

Michele Rak

Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*

C'è un proverbio di quelli stagionati, di vecchio conio, che dice: chi cerca quello che non deve trova quello che non vuole e, inevitabilmente, la scimmia che vuole infilarsi gli stivali rimane presa per il piede, come capitò a una stracciona di schiava che non aveva portato mai scarpe ai piedi e voleva portare una corona in testa. Ma, poiché la mola raschia via tutte le asperità e ne capita una che le fa pagare tutte, alla fine, per avere preso con l'inganno quello che toccava ad altri, finì in mezzo alla ruota dei calci e quanto più era salita in alto tanto maggiore fu la sua caduta, nel modo che segue.

Raccontano che c'era una volta il re di Vallepelosa, che aveva una figlia chiamata Zoza, che, come un altro Zoroastro o un altro Eracleo, non rideva mai. Per questo il povero padre, che non aveva altro fiato se non quest'unica figlia, faceva di tutto per toglierle la malinconia, facendo venire a stuzzicarne l'appetito ora quelli che camminano sui trampoli, ora quelli che saltano nel cerchio, ora i giullari, ora Mastro Ruggiero, ora i giocolieri, ora le Forze d'Ercole, ora il cane che balla, ora Bracone che salta, ora l'asino che beve nel bicchiere, ora Lucia cagnaccia e ora questo e ora quello.

I. *In apparenza le prime parole.* Questo incipit duale de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile 1634-1636 (Salvatore Scarano, Napoli) consente di decifrare una non minima sezione della raffinata architettura letteraria di questa opera barocca. L'opera è già cominciata prima di queste quasi duecento parole (223 parole nel testo napoletano, 214 nella traduzione italiana a cura di M. Rak, 1986). Prima dell'incipit il lettore ha letto il titolo – *Il racconto dei racconti* – e dovrebbe averne colto la struttura di sciarada, nello stesso tempo speculare e circolare.

II. *Il racconto che racconta altri racconti.* Questo incipit segnala la chiave necessaria per leggere l'opera intera, che è un racconto

modulare e a vortice. La storia della principessa triste e del principe sepolto – di Tadeo e Zoza – produce altri 49 racconti sul piano degli eventi narrativi come sul piano formale. È qualcosa di più complesso e di più letterario di una cornice, di una sequenza o di altro contenitore narrativo: segnala l'allestimento di un modello narrativo e l'uso di una tecnica di produzione di un particolare tipo di racconto, una specie di neogenere letterario preparato attraverso questa opera. Quello che accade nel primo racconto accade nella forma dell'opera: tutti i racconti sono segmenti testuali del primo e ne replicano lo schema, che il lettore scopre man mano che lo ritrova ripetuto altre 49 volte e, nello stesso tempo, continuamente interrotto in una suspense che si chiude soltanto alla fine. La formula *racconto dei racconti* contiene un modello generativo con cui è possibile raccontare non soltanto tutti i racconti dell'opera ma anche altri innumerevoli racconti. È, a livello della forma del discorso, una macchina di articolazione del senso configurata come uno dei tanti e coevi teatri della memoria. Per questo in quest'opera non si può parlare né di una sua necessaria lettura unitaria e neppure di una sua fine, almeno nella pratica della lettura teatrata, azione alla quale è destinata.

III. *Si badi*. Il *Cunto* non è un testo da leggere dalla prima all'ultima riga, seduti davanti ad una scrivania o sdraiati su letti e poltrone o altri comodi supporti. In quasi quattro secoli pochi lettori avventurosi e distratti lo hanno letto con questa procedura e in queste posizioni ed anche per questo non sono riusciti a decifrarne compiutamente l'architettura. Più numerosi e più avveduti lettori ne hanno usato e variamente riciclato i segmenti testuali e ne hanno inteso e praticato più o meno variamente i possibili narrativi producibili attraverso il modello che quest'opera ha allestito.

IV. *Quale lettore*. Quando si comincia a leggere quest'opera è necessario scegliere quale lettore essere per intenderne la funzione e saggiare, almeno in parte, l'articolazione dei suoi aggregati di senso. Da questo punto di vista è possibile anche leggere di come i lettori storici si siano accorti o meno degli artifici di questa costruzione e persino di come i sorveglianti e gli spazzini della tradizione letteraria siano riusciti, con grandi difficoltà, a decifrarla e a posizionarla nei loro scaffali. Da questa scelta discende la lettura dell'opera, la sua interpretazione e il suo uso. Gran parte dei suoi lettori ha privilegiato l'estrapolazione di alcuni segmenti narrati-

vi – operazione che l'architettura dell'opera suggeriva – e la loro actio a prescindere dal resto dell'opera. Non dalle sue regole.

V. *Come uno scenario*. Il *Cunto* ha la struttura di un testo da licitazione. È stato allestito come uno scenario della commedia dell'arte. Nessun narratore lo ha mai raccontato tutto – in quanto tempo? e a quali pazienti o rassegnati ascoltatori? – ma ha scelto un segmento testuale, lo ha calibrato sul suo sempre circoscritto pubblico, ha adattato le persone e le azioni fiabesche di cui intendeva raccontare alla mentalità, ai saperi, agli umori di quello. Per questo ha di volta in volta modificato le canzoni, i balli da sala, i proverbi, persino le forme dell'etichetta e dell'etica del testo calibrandoli sulle conoscenze diffuse dei suoi ascoltatori. Infine, quando i segmenti del *Cunto* hanno cominciato a penetrare altri livelli dell'ascolto – l'ascolto e la lettura infantile ad esempio – ha cominciato ad alterare anche il tessuto verbale oltre che i modi della sua licitazione ed a perimetrare dal punto di vista narrativo ciascun segmento, sino a renderlo indipendente dall'opera in cui è stato per la prima volta recitato, letto o scritto. Questa opera è stata progettata come un copione teatrale di cui ognuno recita la parte che desidera e desidera quello che pensa opportuno per l'ascoltatore o lo spettatore che ha davanti. Di qui la sua circolazione per segmenti e in vari generi della rappresentazione – dal teatro di danza al teatro meccanico, dal racconto per bambini a quello porno, come provano gli innumerevoli remakes di *Cenerentola*, de *La Bella che si addormenta nel bosco* e di altri racconti.

VI. *Circolare*. Il *Cunto* fa riferimento ad una teoria della letteratura ed a modalità del racconto che appartengono a culture diverse e remote. In questo incipit sono iscritte le chiavi di un modo della scrittura come licitazione modulare, aperta e volutamente antinomica rispetto alla consueta unità dell'opera di scrittura come opera d'arte. Ci sono tracce dei rapporti con la struttura circolare del racconto rituale, mediterraneo ed orientale, come nelle *Mille e una notte* (*Il dragone*, *Cunto* 4.5). In altri studi è stato possibile cominciare a ricostruire i nessi dell'architettura del *Cunto* con le filosofie del racconto orientale e che hanno a che fare con un'immagine del tempo circolare e dinamica, se il tempo è un'infrastruttura di qualsiasi forma di racconto (M. Rak, 2005).

VII. *Speculare*. Nello stesso tempo il *Cunto* è lavorato con una struttura speculare e statica: il 49° racconto (*I tre cedri* 5.9) è specularmente omologo al primo dei racconti. In questo senso an-

dranno studiati i rapporti di quest'opera con le ricerche e le meditazioni, tutte europee e scientifiche, sugli specchi e sugli straordinari strumenti per la vista che il Seicento stava usando, perfezionando, esaltando – il microscopio, il cannocchiale, la camera oscura. Il *Cunto* ha a che fare tanto con gli studi coevi sulla specularità di Giambattista della Porta quanto con il Narciso di Caravaggio (1597-1599?).

VIII. *Tonalità, ridere*. Il primo incipit detta la tonalità (del racconto come dell'ascolto) che è comica, intende indurre al riso e disarticolare il racconto da qualsiasi ambiente in cui venga licitato, nesso che può indurre a qualche contatto, anche casuale, con altri recinti narrativi vietati in questo emergente mondo fiabesco: quelli della cronaca e della novella. C'è l'indeterminatezza del tempo fiabesco. C'è il proverbio che è una microstoria che non appartiene a nessun gruppo e appartiene a tutti. C'è la tonalità ridicolosa (la principessa mora si agita come una scimmia caduta in trappola). C'è il senso del rovescio della vita rispetto alle previsioni. C'è il monito del rigido schema dei ranghi (*non avendo mai portato scarpe al piede voleva portare la corona in testa*). Ma c'è anche il senso del cambiamento (*alla fine*) e il cenno alla *ruota dei calci* che ha a che fare con la celebre e temuta Ruota della Fortuna. La prima persona fiabesca che appare sulla scena del testo è il re di un regno ridevolmente noto a tutti (*Vallepelosa*).

IX. *Tuttavia, non ridere*. Tuttavia, subito dopo il re, quest'opera comica comincia con un'altra persona fiabesca: una principessa che non ride. La sua apparizione alla finestra è sorvegliata dagli impassibili saggi dell'Antico: l'uno, Zoroastro, conoscitore del doppio volto del mondo e l'altro, Eraclito, del suo scorrere infinito ed imprevedibile. Anche con questa tonalità doppia e speculare – ridere e non ridere – l'opera segnala la sua filosofia: ogni racconto è un doppio del reale – e in questo senso è finzione e letteratura – e continuamente cambia – lo stesso testo viene agito dallo scrittore, dai narratori e dagli ascoltatori in modo diverso.

X. *Quarto incipit*. L'opera che è già cominciata tre volte (titolo, paradigma e primo racconto) comincia anche una quarta volta: la principessa che non ride ascolta a sua volta il racconto sul principe sepolto che le sibila come maledizione la vecchia che è stata colpita da un paggio e schernita dalla principessa, che finalmente ride. Così comincia il primo della sequenza dei racconti (*Il racconto dell'orco*, *Cunto* 1.1) che rivela al lettore la struttura del *Cunto*

che è a vortice – ogni racconto è un gradino verso la conclusione dell’inizio – e modulare – ogni racconto può produrne innumerevoli altri. Cosa che il narratore quanto l’ascoltatore conoscono già ed hanno imparato lestamente ad usare.

XI. *Finzione*. Questa teoria occulta e compiutamente barocca si diffonde sul tema della finzione. La sua tesi è che la letteratura non è e non deve avere a che fare con il reale che viene trattato da altri generi: dalla cronaca alla novella. Il fiabesco è l’estremizzazione di questa teoria. Può essere scritto a patto di labializzare molti dei riferimenti alla cronaca, almeno quelli che è possibile fare – ci sono sempre re violenti e principesse imprevedibili – o quelli che si intende fare con il discorso doppio e segreto della letteratura – intenda chi vuole. Meno reale della emergente atmosfera fiabesca non c’è nulla. La letteratura ha a che fare con l’immagine della scimmia – che imita quello che non è –, e della schiava mora – che vuol essere quello che non è,

XII. *Ascoltare è vedere*. Della stessa teoria fa parte la ricerca sulle materie e sull’immagine della scrittura letteraria. Si osservi in queste duecento parole la frequenza delle immagini di scrittura: la scimmia con gli stivali, la schiava con le scarpe e la corona, la mola, la Ruota dei calci o della Fortuna.

XII. *Ouverture*. Il lettore che sia disposto a decifrare la pressione – di una filosofia, di una teoria letteraria, di una cultura, di un progetto testuale e di un modello narrativo – può avviarsi ad interpretare persino il senso di un altro incipit minimo. Anche il proverbio di apertura è portatore di un doppio senso: è stagionato (come il formaggio, della cultura contadina e pastorale) e di vecchio conio (come la moneta di cultura cittadina e mercantile).

XIV. *I due mondi*. Sono i due mondi della Modernità che si affrontano per tutta l’opera con i loro luoghi e persone – le piazze ed i boschi, le case e le grotte, i re e gli orchi, l’etica e l’etichetta, i maschi e le femmine, i corpi di carne e i corpi di marmo, di zucchero ed altro, le bellezze e le bruttezze, infine le metamorfosi che, senza fine e come dice Eraclito, trascorrono dall’uno all’altro.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per il testo del *Cunto*, cfr. G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, testo napoletano del 1634-1636, traduzione a fronte e note storiche a cura di M. Rak, Garzanti, Milano 1986 (varie ristampe fino al 2007). Per i lettori del *Cunto* nel Seicento cfr., S. Rosa (1615-1673), *Satire*, a cura di D. Romei, Mursia, Milano 1995. La lettura del *Cunto* è stata ostacolata dalla varietà dei materiali messi in campo per l'allestimento del testo. Nel *Cunto* sono frequenti le citazioni (i) della librettistica da fiera (cfr. *Opera nuova piacevole da ridere de un villano lauratore nomato Grillo quale volse diventar medico*, in rima istoriata, Venezia 1519; L. Rubini, *The making of Grillo Medico, libro di battaglia dell'editoria povera* in AA.VV., *Lektüre und populäre Texte*, a cura di R. Chartier e A. Messerli, Schwabe, Basel 2005), (ii) l'uso di materiali della lirica petrarchista, (iii) della commedia dell'arte (cfr. P. Spezzani, *L'arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della commedia dell'arte* in AA.VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova 1970, pp. 355-438); M. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Sansoni, Firenze 1982), (iv) della lingua furbesca (cfr. G. Della Porta, *De furtivis literarum notis, vulgo De ziferis libri IIII*, apud Ioannem Mariam Scotum, Napoli 1563; P. Rossi, *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Il Mulino, Bologna 1983 (1960 1a); C. Ginzburg, *L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel 500 e nel 600*, "AutAut", 1981, pagg 3-17; P. Dear, *Totius in verba: rhetoric and authority in the early Royal Society*, "Isis", LXXVI, 1985, pagg 145-171; P. Rossi, *Lingue artificiali, classificazioni, nomenclature in La scienza e la filosofia dei moderni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Roma-Bari, 1993; W. Eamon, *Science and the secrets of nature: books of secrets in medieval and early modern culture*, Princeton University Press, Princeton, 1994.), (v) della letteratura classica (cfr. l'uso della favola di Amore e Psyche dell'*Asino d'oro* di Apuleio in *Il tronco d'oro* (C5.4), e (vi) della tradizione del racconto da focolare (*racconto delle vecchie*, C2.1 p. 285) e (vii) dei giochi (G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, Luca Bonetti, Siena 1572, ed. a cura di P. D'Incalci Ermini, Accademia degli Intronati, Siena 1982).). Per la tipologia del racconto fiabesco cfr. M.Rak, *Il sistema dei racconti nel Cunto de li cunti* in AA.VV. *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba* a cura di M. Picone e A. Messerli, Angelo Longo, Ravenna 2004, pp. 13-40. Per una ricostruzione complessiva dell'opera: M.Rak, *Logica della fiaba*, B. Mondadori, Milano 2005 e per la storia della fiaba M. Rak, *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Storia breve della fiaba barocca*, B. Mondadori, Milano 2007.

Per l'immagine delle fate e la loro circolazione nei paesi europei cfr. V. Ja. Propp, *Istoriceskie korni volsebnj skazki* (1946), (tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972); J. Barchillon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Champion, Paris 1975; T. di Scanno, *Les contes de fées à l'époque classique*, Liguori, Napoli 1975; R. Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1981; R. Schenda, *Raccontare fiabe, diffondere fiabe. Trasformazioni delle forme di comunicazione di un genere popolare*, "La Ricerca Folklorica", XII, 1985; H. Schumacher, *Narziss an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen: Geschichte und Interpretationen* (1977), (tr. it. *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica*, Clueb, Bologna 1996); S. Calabrese, *Carlo Gozzi e l'ingenuità*

dei moderni, "Rivista di Letterature Moderne e Comparate", XXXVIII, 1985, 3; M. Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, Vintage, London 1994.

Per il teatro basso cfr. M. Rak, *Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632)*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 231-258 e *passim*; Id, *Cento anni a teatro in AA.VV., Da Dante al secondo Ottocento. Studi in onore di Antonio Piomalli*, ESI, Napoli 1994 *passim*. Per le tecniche della memoria cfr. F.A. Yates, *The art of memory*, Routledge and Kegan Paul, London 1966 (tr. it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972); L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995; P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1991; *Images of memory: on Remembering and Representation*, a cura di W. Melion e S. Kukler, Smithsonian Institution Press, Washington 1991; *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, a cura di A. Assmann e D. Harth, Fischer-Taschenbuch, Frankfurt am Main 1991; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Il Mulino, Bologna 1992; *Ars memorativa*, a cura di J. Jochen Berns e W. Neuber, Niemeyer, Tubingen 1993; *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'oeuvre* a cura di V. Clapp, Biblio 17, Paris-Seattle-Tubingen 1993; *Lieux ou espaces de la mémoire?*, "Villa Gilet", cahier special 1996; F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia Española de los siglos XVII y XVIII*, Junta de Castilla y Leon, Salamanca 1996; J. Penny Small, *Wax Tablets of the Mind: Cognitive Studies of Memory and Literacy in Classical Antiquity*, Routledge, London-New York 1997; *Memoria e memorie. Convegno internazionale di studi, Roma, 18-19 maggio 1995*, Accademia Nazionale dei Lincei, a cura di L. Bolzoni, Vittorio Erlindo, Marcello Morelli, Olschki, Firenze 1998; *Seelen Maschinene. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Bohlau, Wien-Köln-Weimar 2000; Barbara Keller Dall'Asta, *Heilsplan und Gedachtnis. Zur Mnemologie des 16 Jahrhunderts in Italien*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2001; L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.

Per le feste cfr.: AA.VV., *Civiltà del Seicento a Napoli*, Electa, Napoli 1984; M. Rak, *Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca*, Il Mulino, Bologna 1994. Per il "gran composto delle arti" la definizione della festa di Gian Lorenzo Bernini v. M. Rak. *Arte del fuoco e altre arti sulla festa barocca. Alcuni documenti per la storia dello spettacolo come "composto" delle arti: la tradizione dei "fuochi artificiali" tra Roma e Napoli (medio sec. XVI - medio sec. XVIII)* in AA.VV., *Bernini e l'unità delle arti visive*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986.

Per la storia del fantastico e il problema della finzione: la ricerca sulla *fantasia* a partire da Cartesio (*Les Passions de l'âme*, H. Legras, Paris 1649; Id, *De homine*, (Leida), apud Franciscum Moyardum et Petrum Leffen, 1662 e cfr. *Regulae ad directionem ingenii*, 1701) è una delle più articolate linee di ricerca della filosofia europea con una ricaduta anche nel costume e nelle pratiche dell'intrattenimento (cfr.: D. Woods Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1976); T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977); M. Cometa, *Scritti sul romance*, Il Mulino, Bologna 1982; M. R. Alessandri, *Manuale del fantastico*, La Nuova Italia, Firenze 1992; Madame de Staël, *Saggio sulle finzioni*, a cura di A. Eleanor Signorini, Liguori, Napoli 2003.

Per le buone maniere cfr.: N. Elias, *Über den prozess der zivilisation*, Haus zum Falken, Basel 1939 (tr. it. *Il processo di civilizzazione*, il Mulino, Bologna 1982-1985; C. Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Editrice Europea, Roma 1991; B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2001).

Per gli studi sui generi riconducibili all'aggregato della fiaba e per le procedure per catalogare ed analizzare la tipologia di testi indicati come fiabe cfr. V. Iakovlevich Propp e C. Lévi-Strauss, *La struttura e la forma*, in V. Iakovlevich Propp, *Morfologija skazki* (1928; tr. it. *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Einaudi, Torino 1966); C. Lévi-Strauss, *Antropologie structurale* (1958; tr. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966; *Istoriceskie korni volvebnoj skazki* (1946; tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972), V. Iakovlevich Propp, *Il rito rituale nel folklore. A proposito della fiaba Nesmejana*, in *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Einaudi, Torino 1975; S. Thompson, *The Folktale* (1946; tr. it. *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1967); E. Moiseevich Meletinskij et al., *Problemy struktornogo opisanija volvebnoj skazki* (1969; tr. it. *La struttura della fiaba*, Sellerio, Palermo 1977); F. Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (1972; tr. it. *La prigione del linguaggio. Interpretazione e critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Cappelli, Bologna 1982); *Ricerche Semiotiche*, a cura di Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, Einaudi, Torino 1973; Nelson Goodman, *Realism, relativism and reality*, in "New Literary History", xiv, 1983, 2; V. Iakovlevich Propp, *Russkaja skazka* (1984, tr. it. *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di F. Crestani, Einaudi, Torino 1990); A. J. Greimas, *Semantique structurale*, Paris 1966; C. Lévi-Strauss, *Les Mythologiques*, Paris 1964-1971. Per l'opera aperta cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962 (1976 2a); Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979. Cfr. inoltre gli studi sulle tradizioni connesse a questa nebulosa del racconto: G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Boringhieri, Torino 1971; A. Van Gennep, *Rites de passage* (1909; tr. it. *Riti di passaggio*, Boringhieri, Torino 1981); E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Boringhieri, Torino 1958; V. Iakovlevich Propp, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1975; V. Voigt, *Reduction in folk tale research*, "Fabula", xx, 1979, 1-3.; A. Dundes, *Interpreting Folklore*, Indiana University Press, Bloomington 1980; V. Iakovlevich Propp, *Problemy komizma i smecha* (1976; tr. it. *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 1988); W. Labove J. Waletzky, *Narrative Analysis: Oral Version of Personal Experience. Essay on the Verbal and Visual Arts. American Ethnological Society Proceedings*, a cura di J. Helm, AMS Press, Seattle-New York 1988; C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*, Einaudi, Torino 1989; AA.VV., *Da spazi a tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, introduzione di A. M. Cirese, a cura di D.A. Conci, Guida, Napoli 1991. *Tra gli studi sul racconto del Mediterraneo* cfr., *Fiabe africane*, a cura di P. Radin, Einaudi, Torino 1955; D. Paulme, *La mère dévorante. Morphologie du conte africain*, Gallimard, Paris 1976; R. Dromy, *Ali Baba and the Forty Thieves: an Attempt at a Model for the Narrative Structure of the Reward-and- Punishment Fairy Tale in Patterns in Oral Literature*, a cura di H. Jason, Dimitri Segal, Mouton, The Hague 1977.

Per il corpo cfr.: *Vita et Aesopus moralisatus*, Francesco del Tупpo, (1485; ed. a cura di C. De Frede, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio,

Napoli 1968. Nella tradizione di questo testo vanno seguite le edizioni illustrate che introducono all'uso della doppia lettura verbale ed iconica, un aspetto trascurato della storia del libro a stampa. Cfr. *Esopo con la uita sua historiale [e] vulgare*, Guillerimi Le Signerre fratres, Milano (1498); *Le fabule di Esopo latine et volgare, dove si vede mirabilissimi et notabili ammaestramenti. Con le sue figure accomodate ad ogni fabula. Di nuouo corrette et nuouamente ristampate*, [per Francesco de Leno], Venezia 1566; *Theatrum morum. Urtliche gesprach der thier mit wahren historien den menschen zur Lehr* [s.n.t.]; *Vita di Esopo frigio, prudente, e faceto fauolatore, tradotta dal sig. conte Giulio Landi. Alla quale di nuouo sono aggiunte le Favole del medesimo*, presso G. B. Combi, Venezia 1621, per la *Vita di Esopo* cfr. B. Edwin Perry, *Aesopica, a series of texts relating to Aesop or ascribed to him*, University of Illinois Press, Urbana 1952). Molte edizioni delle favole erano illustrate (per la stampa Verona 1479 cfr. Leo S. Olschki in "La bibliofilia", I, 1899 p. 242); A. Mauro, *Francesco del Tupo e il suo 'Esopo'*, Città di Castello 1926; per le xilografie del 'Maestro dell'Esopo' cfr. L. Donati, *Di alcune ignote zilografie del XV secolo nella Biblioteca Vaticana in "Gutenberg Jahrbuch"* 1934 84-106; Id., *Discorso sulle illustrazioni dell'Esopo di Napoli (1485) e sulla "Passio" zilografica* in "La bibliofilia" L. 1948 53 sgg; M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, I, Milano 1942, pp. 10-11.

Per lo specchio Tra i molti trattati coevi cfr. G. A. Magini, *Breve istruttione sopra l'apparenze et mirabili effetti dello specchio concavo sferico*, presso Clemente Ferroni, Bologna 1628. Per alcune pratiche connesse con l'uso dello specchio cfr. L. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, Macmillan, New York 1923-1958, 3.430. Per la storia dello strumento: B. Goldberg, *The mirror and the man*, University of Virginia, 1985 (trad.it. *Lo specchio e l'uomo*, Marsilio, Venezia 1989). Per Narciso cfr. J.G. Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, London 1972, 3.94; E. Hans Gombrich, *L'analisi della visione nell'arte in Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965 (*Art and illusion; a study in the psychology of pictorial representation*, Pantheon Books, New York 1960); R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962 (*Art and visual perception; a psychology of the creative eye*, Faber and Faber, London 1956); N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976 (*Languages of art; an approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968). Una catena di specchi nel *Roman de la rose* (Guillaume de Lorris, ca 1237, e Jean de Meun, ca 1275-1280) segnala la catena dell'essere assicurata dall'amore (P.J. Eberle, *The Optical Design of the Romance of the Rose*, in "University of Toronto Quarterly", 46, 1977). Sulla tecnica di costruzione degli specchi cfr. A. Neri (?-1614), *L'arte vetraria distinta in libri sette (...) ne' quali si scoprono effetti maravigliosi e s'insegnano segreti bellissimo del vetro nel fuoco et altre cose curiose*, per Marco Rabbuiati nella Stamperia della Fortuna, Firenze 1661 (2a). (cfr. E. Raimondi, *La nuova scienza e la visione degli oggetti*, in "Lettere italiane", XXI (1969), pp. 298-302; N. Badaloni, *Introduzione a Vico*, Milano 1961; M. Brusatin, *Arte della meraviglia*, Einaudi, Torino 1986; *Scienziati del Seicento*, a cura di M. L. Altieri Biagi, Rizzoli, Milano 1969; W. Robert Shea, *La rivoluzione intellettuale di Galileo*, Sansoni, Firenze 1974. Dal punto di vista della teoria cfr. AA.VV., *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Fabbri, Milano 1987; A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano 1991; G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997.

