesio Abbattutis dei *cunte* dialettali oppure il verificatore toscanista del romanzo eliodoreo, trova nel romanzo greco un for-

1. Il *Teagene*. *Poema del cavalier Gio. Battista Basile napolitano, conte di Torone*, appresso Pietro Antonio Facciotti, Roma 1637, è basato sul volgarizzamento di *Le Etiopiche* di Eliodoro (ed. moderna a cura di A. Colonna, UTET, Torino 1987) realizzato da Leonardo Ghini, *Historia di Heliodoro delle cose etiopiche. Nella quale fra diversi, compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, descrittioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere. Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Ghini*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Vinegia 1556. Le citazioni dal *Teagene* sono indicate nel corpo del testo in questo modo: abbreviazione del titolo, canto, ottava, verso.

2. *Lo cunto de li cunte, ovvero Lo Trattenimento de' Peccerille de Gian Alesio Abbattutis* fu stampato per la prima volta a Napoli tra il 1634 e il 1636 in cinque distinti volumetti da due diversi editori, Ottavio Beltrano (I, II e V giornata) e Lazzaro Scoriggio (III e IV giornata). Le citazioni sono tratte dall'edizione moderna, con testo napoletano e traduzione a fronte, a cura di M. Rak (Garzanti, Milano 2002³). L'opera è citata nel corpo del testo con queste indicazioni: giornata, numero e titolo del racconto, pagina.

3. *Le avventurose disavventure. Favola marittima di Gio. Battista Basile, il Pigo academico Stravagante di Creta*, nella stampa di Gio. Battista Gargano e Lucretio Nucci, Napoli 1611.

midabile archetipo narrativo, aggiungendosi alla già folta schiera dei poeti epici e dei romanzieri che, tra Cinquecento e Seicento, contraggono un forte debito con Eliodoro (Cervantes in testa).

I romanzieri greci sono considerati gli inventori del «tempo romanzesco d'avventura», secondo Bachtin «un *cronotopo* completamente nuovo» e allo stesso tempo il «momento costitutivo» del romanzo greco⁴. Questa singolare specie di tempo «si compone di una serie di brevi segmenti, che corrispondono alle singole avventure», le quali avvengono tutte nello spazio di rottura tra i due momenti fondamentali dell'intreccio romanzesco, lo scoppio della passione tra i due eroi e la loro unione in matrimonio, una «frattura» che viene ricomposta alla fine del romanzo: tra i due eventi «del tempo biografico» si frapone «uno iato extratemporale», fuori dal tempo storico, che rappresenta lo spazio delle avventure in cui agiscono i personaggi romanzeschi⁵. Dentro questo spazio atemporale e geograficamente dilatato il nucleo essenziale delle avventure del protagonista e della protagonista del romanzo è la *prova*, vera e propria «idea compositivo-organizzatrice» che produce il «senso ideologico-poetico» del romanzo greco: una serie di avventure che mettono alla prova la solidità dei valori e delle qualità dei personaggi e che si configurano come la verifica di «un prodotto già pronto» e immodificabile⁶.

Quali sono gli elementi caratteristici dell'avventura nel romanzo greco? La Fortuna e la Sofferenza, ovvero l'enorme ruolo che esse giocano nella trama romanzesca (così in *Teag.* IX 46 7-8: «Che senza mai posar crudel Fortuna / Sempre nuove miserie in lor [Teagene e Cariclea] raduna»). Gli eventi di questa trama, concatenandosi secondo un principio di serialità, trasformano l'intreccio in una sorta di drammatica morfologia della Fortuna, la cui logica elementare è la coincidenza fortuita: tutto ciò che accade è generato dal Caso, una grande forza deterministica che opera con il rigore di una legge di natura, di un condizionamento prevaricante e necessario. La prima e più importante conseguenza sull'agire dei personaggi e sulla definizione della loro personalità è la soggezione ai casi di Fortuna (*Teag.* IX 49 1-2: «Diasi loco fortuna empia inconstante, / Andiam, ove à sua voglia ella ne porte», dice l'eroe del poema di Basile). Se alla potenza del fortuito gli eroi del romanzo greco reagiscono con un atteggiamento di sostanziale passività, al dolore che le prove del Caso producono essi oppongono un'eccezionale capacità di resistenza (*Teag.* VII 113 7-8: «Volga fortuna pur sua ruota in giro, / Stato posso cangiar, ma non desiro», sospira Cariclea di fronte all'ennesima sventura). Il perimetro delineato da questo quadrilatero di figure tematiche – Fortuna Sofferenza Soggezione Resistenza – disegna il campo di forze di una forma di racconto che, distante dal-

4. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1979, p. 236. Sul concetto di avventura ragiona a fondo anche M. C. Storini, *Lo spazio dell'avventura. Peripezia e racconto nel Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1997, in particolare alle pp. 1-32.

5. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 236.

6. Ivi, p. 254.

l'azione soggettiva e intelligente dell'*avventura*, trova una sua ragion d'essere nel disegno stilistico della *disavventura*. Basile recupera questa figura narrativa dal romanzo di Eliodoro e ne fa il centro immaginativo dei suoi *romance*: come il *Teagene* è una «continua storia di dogliosi eventi» che accadono a due promessi sposi (*Teag.* IV 43 7), così *Lo cunto de li cunte*, anzitutto nel racconto che contiene tutti gli altri racconti, è una «storia de li guaie» di una principessa (*Cun.* Scompetura, p. 1016).

2

La disavventura nel poema (Basile rifacitore di romanzi antichi)

2.1. Disavventure e guai

Basile immagina la disavventura come una costellazione di *guai*, una parola tematica la cui stessa ricorrenza finisce per rappresentare un indice linguistico della sua centralità nei testi narrativi dello scrittore. Ai personaggi del poema, non solo ai suoi protagonisti, l'«horrido Fato» riserva «tanti guai» (*Teag.* II 39 3-4), e il lettore viene sommerso da una varia moltitudine di *casi*, *successi*, *accidenti*, che nell'esperienza degli eroi si trasformano puntualmente in una sequenza interminabile di «tanti disagi, e tanti guai» (*Teag.* XI 69 5). Questo senso ineluttabile di malasorte appartiene allo spirito delle *Etiopiche* e Basile non fa altro che appropriarsi di questo sentimento negativo dell'esistenza umana: la trama romanzesca del *Teagene* ricalca in modo fedele, al di là di qualche aggiunta e della focalizzazione narrativa sull'eroe⁷, lo schema del modello greco. Un paesaggio di morte e di sventura domina il poema sin dalla scena iniziale, in cui «Fortuna» offre a uno «stuol di Ladron, di cui l'Egitto abbonda» (*Teag.* I 8 4) una visione da «Gran Tragedia» (*Teag.* I 15 2). La descrizione della san-

7. A. Sana, *Eliodoro nel Seicento italiano*. 1. Il «*Teagene*» di Gio. Battista Basile, in «Studi secenteschi», XXXVI, 1996, pp. 29-108, offre un ricco contributo allo studio del testo, partendo dalla tesi che il poema di Basile sia «qualche cosa di più di una semplice traduzione in versi del romanzo di Eliodoro» (p. 37). I risultati più interessanti della ricerca di Sana ci sembrano i seguenti: 1. Basile opera «costanti aggiunte», di proporzione varia, al testo originale, con il risultato di creare un «altro testo» (pp. 33-4), fatto di «piccole o piccolissime addizioni a Eliodoro» (p. 48), che consistono soprattutto di descrizioni e di elenchi relativi alla guerra e all'arte; 2. La mediazione del testo di Ghini è determinante per la costruzione della lingua del poema («la sintassi e, ancor di più, il lessico del *Teagene* sono spessissimo identici a quelli del Ghini»: p. 34); 3. Lo scrittore mette in primo piano la simbologia del poema eroico, ma «in realtà parla di aspetti del mondo contemporaneo» (p. 55), così che il *Teagene* si presenta come un'opera dai tratti fortemente autobiografici, anche se ben dissimulati dall'autore. Questa è la conclusione di Sana: «Basile usa Eliodoro per parlare anche e soprattutto di sé, si appropria della trama del romanzo antico e lo inzeppa di riferimenti autobiografici» così che il poema è il disegno di una «maschera perfetta: una vecchia storia di avventure e disavventure adattabili, a forza di metafore, a ogni circostanza» (p. 79). È una lettura che assegna all'opera un valore di «documento» del rapporto tra l'autore e la sua «esperienza storica» (p. 90).

guinosa battaglia tra un manipolo di pirati che si è svolta durante un «dolce convito» (*Teag.* I 11 8) è una disavventura già accaduta, in cui dettagli macabri e barocchismi neri si compongono in un orrido spettacolo ai limiti del visionario:

Di tronchi era coverto il tristo Porto,
Rio Porto, in cui sommersa è l'altrui vita:
Altri pendea vicino a esser morto;
Era altri essangue per mortal ferita.
Quindi l'incise membra havresti scorto
Palpitar' anco, e per ben' ampia uscita
Cader da mille piaghe, in larga vena,
Vermiglio il sangue entro la bianca arena.

Basile-Eliodoro (è lecito parlare solo di un autore bifronte o persino tricipite, se si conta il Ghini) prestabilisce che il poema sia iscritto dentro una serie ininterrotta, almeno sul piano della disposizione dei fatti narrativi, di disavventure, tanto che nella descrizione della strage del porto è già contenuto il germe della disavventura successiva: i predoni egiziani, attraverso il cui sguardo il lettore osserva il luogo e gli eventi iniziali del racconto, sono i prossimi rapitori di Cariclea e Teagene, sono cioè i generatori di nuovi guai e nuovi patimenti. La regola generale, nella vita umana come nella trama del racconto, è perciò che da disavventura nasce disavventura.

Un esempio di come la disavventura rappresenti uno schema seriale nell'immaginario *romanzesco* del poema – un romanzesco quasi *moderno* chiuso in una forma narrativa e in una lingua al tempo già quasi *antiche* – ci è offerto dal canto XVI. Cariclea è stata condannata al rogo e l'autore la descrive avvolta tra le fiamme in una scena drammatica e «spettacolare», sfruttando le possibilità metaforiche offerte dalla situazione narrativa, vale a dire la fanciulla nel fuoco: un fatto stilistico che è un marchio di fabbrica dell'arte di Basile. Così Cariclea, mentre rischia la morte tra le «fiamme rie» (*Teag.* XVI 6 6) è protagonista di un «insolito accidente» (*Teag.* XVI 10 4) che la trasforma da vittima designata in «Novella sposa in Talamo di foco» (*Teag.* XVI 8 8); a salvarla sono intervenuti gli «alti fati» (*Teag.* XVI 17 4) che prendono la forma sovranaturale di un anello ricevuto in dono da Cariclea il quale diventa il magico strumento per una felice soluzione della disavventura, cancellando però qualsiasi margine di manovra all'agire intenzionale e intelligente del personaggio. Basile rinforza quest'ultimo concetto con una classica metafora nautica che rappresenta una costante figurale del suo stile, tanto da estendersi a sistema metaforico capillare, un emblema dell'opera che funziona anche come sua chiave di lettura. Gli eroi del poema sono messi in figura come uno «stanco legno» imbattutosi in terribili «procelle», vale a dire le sofferenze atroci cui sono destinati, senonché la «Fortuna», a un certo punto della disavventura, o per un principio di casualità o per volontà di un «sommo alto Motore», tira fuori i personaggi dal «rischio» conducendo la nave in «Porto» (*Teag.* XVI 27 6-8 e 28 5). In questo can-

to, composto da novantacinque ottave, lo sviluppo della disavventura è narrato in una ventina di ottave (1-19); tutto il resto del canto è occupato dal racconto che Cariclea e Teagene, ritrovatisi nelle prigioni della feroce regina Arsace, si fanno reciprocamente, narrando le sventure e gli «aspri martiri» (*Teag.* XVI 23 3) che ogni volta li colpiscono. Alla fine del canto, come accade sempre nel poema basiliano, viene preannunciata una nuova disavventura degli eroi: «Fortuna ria de suoi contrari effetti, / In breve esser dovean di lor soggetti» (*Teag.* XVI 95 7-8). Basile, scomponendo i dieci capitoli delle *Etiopiche* in venti canti e dividendo ogni capitolo dell'originale in due canti, è attento a concludere ogni canto del suo poema con una disavventura; così, mentre conserva il principio compositivo di narrazione seriale, imprime sulle vicende umane un'immagine di sofferenza infinita.

La sequenza *disavventura/soluzione casualistico-provvidenziale/discorso dei personaggi sulla disavventura (o sulla sofferenza che ne deriva)/nuova disavventura* è alla base della meccanica narrativa del libro e, al contempo, innesca una procedura codificata di figure di racconto che crea una forte dialettica tra narrazione e discorso sul narrato entro ogni singola sequenza del poema. Proprio il discorso dei personaggi istituisce uno spazio essenziale della disavventura, perché ne mette in luce il carattere fatalmente doloroso; tramite la disavventura gli eroi del poema fanno esperienza del dolore radicato nella vita degli esseri umani. Se la disavventura è esperienza del dolore, la lingua che la racconta attinge largamente al serbatoio di parole più adatte a esprimerla. Il catalogo lessicale della sofferenza proposto da Basile nel *Teagene* è interminabile e di fatto inesauribile, a meno che non si voglia trascrivere quasi ogni verso del poema: «calamità passate», «aspri eventi», «dolor mortale», «dolor pungente», «acerbo martir», «acerbo lutto», «travaglio», «affanno», «cura». D'altra parte l'ottava iniziale del libro aveva preannunciato i «molti affanni» che avrebbero patito l'«heroe» e la «Donzella»:

Canto l'heroe, d'Achille inclito germe,
E 'l seme di Persèo, l'alta Donzella
Che trasse errando in parti ignote, ed erme
Fortuna à lor lunga stagion ribella.
Alme in valor non vide il ciel più ferme;
Coppia non ebbe Amor più fida, e bella.
Molti affanni soffriro, in Meroe alfine
Cinser di bianche bende il nobil crine (*Teag.* I 1 1-8).

Erranza, Fortuna, saldezza di valori, fedeltà, sofferenza: sono questi gli ingredienti di cui Basile si serve per dare sostanza narrativa al suo libro ambivalente, in tensione tra il poema eroico (da cui la scelta eroicizzante del titolo) e il romanzo di (dis)avventure, che rappresenta lo schema narrativo di base. Già *Le Etiopiche* erano considerate alla stregua di un poema epico, di cui il romanzo non rappresentava altro che una singolare diramazione, una «variante anomala»: una «rigorosa epicizzazione» si pone quindi come la chiave di lettura

del romanzo eliodoreo tra il Cinquecento e il Seicento, un parametro interpretativo in cui rientra anche la versificazione compiuta da Basile⁸. Una versificazione che (è questione capitale) resta imprigionata nelle gabbie della lingua petrarchistica, a cui l'autore, letterato di corte e studioso dei maggiori poeti cinquecenteschi (Bembo, Della Casa, di Tarsia), non riesce a sottrarsi, gravitando attorno a un immaginario linguistico cristallizzato e autoreferenziale, che deriva in modo fideistico dal volgarizzamento di Ghini. Valga come esempio paradigmatico l'abuso della serie rimica *martiri-sospiri-miri (o giri)*, uno stilema forte della lirica petrarchistica che gli scrittori di poemi cavallereschi tralasciano di utilizzare (in Ariosto ricorre appena due volte, in Tasso quattro), e che in Basile diventa il segno tipicizzato della sofferenza dei personaggi; oppure si legga in quest'ottica il ritratto di Cariclea, una specie di fisiognomica del dolore: «Chi può ridir in qual acerba doglia / Trovanno lo suo cor languido in volto? / Par che la fiamma de' bei lumi toglia / L'acqua a smorzar del pianto; e i fior del volto / Perduto il vago ne la fronte addita / La chiusa entro il suo sen pena infinita» (*Teag.* VI 95 3-8). L'impossibilità di rompere gli argini, altissimi soprattutto in ambiente napoletano, della lingua imposta dalla tradizione poetica, che aveva elaborato per l'espressione della sofferenza (amorosa) un preciso codice stilistico («acerba doglia», «cor languido») è il sintomo di un problema estetico di valore generale: Basile è sprovvisto di una moderna lingua per la narrazione romanzesca (non liricizzata) in toscano, che vada oltre i grandi scrittori epico-cavallereschi italiani (Ariosto e Tasso). Trovare forme nuove di espressione è una questione fondamentale del *romance* italiano che Basile, chiuso nella stretta del petrarchismo culturale e accademico che dominava a Napoli, affronta – come vedremo – cercando una strada originale negli altrove linguistici del dialetto e negli spazi sconfinati dei generi della letteratura comica.

2.2. Fortuna

La disavventura è la forma del rapporto tra l'uomo e la Fortuna. Tutti i personaggi del poema debbono fronteggiare casi avversi e la cattiva sorte è il loro modo di relazione con un'esistenza sovradeterminata dal caso; questo vale soprattutto per Teagene e Cariclea, perché la disavventura si trasforma anche in un impedimento che produce la separazione degli amanti: Fortuna è forza capace di opporsi ad Amore. Lo schema concettuale del *Teagene* non si discosta da quello delineato da Bachtin per il romanzo greco:

Tutti i momenti dell'infinito tempo d'avventura sono regolati da un'unica forza: il caso. Tutto questo tempo, infatti, è composto di simultaneità fortuite e asincronie

8. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-34: 16-7. È l'opinione di Tasso che, come altri teorici suoi contemporanei, individua nel libro di Eliodoro, accostato a Omero e Virgilio, un «modello di regolarità classica» (p. 17).

fortuite. L'avventuroso "*tempo del caso*" è uno specifico *tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana*; interferenza del destino (*tuche*), degli dèi, dei demoni, dei maghi [...]. È appunto a queste forze e non ai protagonisti che appartiene tutta l'iniziativa nel tempo d'avventura. Anche i protagonisti nel tempo d'avventura, naturalmente, agiscono (scappano, si difendono, combattono, si salvano), ma agiscono, per così dire, come persone fisiche, senza che l'iniziativa appartenga a loro; persino l'amore viene inaspettatamente su di loro dall'onnipotente Eros. Agli uomini in questo tempo ogni cosa non fa che accadere [...]; l'uomo puramente d'avventura è l'uomo del caso. [...] l'iniziativa in questo tempo non appartiene agli uomini⁹.

In primo luogo, la Fortuna è manifestazione dell'irrazionalità che governa il mondo, un'«interferenza» alogica che getta nel caos le traiettorie geometriche e intenzionali dei desideri umani. Le immagini della Fortuna nel poema di Basile riflettono quasi sempre un'idea del caso come destino ostile all'uomo, e gli aggettivi che l'autore utilizza per definirne lo statuto si riferiscono alla sua natura maligna o, tutt'al più, incerta e perciò negativa: «ria», «acerba», «rea», «instabile», «incostante», «empia», «crudele», «nemica», «proterva» (così come il Fato è «fero», «horrido», «importuno», «nemico»). L'unica possibilità concessa ai due eroi è recuperare «alta ventura» (*Teag.* VIII 50 6), ciò che accade solo dopo che «fortuna crudel» ha mosso loro «tante guerre»:

Ma fortuna crudel, che à tutte l'hore
Tante guerre lor mosse inique, e rie,
Fatta più pia, e per breve spazio d'hore,
Mentre spiana à lor mal più lunghe vie,
Frenato alquanto havendo il suo furore
Con un lieve gioir d'un solo die,
Aggiunse tosto, ingorda del loro danno,
Ad un breve diletto un lungo affanno (*Teag.* XIII 156 1-8).

Quest'immagine della Fortuna come creatura «ingorda» e piena di «furore», quasi antropica e tutt'altro che misterica o trascendentale, è l'immagine di un personaggio che in certo modo agisce in contrasto e a «danno» degli eroi del poema, di cui è feroce avversaria. La Fortuna è l'antieroe e, considerata la sua capacità d'incidenza e il suo raggio d'azione, il vero protagonista della trama romanzesca, e (sembra dirci l'autore) della vita umana: «non è miseria, non al mondo è male» che non derivi dalla Fortuna «incostante», infaticabile produttrice di «sventure» e «avversità» (*Teag.* XI 65 5-7).

Di fronte all'incostanza e alla contrarietà del caso l'eroe soggiace e resiste senza un'effettiva opposizione alle avversità, nonostante Teagene mostri in qualche circostanza particolare il suo valore eroico, come nel canto xx. Nella situazione eroica più significativa del poema, in Etiopia, Teagene, sul punto di

9. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 241-2 (il corsivo è dell'autore).

essere sgozzato e quindi all'apice delle sue disavventure, affronta in un doppio duello prima un «Tauro» e poi un «fier Gigante», sconfiggendoli entrambi e dimostrando il suo «alto valor» (*Teag.* xx 70 8). Ma non è questa prova di valore che lo salva, perché la legge etiope dispone che Teagene sia ucciso; a trarlo fuori dai guai sono i segni divini che Idaspe, il re degli Etiopi, legge negli eventi straordinari che stanno accadendo, così che la trama si scioglie felicemente grazie alle «opre del Cielo / Meravigliose» (*Teag.* xx 112 1-2). Gli eroi, dopo aver attraversato «strani casi, e rari» (*Teag.* xx 124 1) e forse proprio in virtù di questo, ottengono il desiderato matrimonio, cui si aggiunge la carica di sacerdoti di Helios e Selene. Ma, a leggere bene l'argomento preposto da Basile al canto, lo scioglimento non dipende dai personaggi, dalla loro volontà o dalle loro qualità: anche Idaspe ammette che a lui «non lice» liberare Teagene dal «crudo fin» a cui lo «destina il Fato» (*Teag.* xx 80 1-2); la protagonista assoluta è sempre la Fortuna, a cui è delegata ogni iniziativa e ogni azione, mentre l'eroe è agito dagli eventi, così che la risoluzione dell'intreccio («Faci son d'Imeneo l'ombre di Morte») arriva perché «si cangia al fin la sorte» (*Teag.* xx Argo-mento, 7-8). Tutto soggiace ai rovesci di Fortuna.

2.3. Racconti nel racconto

Il poema di Basile – come il romanzo di Eliodoro – è un intrico di disavventure e di racconti, di avvenimenti e di discorsi che sono contenuti nella disavventura principale, quella vissuta da Teagene e Cariclea. È un intreccio simile a quello fabbricato dalla Fortuna che ordisce «opre» imperscrutabili e «intricate» (*Teag.* xviii 83, 2), anzi si può dire che l'ordito delle disavventure generato dalla casualità è impresso nella trama romanzesca e le impone la propria forma, tanto che, in sostanza, è la Fortuna a svolgere la funzione di macchina narrativa. Si tratta, comunque, di un intrico dotato di un preciso ordine, di una disposizione studiata del racconto che si basa «su di un cerchio – un serpente che si mangia la coda»¹⁰: la struttura di una parte delle *Etiopiche* è circolare, nel senso che i primi cinque capitoli narrano fatti che ci riportano alla scena iniziale del romanzo, di nuovo raccontata alla fine del quinto capitolo ma da un diverso narratore (e perciò da un altro punto di vista).

La storia di Teagene e Cariclea è una matrice narrativa che genera molti altri racconti, sempre sotto il segno inconfondibile della disavventura. Nel canto 1 il racconto della «dolorosa Istoria» di Nemone (*Teag.* i 76 8), che segue la prima disavventura degli eroi, è la narrazione di «mille angustie» (*Teag.* i 75 4) utili, tra le altre cose, a temperare gli ascoltatori in vista delle loro sofferenze. Se ogni evento, che sia narrato dall'autore o dai personaggi, è disavventura, ciò significa che, in Basile-Eliodoro, racconto e disavventura coincidono. Ma – ed è una caratteristica che si accentua nel macchinoso poema di Basile, in difficoltà nella gestione degli intrecci, così complicati e molteplici, del modello eliodo-

10. M. Fusillo, *Etiopiche*, in *Il romanzo*, cit., pp. 67-74: 71.

reo – la pura azione narrativa è spesso assente o interrotta, e moltissimo è incluso nei discorsi dei personaggi, lunghi dialoghi o dolenti monologhi, che rendono in certo modo statico il narrato, costruito anche mediante le informazioni fornite dalle parole dei personaggi. L'agire è, insomma, riassorbito nel narrare e, per così dire, mediato: una drammatizzazione del racconto che subisce forse l'influenza del teatro barocco, e che lascia tracce metaletterarie anche nel linguaggio (in *Teag.* XIII 101 5-6-8, la vicenda si trasforma da «Tragedia» in «Comica scena»).

Basile, così come Eliodoro, è sensibile al piacere del racconto. Narrare e ascoltare racconti sono operazioni che producono diletto nel narratore quanto negli ascoltatori, per i quali è in gioco anche ciò che di utile e di esemplare può provenire dal racconto, un'idea che appartiene agli stessi eroi del poema, Teagene e Cariclea, che bramano di «ascoltar successi a' lor sembianti / per lor doglie temprar» (*Teag.* I 76 3-4). È un concetto fondamentale che contiene anche la chiave della struttura multipla del poema: la storia delle disavventure degli eroi si riflette nelle storie di disavventura degli altri personaggi, in un centrifugo gioco di specchi che dilata l'ordine unitario di un racconto in una pluralità di possibilità narrative.

3

La disavventura nel libro di racconti (Basile rifacitore di fiabe popolari)

3.1. Disavventure e guai

L'ultimo racconto della più importante opera di Basile – la *Scompetura de lo cunto de li cunte pe chiudetura de la 'ntroduzione de li trattenemiente che sarà pe lo trattenemiento decemo de la iornata quinta* (così recita il titolo della sezione conclusiva del libro) – comincia con questa avvertenza: «Conta Zoza la storia de li guaie suoie» (*Cun. Scompetura*, p. 1016). Il racconto che contiene tutti i quarantanove racconti di cui è composta l'opera è quindi una storia di guai, come la storia di Teagene e Cariclea; e la chiave di volta per la felice conclusione delle disavventure di Zoza, principessa *ianca* di Valle Pelosa, è il racconto di tutti i suoi guai a Tadeo, il principe di Campo Rotondo che lei deve sposare per sfuggire alla morte e che la schiava *nigra* Lucia le ha sottratto con l'inganno. Zoza racconta «da lo prenzipio a la fine tutte l'affanne suoie», «le male sciagure», le «tante lagrime» e le «tante angosce» che ha patito, fino al crudele «'nganno de la schiava pe levarele da le mano sta bona fortuna» (*Cun. Scompetura*, p. 1018): una grande disavventura che mette la principessa e malinconiosa protagonista «'n chiana terra» (*Cun. 'Ntroduzione*, p. 16) per colpa di una schiava, con un evidente rovesciamento dell'ordine sociale, e la costringe a duellare contro la morte, come le impone una maledizione fattale da una vecchia *ianara* (Zoza morirà se non sposerà Tadeo). Una romanzesca storia di disavventura, fondata su di una originaria separazione degli amanti e in tensione tra Eros e Thanatos.

L'originalità di Basile-Abbattutis (anche in questo caso un autore doppio, versato nella moltiplicazione della propria identità di scrittore) sta nell'uso fiabesco e narratologico della disavventura che egli ricava dal romanzesco greco, a cui egli aggiunge la commedia e la parodia del mondo alla rovescia. Se la disavventura di Zoza è alla radice dell'opera, molti degli altri quarantanove racconti narrano di *travaglie* e di *guaie*; anzi, queste parole quasi costituiscono l'ossatura lessicale del libro, con occorrenze che oscillano tra le 39 di *travaglie* (o *travaglio*) e le 13 di *guaie* (sempre al plurale). Che una buona parte dei *cunte* sia storie di travagli e guai lo testimoniano le rubriche che introducono i singoli racconti: «No prencepe, pe na iastemma datole da na vecchia, corze gran travaglio, lo quale se fece chiù peo pe la mardezzione de n'orca; a la fine pe 'nustria de la figlia de l'orca passa tutte li pericole e se accasano 'nsiemme» (*Cun.* II 7, *La palomma*, p. 372); oppure «Betta recusa de volere marito; all'utemo se ne 'mpasta uno de mano soia ed, essonnele robbato da na regina, dapo' mille travaglie lo trova e, con grann'arte recuperatolo, se lo riporta a la casa» (*Cun.* V 3, *Pinto smauro*, p. 910). È senso comune alla base del sistema morale di *Lo cunto de li cunte* che «ogne uno ha li guaie soie» (*Cun.* II 10, *Lo compare*, p. 428) e che solo la morte è «lo puorto de tutte li guaie de sto munno» (*Cun.* IV 2, *Li due fratielle*, p. 682). Ma la sofferenza rafforza la tempra degli esseri umani e perciò i *travaglie* rappresentano il necessario veicolo per raggiungere benessere e successo, e anzi ne accrescono il valore e il piacere («dapo' tante travaglie chiù doce [è] lo gusto»: *Cun.* III 4, *Sapia Liccarda*, p. 532).

La sofferenza è la radice morale più profonda dell'opera e l'orientamento tematico generale che imprime il proprio segno ai racconti, in qualche modo tutti caratterizzati da tormenti e tribolazioni che sono il viatico a inaspettati godimenti e a stati di felicità; Ciulla ne spiega il valore etico in *Lo mercante* (I 7): «Songo le chiù de le vote li travaglie all'uommene sciamarre e pale che le schianano la strata a chella bona fortuna che non se 'magenava. E tale ommo mardice la chioppeta che le 'nfonne lo caruso e non sa che le porta abbonanza da dare sfratto a la famme [...]» (p. 140). Il valore positivo della sofferenza viene espresso in modo chiaro e rafforzato dal parallelismo naturalistico: i «travaglie» rappresentano le dolorose ma fertili risorse per mezzo delle quali gli individui possono acquisire «bona fortuna», così come la «chioppeta» alimenta il sottosuolo e la vitalità della terra. Un concetto ribadito e arricchito in *La Penta Mano-mozza*, in cui Cecca mette in relazione travagli, virtù e bontà, perché è appunto la capacità di sopportare e di resistere alle più aspre avversità che fa emergere le doti di cui ciascuno dispone: dalle «fatiche» si genera il «miereto», il quale «se porta attaccato a lo vellicolo lo 'nore» (III 2, p. 478). Attorno agli eventi cardinali dei travagli e delle sofferenze, fattori primari d'un mondo «chino fi ncanna de dolore, e stiente»¹¹ che rendono aspra la vita, nasce la Virtù:

11. Gian Alesio Abbattutis, *Le Muse napoletane*, testo, introduzione e note a cura di M. Petrini, Olschki, Firenze 1963, p. 145 (nell'egloga *Euterpe ovvero La cortisciana*, v. 18).

Non c'è più gran parapietto contro l'assaute de la Fortuna quanto la Virtù, la quale è contravenino de le disgrazie, pontella de le roine, puorto de li travaglie, la quale te caccia da lo fango, te sarva da le tempeste, te guarda le male sciagure, te conforta ne li desguste, te soccorre nelle necessità, te defenne ne la Morte (IV 2, *Li dui fratielle*, p. 676).

La «Virtù» è dunque l'antidoto contro i «travaglie» dell'esistenza, che trasformano l'agire umano in una disavventura e lo espongono alle «male sciagure» e, in casi estremi, alla «Morte». Ma, soprattutto, l'uomo trova nella virtù un baluardo contro gli «assaute de la Fortuna», nemica principale dei destini umani e, come nel poema, grande protagonista e forza antierica del libro di racconti, in cui è la fonte originaria di disavventura e, perciò, di racconti e di *romance*.

3.2. Fortuna

Il primo racconto di *Lo cunto de li cunte* è un *exemplum* di come la Fortuna sia «cecata», perché (racconta Zeza, una delle narratrici, nella presentazione di *Lo cunto dell'uerco*) «fa cuerpe veramente da cecato, auzanno 'mperecuocolo gente che no le cacciarrisse da no campo de fave e schiaffanno de cuerpo 'n terra persone che so' lo shiore de l'uommene, come ve farraggio a sentire» (p. 32). È la storia di un'illogica ascesa sociale, quella dello sciocco Antuono di Mariigliano, che si giova del sostegno magico, ingiustificato e gratuito, di un orco; una storia che contiene in sé un germe del racconto generatore, il racconto dei racconti, in cui una schiava è «sagliuta 'mperecuocolo» senza merito o prova di valore (*Cun.* 'Ntroduzione, p. 10). La Fortuna in Basile è tornata cieca e irrazionale, come una disgregatrice forza del caos, dopo che Boccaccio nel *Decameron*, riprendendo un concetto dantesco, aveva istituito il suo *status*, condiviso con la Natura, di provvidenziale regolatrice del cosmo, assegnandole una capacità di visione illimitata, in virtù dei suoi «mille occhi, come che gli scocchi lei cieca figurino»¹². Nell'universo disavventuroso e carnevalesco dei racconti di Basile la Fortuna, dismesso il ruolo di ministra del mondo, è diventata «sconceca-iuoco» o «sparte-matremonio», un guastafeste comico dei desideri umani o un ostacolo romanzesco alla volontà di Amore. Tutt'altro che avveduta nel secretare tesori d'intelligenza e nobiltà nelle figure sociali più umili (Cisti «d'altissimo animo fornito, la fortuna fece fornaio»¹³) la Fortuna casualistica che governa il mondo alla rovescia di *Lo cunto* si fregia di avere «nore prebeo»:

La Fortuna è femmena ponteglosa e fuie la facce de li sapute perché fanno chiù cunto de le votate de carte che de le girate de na rota e perzò pratica volentiere co 'gnorante e da poco e non se ne cura – ped avere nore prebeo – de spartire li bene suoie a vozzacchie, de lo muodo che ve farraggio sentire ne lo cunto che secoteia (III 5, *Lo scarafone, lo sorece e lo grillo*, p. 536).

12. G. Boccaccio, *Decameron*, IV 2 2, a cura di V. Branca, vol. II, Einaudi, Torino 1992³, p. 722.

13. *Ibid.*

La fortuità dei successi e delle acquisizioni dei beni della Fortuna espone i personaggi di Basile a continui quanto improvvisi cambiamenti di sorte, in cui poco o nulla conta il valore di contrapposizione, in certo senso *eroica*, alla cattiva sventura: nessun gesto eroico può far meritare una *bona fortuna* semplicemente perché la Fortuna, che favorisce le ingiustizie e si fa beffe dell'ingegno, non si «cura» di seguire più alcun criterio, se non quello, del tutto occasionale e imperscrutabile, delle «girate de na rota». La ruota della Fortuna è l'emblema di un mondo sottratto alla capacità d'intelligenza e d'azione degli uomini.

3.3. Racconti nel racconto

Lo stemma che campeggia sulla porta della casa del Tempo è «no serpe che se mozzeca la coda» (IV 8, *Li sette palommielle*, p. 802). Il Tempo è una figura centrale nell'immaginario di Basile, così come in quello di tutto il Barocco, e l'immagine del serpente che si morde la coda, attributo simbolico dell'allegoria del Tempo¹⁴ è un segno di circolarità che si adatta bene, così come si è visto nel caso del *Teagene*, a rappresentare la struttura del libro di racconti, basata su di un racconto-matrice che genera tutti gli altri quarantanove racconti, i quali alla fine confluiscono nel racconto che li ha generati. Quale può essere il significato di questa struttura così studiata? Un'ipotesi suggestiva, e che ci sembra plausibile, è che la costruzione circolare e avvolgente dell'opera disegni a sua volta un'immagine, quella del Tempo che svela la Verità, vero *topos* iconografico tra Rinascimento e Barocco¹⁵.

Basile, giunto al momento di chiudere il libro, utilizza un ingegnoso gioco di specchi che duplica all'interno della serie dei quarantanove racconti il racconto originario, la storia di Zoza e Lucia. Il cunto speculare narra di una fata bianca, come la principessa Zoza, di cui è innamorato un principe; la fata è uccisa da una schiava nera e il principe «piglia la negra 'n cagno de la ianca» (v 9, *Le tre cetra*, p. 994) finché il tradimento non viene scoperto, la schiava è punita con la morte e la fata, tornata magicamente in vita, diventa regina. Il quarantanovesimo racconto prepara il terreno al disinganno e al disvelamento della verità del racconto dei racconti, tanto corrispondono, nella trama e nei personaggi, le due storie:

14. Cesare Ripa nella sua *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention* descrive il Tempo come un vecchio che tiene in mano un «Serpe rivolto in circolo», un attributo iconografico che «significa l'Anno» (*ad vocem*). L'opera si può leggere nella ristampa anastatica dell'edizione 1603 (la seconda dopo quella pubblicata senza illustrazioni nel 1593) a cura di E. Mandowsky, Georg Olms, Hildesheim-New York 1970.

15. Nelle iconografie di Ripa la Verità è descritta come una donna «vestita di color bianco» e come una «fanciulla» che nella mano sinistra tiene un «Tempo d'orologio» perché «a lungo andare la Verità necessariamente si scopre, e apparisce» e per questo è considerata «Figliuola del Tempo» (ivi, *ad vocem*).

Stettero tutte arecchie pesole a sentire lo cunto de Ciommetella, e parte laudaro lo sapere co che l'aveva contato, parte ne mormoraie tassannola de poco iodizio, che non doveva 'm presenza de 'na prencepessa schiava spubrecare li vituperie de 'n 'autra simele, e decevano che s'era posta a 'no gran riseco de sconcecare lo iuoco.

Il senso del gioco – narrare racconti del tipo di quelli che «solenò dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille» (*Cun.* 'Ntroduzione, p. 22) – è messo allo scoperto dal racconto di Ciommetella, perché si riferisce del tutto alla situazione del *cunto* dei *cunte*, cioè alla matrice regolistica che ordina tutti i racconti, rischiando così di «sconcecare lo iuoco»: il gioco narrativo svela un punto di rottura nel proprio sistema di «'menziune» e «favole» (*Cun.* Scompetura, p. 1018), e apre la strada all'azione di uno «sconceca-iuoco», di un guastafeste che interrompa la finzione dei *cunte*. È il ruolo che Basile attribuisce a Zoza, la principessa bianca e luminosa che è figura della Verità, come la schiava nera e tenebrosa Lucia è figura della Bugia, simbologie che lo scrittore disegna sulla pagina raccogliendone le immagini dai repertori di iconografie e di emblemi così diffusi tra Cinquecento e Seicento¹⁶. Tutta la struttura del libro di racconti gravita attorno a questo conflitto tra la Bugia delle storie *fauze* e *'mentate* dei quarantanove racconti e la Verità del racconto che li contiene, tenuta in serbo dal Tempo sospeso dei racconti d'invenzione; finché, anche se la verità «fu sempre mamma dell'odio», Zoza, avendo l'occasione, naturalmente *fortuita*, di narrare un *cunto* e «non essenno usata a fegnere 'menziune ed a tessere favole», si dichiara «costretta e pe natura e pe accedente a dire lo vero» (p. 1018). Il significato profondo di tutto il libro (il conflitto tra Verità e Bugia, la narrazione del *falso* come Tempo che riporta l'ordine *vero*) è leggibile nella stessa architettura dell'opera, una collezione di racconti che formano un cerchio in cui la testa e la coda, *Lo cunto de li cunte* e *Le tre cetra*, si congiungono.

Basile, però, è scrittore ambivalente e anamorfico, e perciò si diverte a costruire sfumature di senso assegnando statuto di Verità a un racconto fatto della stessa sostanza fantastica e fiabesca e *fauza* dei racconti narrati sotto il governo di Bugia. Così tutto il libro è anche un ragionamento letterario sulle possibilità espressive e conoscitive del *romance* come forma di narrazione che nell'unità di un piano narrativo, il racconto dei racconti, dispiega il proprio potenziale *romanzesco* nella molteplicità di piani dei racconti nel racconto.

16. M. A. Cortini, *L'ombra di Esopo nel «Cunto de li cunti»*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 21-23 giugno 2002), a cura di M. Picone e A. Musserli, Longo, Ravenna 2004, pp. 61-79, avanza l'ipotesi di sottili risonanze tra l'immagine di Bugia («Donna involta, et ricoperta nell'habito suo quanto sia possibile, il vestimento da una parte sarà bianco, et dall'altra nero») inclusa nell'*Iconologia* di Ripa e la relazione cromatica e, per così dire, ontologica tra la principessa bianca e la schiava nera.

Tra il Basile-Eliodoro e il Basile-Abbattutis esiste dunque un rapporto di scambio e di influenza, e la ricerca delle costanti tra il poema e il libro di racconti ci ha permesso di leggere le due opere sotto un unico segno, quello del *romance*. (Una lettura che cercasse le differenze più implicite, oltre a quelle più evidenti delle forme retoriche e linguistiche, porterebbe a risultati diversi e ugualmente rivelatori.) Il punto di vista della disavventura, con le sue implicanze tematiche (la Fortuna) e strutturali (la molteplicità nell'unità), rende possibile una lettura diversa di Basile che ci appare ora come un autore che sperimenta le possibilità espressive della forma-poema *dopo* il suo esaurimento come specifico genere letterario del *romance*: una «forma continua a sviluppo progressivo», in cui «l'elemento essenziale della trama è l'avventura»; al suo «livello più semplice» ci ricorda Frye «è una forma senza fine in cui un personaggio centrale, che non matura e non invecchia mai, passa da un'avventura all'altra finché l'autore stesso non crolla»¹⁷. Frye aggiunge che

appena il *romance* raggiunge una forma letteraria, esso tende a limitarsi a una sequela di avventure minori che preparano gradatamente alla avventura maggiore o punto culminante della tensione, già preannunciato sin dall'inizio, che deve essere raggiunto per concludere la storia. Possiamo chiamare questa avventura principale, cioè questo elemento che dà forma letteraria al *romance*, la ricerca¹⁸.

Eliodoro, che il Rinascimento recupera e il Barocco celebra come grande poeta epico, è uno scrittore di *romance* e la sua rivisitazione consente a Basile di entrare in contatto con un modello narrativo che è un «prototipo di narrazione chiusa e compatta», contrapposta «all'infinita digressività romanzesca»¹⁹: da questo modello egli ricava due differenti esperimenti narrativi, entrambi sotto il dominio espressivo del *romance*. Nel progetto del poema, oltre all'assenza di invenzione originale, ciò che sfugge a Basile è l'impossibilità di costruire un *romance* moderno servendosi di mezzi (contenuti, forme narrative e linguaggio) del tutto privi di referenza culturale e sociale, di un rapporto con il mondo della realtà: non a caso l'importanza dello stesso Eliodoro declina con l'affermarsi del «*novel* realistico»²⁰. Quando scrive *Lo cunto de li cunte*, la cui stesura è forse contemporanea a quella del *Teagene*, Basile opera un fondamentale cambio di orizzonte, senza perdere di vista le forme e il senso profondo del romanzo eliodoro: alla base del libro di racconti c'è una forte do-

17. N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), Einaudi, Torino 2000², p. 248.

18. *Ibid.*

19. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, cit., p. 16.

20. Fusillo, *Etiopiche*, cit., p. 73.

se di «realismo folclorico»²¹ tanto culturale (Napoli) e linguistico (la lingua napoletana) quanto narrativo (la fiaba) e immaginativo (il mondo alla rovescia), mediante cui il *romance* viene, per così dire, rivitalizzato e dotato di un nuovo significato.

I racconti di disavventure di Abbattutis, con gli strumenti del folclorico e del fantastico, propongono l'idea di una letteratura in cerca di qualcosa di nuovo, in cui il *romance* resti al centro dell'invenzione e conservi le proprie strutture antropologiche più profonde a fronte della ricerca di un nuovo orizzonte espressivo e culturale. Il *romance* di Basile, sospeso tra identità e trasformazione, disegna l'immagine di un autore in movimento.

21. Secondo Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., il realismo folclorico è «una fonte inesauribile di realismo anche per tutta la letteratura dotta, romanzo compreso» (p. 298).