GIADA MERIGHI

Intrattenersi e ridere a corte: Giambattista Basile e il 'diverso' nei racconti fiabeschi

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Viaggi, rotte e immaginari nelle scritture del Seicento»
a cura di L. Spera
Gruppo di ricerca AdI "Seicento"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIADA MERIGHI

Intrattenersi e ridere a corte: Giambattista Basile e il 'diverso' nei racconti fiabeschi

Il napoletano Giambattista Basile è autore de Lo cunto de li cunti overo Lo trattenimiento de' peccerille *(1634-1636), la prima raccolta organica europea del genere fiabesco. Le quarantanove fiabe racchiuse nella cornice (da qui l'altro noto titolo di* Pentamerone*), a dispetto del titolo, sono destinate all'intrattenimento cortigiano: le parole d'ordine sono 'riso' e 'meraviglia'. A fare le spese di questo divertimento è, programmaticamente, il 'diverso', incarnato in modo esemplare dal personaggio-antagonista della schiava nera Lucia, la quale osa sostituirsi con l'inganno alla bianca e bellissima principessa destinata a sposare il principe. Il tentativo di 'scalata sociale' della sfortunata, connotata con epiteti tutt'altro che lusinghieri e dalla stereotipica parlata barbaresca, non può che suscitare derisione, espediente utile anche a demarcare un'insanabile differenza di rango.*

Il racconto fiabesco europeo registra una prima codificazione letteraria con la raccolta *Lo Cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille* del napoletano Giambattista Basile,[1] edita postuma tra il 1634 e il 1636. A dispetto del titolo, si tratta di un testo destinato all'ambiente di corte, modellandosi come passatempo (*trattenemiento*) secondo la prassi della *conversazione* cortigiana.

Il *Cunto* è un racconto-cornice all'interno del quale vengono generati tutti gli altri quarantanove racconti, pienamente autonomi ma complementari: dopo che il 'cunto'-cornice si apre con una *'Ntroduzzione*, le fiabe sono distribuite in cinque giornate (da qui l'altro noto titolo di *Pentamerone*), con un ritorno circolare alla cornice con la *Scompetura*.[2] Ciò avviene tramite un espediente ben calibrato: il quarantanovesimo racconto, *Le tre cetra*, narra una vicenda assai simile a quella di Zoza, protagonista del racconto-cornice, le cui conclusioni sono anticipate con prolessi da un episodio analogo e consentono all'intreccio di sciogliersi compiutamente.

Zoza, principessa di Vallepelosa, non ha mai riso in vita sua. Il re si adopera in ogni modo per strapparla dal suo stato di malinconia, convocando trampolieri, saltimbanchi, cantanti famosi, scimmie ammaestrate, ballerini e danzatrici, figure comuni del teatro di strada e degli spettacoli del tempo:

> mo chille che camminano 'ncoppa a le mazze, mo chille che passano dinto a lo chirchio, mo li mattacine, mo Mastro Roggiero, mo chille che fanno iuoche de mano, mo le Forze d'Ercole, mo lo cane che adanza, mo Vracone che sauta, mo l'aseno che beve a lo bicchiero, mo *Lucia canazza*[3] e mo na cosa e mo n'autra
>
> *'Ntroduzzione*, pp. 2,4

[1] Della biografia di Basile si è occupato innanzitutto Benedetto Croce in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 3-103; Alberto Asor Rosa, il quale ha steso la voce su Basile del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 7, 1970 (il quale, però, riprende l'erronea ipotesi circolante nel Settecento per cui Basile sia nato a Giuliano nel 1566); Fulco, le cui proposte sono le più convincenti, cfr. G. FULCO, *Verifiche per Basile: materiali autografi e restauro di una testimonianza autobiografica [1985]*, in Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, 216-250; più recentemente, un'esaustiva «Nota biografica» si legge nell'apparato introduttivo all'ultima e solida edizione del *Cunto de li cunti* ad opera di Carolina Stromboli (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenimiento de' peccerille*, traduzione a fronte a cura di C. Stromboli, 2 tomi, Roma, Salerno Editrice, 2013, al I tomo, XLVI-XLVIII, da ora in poi da me indicata come *Edizione Stromboli* e da cui – salvo diverse indicazioni – traggo le citazioni del testo).

[2] Per approfondire la struttura dell'opera, cfr. M. RAK, *Introduzione* a G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, con traduzione a fronte a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 2008, in particolare p. LVII e sgg. e A. VITALE, *La molteplicità: una categoria barocca per Lo cunto de li cunti*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2022, in particolare il capitolo 3. *Pluralità di tempi, molteplicità di spazi*, 137-184).

[3] Corsivo nostro. Si tenga bene a mente questa prima comparsa della centrale figura di "Lucia Canazza", di cui si parlerà in seguito.

> ora quelli che camminano sui trampoli, ora quelli che saltano nel cerchio, ora i saltimbanchi, ora mastro Ruggiero, ora quelli che fanno giochi di mano, ora le forze d'Ercole, ora bracone che salta, ora l'asino che beve dal bicchiere, ora *Lucia canazza*, e ora una cosa e ora un'altra
>
> *Introduzione*, pp. 3,5

L'ultimo tentativo del re è quello di ordinare la costruzione di una grande fontana d'olio davanti al palazzo, con la speranza che i popolani, per evitare gli schizzi unti sui vestiti, «avrebbero fatto salti da grillo, sbalzi di capriolo e corse di lepre e, scivolando e urtandosi l'uno con l'altro potesse succedere qualcosa per la quale la figlia sarebbe scoppiata a ridere».[4] Nella realtà barocca, non era insolito vedere simili spettacoli: questi apparati effimeri costituivano realizzazioni concrete del *topos* della *Festa della cuccagna*. A Napoli, in particolare, la 'cuccagna' prendeva comunemente la forma di un Vesuvio da cui eruttavano maccheroni, salsicce, e altre delizie sulla folla affamata.[5]

Osservando la frequenza dei riferimenti e delle allusioni alla società coeva rinvenibili nei *cunti* basiliani, Michele Rak ha ampiamente riflettuto sugli aspetti antropologici che possono emergere dalla lettura dell'opera. Il presupposto è costituito dall'utilizzo 'strumentale' della letteratura da parte del «gruppo dominante», il quale, unitamente all'ostentazione munifica (spesso nella forma di apparati effimeri, ai quali la 'cuccagna' e le feste pubbliche si ascrivono) conferisce forma alle «infrastrutture semiche che chiamiamo *mentalità* e *immaginari*».[6] Sinteticamente, nel Seicento è particolarmente evidente come la codificazione delle istanze comportamentali ed estetiche della società cortigiana avvenga attraverso l'allestimento di testi letterari e delle opere artistiche, concepite per una fruizione collettiva. Ad esempio, il *Cunto de li cunti*, pensato per una lettura dilettevole e in apparenza disimpegnata nei momenti di intrattenimento (in cui è prevista anche l'inserzione di altri generi quali frammenti di canzoni, azioni teatrali, balli, facezie, giochi di società e di parole) contiene rappresentazioni di tipi umani funzionali all'operazione socio-antropologica sopra descritta.

Torniamo ora alla fabula della nostra cornice. Una vecchia si reca alla fontana per riempire un'ampollina d'olio, quando un paggio mira e colpisce il contenitore con un sassolino, frantumandolo in mille pezzi. L'anziana scatena irripetibili insulti contro il ragazzo e dopo uno scambio di furiose battute si solleva la gonna, mostrando la propria «scena voscareccia» (a cui segue una strategica allusione al *Pastor Fido* di Guarini).[7] Alla vista di tale spettacolo Zoza scoppia finalmente in una risata irrefrenabile. La vecchia solerte si è trasformata in megera grottesca e volgare a causa della rottura di tutte le leggi del decoro linguistico e corporeo, con effetto comico. Tuttavia, la vecchia si sente presa in giro e maledice la principessa, confermando la costante per cui nella fiaba di Basile «non c'è

[4] BASILE, *Lo cunto de li cunti* …, 7.

[5] N.L. CANEPA, *Basile e il carnevalesco*, in M. Picone, A. Messerli (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*. Atti del Convegno di Zurigo (21-23 giugno 2002), Ravenna, Longo, 2004, 41-60: 45. Cfr. anche F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968. A riprova della persistenza del *topos* si vedano G. TOCCO, *Il piacevole viaggio di Cuccagna. Di novo ritrovato e stampato a commodità di tutti i buon compagni che desiderano andare in quel paese*, Roma, s.e., s.d. e *La historia di Cucagna*, Macerata, Salvioni, 1625.

[6] M. RAK, *Figure del racconto fiabesco. Introduzione alla lettura delle immagini del Cunto de li cunti di Giambattista Basile*, in Id. *Immagine e scrittura. Sei studi sulla teoria e la storia dell'immagine nella cultura del Barocco a Napoli*, Napoli, Liguori, 2003, 123.

[7] Basile parodizza i versi guariniani «ite svegliando / gli occhi col corno e con la voce i cori» (atto I, scena 1, vv. 3-4) descrivendo l'ipotetica reazione che il personaggio guariniano Silvio avrebbe potuto pronunciare davanti allo spettacolo osceno della vecchia: «Silvio avrebbe potuto dire: "Ite sveglianno gli occhi col corno»; BASILE, *Lo cunto de li cunti*…, 8.

personaggio che accetti o tolleri di divenire oggetto di derisione».[8] La maledizione sarà l'inizio di tutte le vicissitudini: Zoza è condannata a non avere altro marito che il principe di Camporotondo Tadeo, il quale, a sua volta maledetto da una fata offesa, si trova in uno stato di sonno perenne. L'incantesimo potrà essere spezzato solo dalla donna che riempirà con le proprie lacrime una brocca appesa sopra il sepolcro fatato. Zoza è quasi giunta a compimento dell'impresa, quando, esausta, cade addormentata, ed una schiava nera[9] approfitta dell'occasione per sottrarle l'anfora e completare l'opera piangendo poche lacrime. Tadeo si desta e credendo che la schiava sia la sua salvatrice la prende in moglie:

> Il principe s'auzaie de chella cascia de preta ianca e s'afferraie a chella massa de carne negra
> *'Ntroduzzione*, p. 14

> Il principe si alzò da quella cassa di pietra bianca e si afferrò a quella massa di carne nera
> *Introduzione*, p. 15

Ma la schiava che ha osato raggirare la principessa è descritta in maniera impietosa sin dalla sua apparizione, a rimarcare la situazione paradossale, pervasa da un'intrinseca comicità.

Al suo risveglio Zoza, disperata, utilizza degli strumenti magici per suscitare nella moglie 'illegittima' del suo amato una voglia incontenibile di ascoltare fiabe; il principe è costretto ad esaudire qualsiasi richiesta della moglie incinta che minaccia di interrompere la gravidanza se non soddisfatta:

> Si no venire gente a cunte contare, mi puia a ventre dare, e Giorgetiello mozzacare.
> *N'troduzzione*, p. 22

> Se non venire gente e fiabe raccontare, mi punia a ventre dare e Giorgietiello colpire!
> *Introduzione*, p. 23[10]

Il Cunto è un'opera dal marcato gusto plurilinguistico[11] e Basile, per connotare la lingua dalle schiave nere del *Cunto*, si diletta nell'attingere alla ben documentata rappresentazione letteraria e stereotipata del modo di esprimersi dei personaggi non occidentali.[12] Si consideri, poi, che i lettori napoletani del *Cunto* dovevano essere avvezzi al contatto con la comunità schiavile locale (e quindi anche alla relativa parlata): si stima che il numero di schiavi presenti a Napoli si attestava intorno alle ventimila unità nel primo Seicento, considerando le fonti costituite da atti di compravendita e manomissione ufficializzati alla presenza di un notaio o, in alternativa, registrati sulle polizze dei banchi pubblici. Lucia (così si chiama la nostra schiava) era tipicamente un nome dato alle schiave

---

[8] D. DELLA TERZA, *Il Barocco e la fiaba: il caso di Basile*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno Internazionale (Lecce 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, 271-288: 272.

[9] Una bella ricostruzione dell'uso dei termini 'moro', 'negro' e la loro ambiguità, sotto cui possono racchiudersi diverse categorie (dai moriscos, agli schiavi subsahariani, ai nordafricani, o i musulmani in quanto infedeli etc.) è in G. SALVATORE, *L'aporia del colore: un'introduzione*, in G. SALVATORE (a cura di), *Il chiaro e lo scuro*, Lecce, Argo, 2021, 9-51. Al di là dell'oscillazione della concezione cromatica e razziale del termine, il fine è sempre contrassegnare l'alterità, anche in senso morale, di maggiore o minore dignità umana o religiosa.

[10] Nella traduzione di Michele Rak (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 2008, I ed. 1986) compare la più allusiva traduzione «ammazzare», che pare effettivamente appropriata a rendere il proposito di aborto minacciato da Lucia.

[11] Scritta in un dialetto napoletano, in cui Basile spazia dal triviale all'aulico, contiene copiosi inserti in altre lingue, dal toscano petrarchesco usato con declinazione comico-parodica, al gergo medico, al latino maccheronico, a inserti che riproducono la parlata degli schiavi mori.

[12] Ad esempio, in ambito italiano la parlata della zingara nera nordafricana della commedia *La Zingana* di Gigio Artemio Giancarli (1545) o de *La Sultana* di Gian Battista Andreini (1622).

battezzate.[13] Generalmente, il modo in cui parlano i personaggi neri o mori, in letteratura come a teatro, innesca situazioni comiche per battute comprensibili ma equivoche, costruendo il meccanismo umoristico su parole a metà strada tra la comunicazione ordinaria e gli strafalcioni a doppio senso, i *calembours*, i malapropismi e qualsiasi involontaria allusione erotica o scatologica.[14] Il linguaggio di questi personaggi si basa sulla cosiddetta *lingua franca* mediterranea, un pidgin di contatto destinato perlopiù agli scambi commerciali, caratterizzato da forti plurilinguismo e mistilinguismo con alto tasso di elementi di italiano, arabo, berbero, francese.[15] Si osservi come Basile impieghi lo stereotipo dell'uso dell'infinito semplice nei parlanti stranieri di lingue romanze e dell'uso del pronome soggetto *mi* in luogo di *io*,[16] stereotipo probabilmente fondato nella diffusione della *lingua franca* nel Mediterraneo già dal XIV secolo.[17]

Ma mentre il lettore inizia a divertirsi con il personaggio grottesco di Lucia, il povero principe è costretto a cedere alle insistenze della moglie, e convoca le migliori narratrici del regno, delle vecchie deformi[18] che dilettano gli ascoltatori e la regina-schiava con le loro fiabe. Al termine delle cinque giornate, giunge il turno di Zoza: il quarantanovesimo racconto è proferito proprio dalla bocca di Zoza, alla quale è affidata la rivelazione della propria vicenda.

In questa storia speculare, intitolata *Le tre cetra* (V 9), il principe Ciummetiello è spinto dal «capriccio de trovare na femmena cossì ianca e rossa» (V 9, p. 958) come la mescolanza dei due liquidi fondamentali, il sangue e il latte. Il principe realizza il suo desiderio: trova una fata per la cui descrizione Basile dispiega molte metafore topiche della *descriptio puellae*, ma con svolta comico-parodica molto esplicita: gli attributi canonici, con insistenza sulla preziosità dei colori, sono esasperati, arrivando all'eccesso e al paradosso per accumulazione:[19]

> e ecco le resta 'mano na figliola *tennera e ianca* commo a giocata, co na' 'ntrafilata de *russo* che pareva no presutto d'Abruzzo o na sopressata de Nola, cosa non vista maie a lo munno, bellezza senza mesura, *ianchezza* fore de li fore, grazia chiù de lo chiù*: a li capille suoie 'nce aveva chiuoppeto l'ore* Giove, de lo quale faceva Ammore le saiette per spertosare li core; a chella facce 'nce aveva fatto na magreiata Ammore, perché ne fosse 'mpesa quarche arma 'nocente a la forca de lo desiderio; a chille uocchie 'nce aveva allumato duie cuoppe de lummenaria lo Sole, perché a lo pietto de chi la vedeva se mettesse fuoco a le butte, e se tirassero furvole e tricche-tracche de suspire; a chelle *lavra* n'era passata Vennere co lo tempio suio, danno colore a la *rosa* per pugnere

[13] Cfr. G. BOCCADAMO, *A Napoli: "mori negri" fra Cinque e Seicento*, in *Il chiaro e lo scuro* …, 143-156, 148; si veda il minuzioso lavoro di ricostruzione di Boccadamo basato sul *Libro primo de' battesimi della cattedrale di Napoli, dove si notano li schiavi battezzati della città e diocesi, quale si conserva per la venerabile Arciconfraternita della Dottrina Cristiana e Catecumeni*, Archivio della Arciconfraternita della Dottrina Cristiana e Catecumeni, Napoli, in appendice al volume citato (pp. 423-456).

[14] SALVATORE, *L'aporia del colore*, in *Il chiaro e lo scuro*…, 29.

[15] Cfr. C. STROMBOLI, *Il plurilinguismo ne 'Lo cunto de li cunti': il caso della lingua franca,* in P. Bianchi-N. De Blasi-C. De Caprio-F. Montuori (a cura di), *Variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*. Atti dell'XI Congresso SILFI (Napoli, 5-7 ottobre 2010), Firenze, Franco Cesati, 2012, vol. I, 201-209.

[16] «Se fenestra no levare, mi puia a ventre dare, e Giorgetiello mozzacare» (p. 16); «Si no avere chella piccinossa che cantare, mi puia a ventre dare, e Giorgetiello mozzacare» (p. 18); «Si chella voccola no pigliare, mi puia a ventre dare, e Giorgetiello mozzacare» (*ibidem*); «Si pipata no accattare, mi puia a ventre dare, e Giorgetiello mozzacare» (p. 20).

[17] J.M. LIPSKI, *La parlata afro-italiana e le sue rappresentazioni letterarie nei testi rinascimentali*, in *L'aporia del colore*…, pp. 91-108: 95.

[18] Con evidente intento parodico del *topos* dei giovani narratori boccacciani, i nomi delle vecchie indicano il difetto fisico di ciascuna: «Zeza scioffata, Cecca storta, Meneca vozzolosa, Tolla nasuta, Popa scartellata, Antonella vavosa, Ciulla mossuta, Paola sgargiata, Ciommetella zellosa e Iacova sciaquarata»; '*Ntroduzzione*, p. 22.

[19] Per una dettagliata analisi delle modalità di costruzione della *descriptio* nella produzione di Basile cfr. O.S. CASALE, M. COLOTTI, *La descriptio figurae nella produzione dialettale di G.B. Basile*, in *I capricci di Proteo* …, 717-772.

> co le spine mill'arme 'nnamorate; a chillo pietto 'nce aveva spremmuto le zizze Iunone pe allattare le boglie umane.
>
> V 9, p. 966[20]

La bella fata è invitata dal principe ad attenderlo nascosta in cima a un albero, affinché egli possa tornare con i paramenti adatti a presentare pubblicamente una principessa. Nel frattempo, una schiava nera si reca a una fonte poco distante dal nascondiglio per attingervi su ordine della padrona; vedendo riflessa nello specchio d'acqua la figura della fata, crede di scorgervi la propria immagine:

> Mi non stare schiava mossuta, mi non stare *pernaguallà*, culo gnamme gnamme, pocca stare cossì bella, e portare a fontana varrile.
>
> V 9, p. 968

> Mi non stare schiava musuta, mi non stare *pernaguallà*, culo gnamme gnamme, perché stare così bella, e portare a fontana barile.
>
> V 9, p. 969

La traduzione a opera di Rak, più libera ma assai più allusiva, rende ancora più evidente la connotazione razziale di una simile asserzione: «Me non essere schiava labbrona, me non essere mora, me non essere culo qua e là, perché essere così bella e portare barilotto a fontana!».[21] Altrettanto impietosa è la descrizione che emerge poche righe dopo. La schiava Lucia, credendosi bella e bianca, si rifiuta di obbedire alla padrona, che non vedendola tornare con l'acqua richiesta le ricorda vigorosamente 'il proprio posto', coprendola di improperi:

> Curre, scapizzate, schiava pezzente, gamma-grillo, cula pertosata, curre, né fare sciamma-sciamman né *cierne-Locia* e portame mo chesta chiena d'acqua, si no te peso comme a purpo e te faccio tale 'ntosa che me ne nuommene!
>
> V 9, p. 968

> Corri, scapicollati, schiava pezzente, gambe di grillo, culo bucato! Corri, e non andare piano piano e non fare *cerni-Lucia*, e portami subito questo pieno d'acqua, sennò ti pesto come un polpo e ti do una tale bastonatura che ti ricorderai di me!
>
> V 9, p. 969

Il discorso razziale si nutre di surdeterminazioni di vario genere, dove l'esteriorità è contrassegno di un'interiorità riprovevole sul piano della civiltà, tracciando una linea netta tra 'noi' e 'loro'.[22] Se le principesse bianche avevano tutti gli attributi canonici della bellezza (abbiamo visto la *descriptio* della fata, e Zoza non è da meno, dal momento che il suo corpo è «lo sballo dei privilegi della natura e il me-ne-chiamo-fuori dei termini della bellezza»; *Introduzione*, p. 17), per le due schiave antagoniste si può forse parlare di un singolo tipo, con tutti gli attributi della bruttezza: le labbra sporgenti, le gambe sottili, l'andatura irregolare, la lingua approssimativa e ridevole degli schiavi. I movimenti sono quelli

[20] «gli resta in mano una giovane *tenera e bianca* come giuncata, *con una riga di rosso* che pareva un prosciutto d'Abruzzo o una soppressata di Nola, cosa mai vista al mondo, una bellezza senza misura, *bianchezza fuori dai termini*, grazia più del più: *sui suoi capelli aveva piovuto oro* Giove, le cui saette faceva Amore per trafiggere i cuori; a quella faccia Amore aveva fatto una tintura perché qualche anima innocente fosse appesa alla forca del desiderio; a quegli occhi aveva acceso due globi di luminarie il sole, perché nel petto di chi la vedeva si desse fuoco alle botti e si tirassero lampi e tric-trac di sospiri; su quelle *labbra* era passata Venere col suo tempo, dando colore alla *rosa* per pungere con le spine mille anime innamorate; su quel petto aveva spremuto le mammelle Giunone per allattare le voglie umane»; (V 9, p. 967) corsivi nostri.

[21] BASILE, *Lo cunto de li cunti*…, a cura di M. Rak, 1007.

[22] SALVATORE, *L'aporia del colore*, in *Il chiaro e lo scuro*…, 11.

sensuali e grotteschi della nota danza *Lucia Canazza*, che abbiamo incontrato in *'Ntroduzzione* (p. 4, vedi *supra*), e di cui le espressioni «pernaguallà» (V 9, p. 968) e «cierne-Lucia» (V 9, p. 968) sono spie evidenti: si tratta di un ballo, più volte citato nei *cunti* di Basile, accompagnato dalle cosiddette 'canzoni moresche'.[23] Nella letteratura europea rinascimentale (e poi barocca) le canzoni moresche, di cui se ne conserva una dozzina, costituiscono un rarissimo esempio di componimenti lirico-narrativi i cui personaggi sono esclusivamente africani neri.[24] Da questo repertorio si originano le cosiddette *Luciate*, microazioni teatrali che ruotano attorno al personaggio della schiava nera Lucia, corteggiata dallo schiavo Giorgio. Questi personaggi e le loro traversie amorose, dunque, sono ben noti al pubblico napoletano, e Basile può attingere a una tradizione consolidata, con espressioni immediatamente riconoscibili; ad esempio, l'espressione *gamma-grillo* (V 9, p. 968) era già nella canzone moresca *Catalina cu cu ru cu* di Michele Califano, pubblicata nel 1567 nel suo *Primo libro delle canzoni a tre voci*. Il meccanismo comico che Basile può abbondantemente dispiegare consta proprio nella riconoscibilità del modello, con la caricatura parodistica e l'esasperazione delle particolarità espressive e comportamentali degli schiavi neri e, nondimeno, con la forte stereotipizzazione dei tratti somatici e fisiognomici (si pensi a Lucia descritta come 'musuta' e callipigia).

La lingua di queste canzoni si basa sul napoletano, ma le grida di incitamento, come *pervollà* o *pernaguallà*, provengono dalla parodia letteraria del linguaggio dei mori;[25] la frase «mi no stare pernaguallà» (V 9, p. 968) doveva venire immediatamente decifrata dal lettore come 'io non sono una schiava nera'. L'espressione *cierne-Lucia* (composto da cernere + Lucia) è comprensibile alla luce del fatto che nella danza *Lucia canazza*, Lucia si muove vorticosamente, girando su sé stessa:[26] l'invito della padrona è quello di non comportarsi, stereotipicamente, 'da nera'. Il ballo in questione era noto come 'catubba', una danza tipica degli schiavi africani a Napoli,[27] percepita come estremamente lasciva nella sensibilità europea, descritta dai contemporanei come un gran movimento di 'mani, natiche e piedi'.[28]

Davanti alla scena di Lucia ricoperta di improperi dalla padrona, la fata scoppia in una oramai prevedibile risata, rivelando il suo nascondiglio. La schiava, fiutata l'occasione di sottrarre i privilegi della bella ma ingenua fanciulla, si fa aiutare arrampicandosi sull'albero. Nel descrivere le mani delle due donne che si stringono, Basile utilizza un'immagine dal forte impatto visivo:

> e arrampinannose la schiava, ed essa proiennole la mano iancolella, che afferrata co chelle sproccole negre, pareva no schiecco de cristallo co le cornice d'ebano, sagliette suso.

[23] Si tratta di una forma aperta a struttura continua, non strofica, in cui l'andamento metrico è concitato e frenetico, e muta incessantemente dal binario al ternario e viceversa; cfr. SALVATORE, *Ritratti sonori. Musica, lingua, vita e socialità afroeuropea dal teatro iberico alle canzoni moresche*, in *Il chiaro e lo scuro*…, 159.

[24] Per l'origine del genere e la storia editoriale di questo esiguo repertorio vedi SALVATORE, *Ritratti sonori*…, in particolare pp. 165-168.

[25] STROMBOLI, *Il plurilinguismo ne 'Lo cunto de li* cunti'…, 205.

[26] BASILE, *Lo cunto de li cunti*…, a cura di Stromboli…, nota 3 p. 968.

[27] Ne *La Luciata nuova*, *[…] posta in luce dal Rovinato Pover'huomo a compiacenza de' virtuosi*, In Terni, per Tommaso Guerrieri, con licenza de' Superiori, 1628, il protagonista Giorgio invita tutti a «ballare tutta chissa iornata / fare catubba a usanza paisa / e tutti fare la festa e le risa». Basile, nel cunto IV 7 intitolato *Le doie pizzelle*, cita esplicitamente questa danza: «E comme scette la negra cargiumma de la notte a fare tubba catubba con le stelle»; BASILE, *Lo cunto de li cunti*…, 768-769.

[28] La descrizione più precisa ci è fornita da Giovanni Battista del Tufo in *Ritratto delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, 1588, III, 100-101: «Move in giro le man, natiche e piedi, / battendo e piedi e man sempre ad un suono; / curva il petto su 'l ventre, e allor tu vedi / con grazia il ballator gir sempre a tuono; / porge in for l'anche e vien dove ti siedi / con man, natiche e piè, cui gli altri sono / dietro a mirar, di che 'l primier fa cenno / con piè, natiche e man, con tutto il senno». Per approfondire l'argomento, cfr. M. RAK, *La schiava mora che balla. Da Salomé fino a Lucia Canazza e a Josephine Baker*, in *Il chiaro e lo scuro*…, 307-335.

V 9, p. 970

> e la schaiva, arrampicatasi, mentre la fata le porgeva la mano biancolella, che afferrata con quegli stecchi neri pareva uno specchio di cristallo con la cornice d'ebano, salì sopra.
>
> V 9, p. 971

Il carattere quasi ecfrastico di questa scena è curioso, ma non inedito se si pensa all'iconografia rinascimentale e barocca, inaspettatamente ricca di soggetti neri. Evidente è la circostanza storica da cui si origina la peculiare rappresentazione delle persone nere nel Cinque e poi nel Seicento, ovvero l'affermazione della Tratta atlantica degli schiavi africani, la quale si va ad affiancare a quella ben più antica dall'Africa subsahariana al Maghreb.

Non è raro che giovani neri di entrambi i sessi, spesso di notevole bellezza fisica, vengano scelti come paggi per l'aristocrazia europea, e non è infrequente che appaiano squisitamente vestiti nei ritratti accanto ai padroni, in una sorta di *pendant*, sino all'affermarsi della vera e propria tendenza aristocratica del 'doppio ritratto'.[29] Il modello di questa peculiare ritrattistica è da individuarsi probabilmente nel famoso ritratto di Laura Danti, favorita di Alfonso I d'Este, ad opera di Tiziano:[30] alla figura centrale della donna si affianca, in una posizione marginale sancita dallo spazio occupato in basso a destra nel dipinto, una paggetta con lo sguardo adorante rivolto verso la padrona, la quale le poggia benevolmente una mano sulla spalla, senza guardarla.[31] I ritratti di questo genere si moltiplicano nel corso del Cinquecento, specialmente in area veneziana,[32] ma la moda si diffonde precocemente anche fuori dall'Italia: si pensi, tra i moltissimi esempi, a Giovanna d'Austria con la sua giovane schiava dipinta da Cristóvão de Morais[33] o, in area anglofona, a Enrichetta di Lorena colta da Anthony Van Dyck[34] mentre è ammirata da un paggio nero.[35] Nonostante una chiara distinzione di *dignitas* ribadita in questi ritratti, è tuttavia difficile non cogliere una certa familiarità tra i padroni e la propria servitù nera.

Un discorso ancora diverso si apre davanti ai dipinti di soggetto veterotestamentario e mitologico e, ancora una volta, è Tiziano a fare scuola. In questo campo, sono segnatamente tre dipinti del Vecellio a contribuire alla canonizzazione di una resa visiva dal forte impatto sensuale dell'accostamento di donne bianche e nere. In Giuditta con la testa di Oloferne,36 Giuditta, che ha uno sguardo seducente che penetra quello dello spettatore, condivide un raffinato accessorio decorativo con l'ancella che l'aiuta a sorreggere la testa decapitata, ossia un paio di orecchini, nel Cinquecento erano percepiti come uno smaccato elemento orientalizzante. Il motivo e la *dispositio* delle figure ricordano un altro dipinto più alto del Tiziano, ossia *Salome con la testa del Battista*[37], in cui analogamente la donna bianca è centrale e la serva nera compare in basso a destra nel dipinto, con lo

---

[29] Approfondisce puntualmente l'argomento P.H.D. KAPLAN, *Il bianco e il nero nei ritratti doppi del Rinascimento*, in *Il chiaro e lo scuro*…, 71-89.

[30] Kreuzlingen, Collezione Kisters, 1520-1525 cc.

[31] D. BINDMAN, H.L. GATES, *The Image of the Black in the Western Art. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition*, vol III part 1: *Artists of the Renaissance and Baroque*, Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, 108-109.

[32] Venezia, terminale di commerci e scambi e continuo arrivo di persone da tutte le parti del mondo, registrava una grande presenza di neri, sia schiavi che non; si pensi che circa novanta dipinti raffiguranti persone africane nere sono attribuiti a solamente quattro artisti veneziani (Bonifazio de' Pitati, Jacopo Tintoretto, Jacopo da Bassano e Paolo Veronese) o a loro epigoni; Cfr. BINDMAN, GATES*, The image of the Black*…, 129-130.

[33] Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[34] Londra, Kenwood House, Iveagh Beuqest.

[35] Ivi, 117-130 *passim*.

[36] Detroit, Detroit Institute of Arts, 1565 cc.

[37] Roma, Galleria Doria Pamphilj, 1515 cc.

sguardo rivolto alla propria padrona. Di soggetto mitologico e corale è invece *Diana e Acteone*:[38] un'ancella dalla pelle scura e dalla schiena prestante aiuta Diana a coprire le sue nudità. Un denominatore comune ai tre dipinti, si diceva, è il carattere fortemente eroticizzante (ed eroticizzato) della figura femminile, sia si tratti di un personaggio eroico sia malvagio.[39]

Un impatto immediato a livello visivo è quello dell'effetto cromatico di contrasto prodotto dall'accostamento delle due figure muliebri. Il gioco dell'antitesi tra pelle bianca e nera permea non soltanto le arti visive, ma anche un discreto numero di componimenti lirici che declinano l'emergente topos della 'bella nera' o 'bella mora'. Forte riverbero del verso del *Cantico dei Cantici* «Bruna sono ma bella» (Ct 1, 5), ripreso in prima istanza da Tasso nella descrizione della madre di Clorinda, moglie di Senapo re d'Etiopia: «regia moglie, / che bruna è sì, ma il bruno il bel non toglie» (*Liberata*, XII 21, 167-168). Un altro componimento tassiano predica addirittura il superamento da parte della donna nera del fascino prodotto dal candore della pelle bianca:

> Bruna sei tu ma bella,
> ed ogni bel candore
> perde col bruno tuo, giudice Amore.
> Bella sei tu, ma bruna;
> pur se ne cade incólto
> bianco ligustro e negro fiore è colto.
> Chi coglie ad una ad una
> le tue lodi piú elette?
> Chi te ne tesse in rime ghirlandette?[40]

Anche nella tenzone cromatica tratteggiata da Giovan Battista Marino è una mora a uscirne vincitrice:

> Nera sì, ma se' bella, o di Natura
> fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
> Fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura
> presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.[41]

Al gareggiamento ingegnoso del Marino si uniscono diversi epigoni che ribadiscono sia il fascino della donna nera[42] sia la condizione paradossale in cui l'io lirico viene a trovarsi, assoggettato alla servitù dall'amore di una schiava.[43] L'esasperazione lirica di questi motivi è perfettamente in linea con quelle «esaggerazione degli affetti» concettiste e, per citare Franco Croce, si tratta di «trasgressioni fantastiche anche perché, costrette nel ruolo di spiritosi pretesti per invenzioni bizzarre, le

[38] Edimburgo, National Gallery, 1559 cc.
[39] BINDMAN, GATES*, The image of the Black*…, 130.
[40] T. TASSO, *Le Rime di Torquato Tasso*, *Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1898.
[41] G. MARINO, *Opere*, a cura di A. Asor Rosa, *III. Amori*, Milano, Rizzoli, 1967, 336-337; il sonetto continua: «Or quando, or dove il mondo antico o il nostro / vide sì viva mai, sentì sì pura, / o luce uscir di tenebroso inchiostro, / o di spento carbon nascere arsura? / Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto / porto di bruno laccio il core intorno, / che per candida man non fia mai sciolto. / Là 've più ardi, o sol, sol per tuo scorno / un sole è nato, un sol che nel bel volto / porta la notte, ed ha negli occhi il giorno».
[42] Ad esempio, Leonardo Quirini: «Bruna sei tu, ma 'l bruno / in guisa tal col bello tuo si mesce / che beltà non ti toglie, anzi, t'accresce»; *Lirici marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, Tea, 1962, 495.
[43] A esempio, Giuseppe d'Alessandro: «Moro per dona mora: / ella per me non more, / anzi torva mi mira / sprezzando il mio dolore»; ivi, 466.

trasgressioni diventano innocue», collocandosi «entro una non pericolosa meraviglia arguta».[44] Ad ogni modo, gli attributi seppur vezzosamente esasperati che accompagnano queste belle schiave, rimangono indiscutibilmente benevoli. Per sua sfortuna, la schiava basiliana non gode, a dispetto delle controparti liriche, di altrettanta benevolenza, anzi: la Lucia del *Cunto* è ridicolmente connotata, anche nei gesti più efferati.

Nel quarantanovesimo racconto la schiava colpisce con uno spillone la testa della povera fata, che si sottrae alla violenza trasformandosi in colomba, e Lucia può presentarsi come sostituta al principe, facendosi trovare nuda. Davanti alla sorpresa del principe, Lucia spiega:

> Non maravigliara, prencepa mia, ca stara *uccia hè* fatata, anno facce ianca, anno cula nera
>
> V 9, p. 272

> Non maravigliara, prencipa mia, che stara *uccia hè* fatata, anno faccia ianca, anno cula nera
>
> V 9, p. 273[45]

Al termine dell'ultimo racconto proferito da Zoza, in cui come la fiaba prescrive vi è uno scioglimento positivo a favore del disvelamento e del successo della protagonista, il principe non può non riconoscere le analogie con la vicenda che pare proiettarsi a corte; Lucia comprende che il suo misfatto sta per essere svelato e non riesce più a controllarsi, rivelando apertamente l'assurdità della propria presenza di schiava nera all'apice della società di corte:

> Ma *Lucia fece veramente da Lucia, cernennose tutta* mentre se contava sto cunto, che a l'arteteca de lo cuorpo se conzidaraie la borrasca c'aveva dintro a lo core, avenno visto dintro no cunto de n'autra schiava lo retratto spiccecato de le marcancegne soie
>
> *Scompetura*, p. 978

> *Ma Lucia si comportò veramente da Lucia, muovendosi tutta* mentre questo racconto veniva raccontato, che dall'irrequietezza del corpo si comprese la burrasca che aveva nel cuore, avendo visto nel racconto di un'altra schiava il ritratto preciso dei suoi inganni
>
> *Conclusione*, p. 979[46]

Alcuni studiosi hanno messo in luce come il crimine imperdonabile della schiava consti nel suo tentativo di ascesa ad una classe sociale più alta tramite l'inganno ai danni del principe;[47] la ferocia della punizione che ne consegue è dovuta alla necessaria funzione di esempio della pena in una società di *Ancien Régime* in cui il teatro del supplizio era un regolatore fondamentale, così come la festa, della società urbana.[48] La fiaba prescrive un imperativo morale che deve essere salvaguardato ad ogni costo:

> Tadeo, che da le lagreme de Zoza e da lo selenzio de la schiava, ch'era ammotuta, comprese e pescaie la verità de lo fatto; e facenno a Lucia tale lavata de capo che non se sarria fatto a n'aseno, fattole confessare de vocca propria sto trademiento deze subeto ordene che fosse atterrata viva, co lo capo schitto de fora, azzò fosse chiù stentata la morte soia ed abbracciato Zoza la fece onorare comm'a prencepessa e mogliere soia
>
> *Scompetura*, p. 980

---

[44] F. CROCE, *Introduzione al Barocco*, in *I capricci di Proteo*…, 40.

[45] Corsivi nostri. Come l'espressione *pernagualla*, anche *uccia hè* è una voce di incitamento tipica dei balli moreschi; Cfr. STROMBOLI, *Il plurilinguismo ne 'Lo cunto de li cunti'*…, 205.

[46] Corsivi nostri. Per le considerazioni su 'Lucia canazza' si veda quanto *supra.*

[47] A. MAGGI, *The tale of the Pregnant Slave Buried Alive: the Unsettling Closure of Basile's the Tale of Tales and the Issue of Moral Imperative*, «Intersezioni», XL (2020), 2, 203-221: 204.

[48] M. RAK, *Logica della fiaba, fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, 127.

 © Adi editore 2026

> Tadeo, che dalle lacrime di Zoza e dal silenzio della schiava, che era ammutolita, comprese e pescò la verità del fatto, fece a Lucia tale lavata di testa che non si farebbe a un asino, e fattale confessare dalla sua bocca il tradimento, diede subito ordine che fosse sotterrata viva solo con la testa fuori, affinché la sua morte fosse più stentata. Ed abbracciata Zoza la fece onorare come principessa e moglie sua
>
> *Conclusione*, p. 981