

Spigolando tra Basile, Cortese e Sgruttendio



Vincenzo Pepe

Fu qualche decennio fa che, nell'ambito di una ricerca sulle traduzioni inglesi del *Cunto de li cunti*, approfondii le conoscenze della poesia napoletana del Seicento, che fino ad allora erano state per me molto approssimative. E fu quindi quasi a fare ammenda dell'ingiustificabile ritardo con il quale avevo scoperto la folgorante bellezza del capolavoro di Basile, che sulle colonne di questa rivista mi precipitai a dare ordine ai miei appunti di lettura su quest'opera, riservandomi di rinviare a successiva pubblicazione quelli relativi alle opere del Cortese e dello Sgruttendio, la cui lettura avevo pure ultimato.

Per qualche motivo, che non ricordo, questi ultimi appunti rimasero nascosti in un cassetto, dal quale per caso sono spuntati fuori solo ora. Illudendomi che possano servire a integrare quanto scrissi sul Basile, ho pensato di sottoporli, sia pure a distanza di anni, all'attenzione dei lettori di «Vesuvioweb». Con una doverosa precisazione, però: che essi non pretendono di aggiungere alcunché di nuovo o rimarchevole a quanto la critica specialistica ha detto sull'argomento. Mi piace ribadire che sono, e restano, appunti di lettura di un docente di lingua e letteratura inglese, la cui competenza in questa disciplina, da lui acquisita attraverso lo studio, non ha saputo mai resistere alla tentazione di misurarsi con quella maturata *naturaliter* in napoletano, sua lingua madre, anche se nella variante dell'Agro sarnese-nocerino.

Il riferimento alla letteratura inglese consente di entrare in *medias res*, e definire subito il contesto storico-culturale in cui collocare una produzione letteraria che, per temi, atteggiamenti, stilemi, e, soprattutto, esiti artistici, è in linea con la cultura europea del Seicento, *tout court*. Al pari dei loro colleghi d'oltralpe, Basile, Cortese e Sgruttendio fecero propri i dettami dell'estetica barocca, e nelle loro mani il napoletano mostrò la stessa duttilità e capacità espressiva che la lingua inglese in Shakespeare, o la lingua spagnola in Cervantes, come spero di dimostrare con i pochi brani da me presi in esame nel corso dell'esposizione.

A proposito del Basile, in particolare, (ma il discorso può essere allargato a comprendere lo Sgruttendio e il Cortese), vale la pena ricordare la posizione del Croce, per il quale l'autore del *Cunto* era l'unico scrittore italiano del Seicento a potere autorizzare e reggere un confronto con Shakespeare.

Vale la pena ricordare, altresì, che questa posizione del Croce sarebbe stata condivisa da Italo Calvino, per il quale il Basile fu una sorta di "Shakespeare mediterraneo"; e sarebbe stata sottoscritta, nell'ambito specifico degli studi di anglistica, da Mario Praz, il quale, oltre a osservare che "il parallelo allo stile dell'*Amleto* non lo troviamo tra noi nelle lettere del Tasso, o nei dialoghi di Galileo... ma nel *Cunto de li cunti*", addirittura prescriveva ai traduttori italiani intenzionati a misurarsi con le opere di Shakespeare, l'acquisizione di una "competenza nella lingua di Basile".

Che è poi, come si sa, la copiosa fonte dalla quale attinse Eduardo De Filippo agli inizi degli anni Ottanta, nell'affrontare la traduzione della *Tempesta* di Shakespeare in dialetto napoletano. Con “la sua magia, i trucchi di scena, le creature soprannaturali che popolano questa commedia”, scrisse il grande drammaturgo napoletano a proposito di questa sua traduzione, la *Tempesta* gli offriva la possibilità di collegarsi alla tradizione della *Fèerie* seicentesca, tanto ricca degli elementi che animano il mondo narrativo del Basile.

A proposito di questo mondo narrativo, sempre il Croce aveva notato che esso è pervaso da un carattere di totalità, e aveva passato in rassegna la varietà di sentimenti che lo anima. In particolare, egli notò che esso “ci riempie di tenerezza”, e ci trasmette un “brivido di terrore, e ci fa commuovere davanti al “miracolo della maternità”, e ci “adombra il misterioso fascino della poesia”. Il riconoscimento del carattere di totalità dell'ispirazione del Basile, corrispondeva, come è facile vedere, al riconoscimento del carattere di totalità che il filosofo napoletano aveva identificato come cifra dell'ispirazione shakespeariana.

Ma il carattere di totalità di cui è investito il mondo poetico di Basile mi sembra esibirlo anche quello del Cortese e dello Sgruttendio, e in misura non certo minore rispetto al loro caposcuola. Anche in questi due poeti c'è posto per il comico e il tragico, il drammatico e il melodrammatico, per la tenerezza, e per il senso di sbigottimento e di terrore, per il fascino del mistero e della poesia, e per quello che Croce chiama “il miracolo della maternità”. Relativamente a quest'ultimo tema si vada alla scena del parto descritta dal Cortese nel canto II de *La Vajasseide*. Trattandosi, come si vedrà, di una scena che, secondo il mio povero parere, è un vero e proprio capolavoro, la faccio parlare con le sue parole, limitando il mio intervento solo a qualche nota di chiarificazione e commento.



Dopo nove mesi di trepidante attesa, Renza, moglie di Minico, sta per mettere al mondo una creatura. Il parto si annuncia difficile, ma viene gestito con grande competenza dall'esperta e sicura "mammana", la cui figura campeggia nella scena dal momento in cui aiuta con utili consigli la partorientente:

*Venne chess'ora, ma la criatura
Poco mancaje, che non moresse nfoce,
Ma la mammana, che nn'avea paura,
La capo le ntronaje ad auta voce:
Spriemmete figlia, spriemmete, ca non dura
Troppo st'amaro, e benarrà lo ddoce;
Spriemmete, bene mio, stà ncellevriello,
Ajutate; te, scioscia st'agliariello.*

Al lettore sembra non solo di assistere all'evento, ma di trepidare per il rischio che è sempre in agguato in questi momenti. Ma la venuta al mondo della bella creatura, con il comico dettaglio che l'accompagna, scarica tutta la tensione, e fuga l'apprensione per le sorti della puerpera:

*Puro figliaje, e scette a sarvamiento,
Ca jonze l'ora, e fece na figliacca,
Che bessica pareva chiena de viento,
E subbeto, che scìe fece la cacca.*

L'obiettivo del poeta è puntato ora sul padre, il quale non sa resistere alla tentazione di prendere la tanto attesa creatura in braccio, ma interviene ancora la mammana, a impedirglielo con l'imperiosità necessaria in questi momenti, anche perché ci sono delle operazioni importanti che non possono essere rimandate:

*Ma la mammana disse, mo, compare,
La mecco nterra, e po tu pigliatella;
Ma lassamella nnanze covernare,
Ca piglia friddo po la pacionella:
Cossì pigliaiie lo filo pe legare
Lo vellicolo, e po la forfecella,
E legato che l'appe lo tagliaie
Quanno parette ad essa ch'abbastaje.*

Né si esauriscono qui le competenze della brava ostetrica, perché anzi le operazioni da questa eseguite subito dopo il taglio dell'ombelico, sembrano scandire le fasi di un rituale, apparentando la figura della donna a una sorta di sacerdotessa. Seguiamola:

*E de lo sango, che sghizzato nn'era,
Le tegnette la facce, azzò che fosse
La nenna po cchiù rossolella ncera,
Perzò nne vide cierte accossì rrosse;
E po la stese ncoppa la lettèra,
E conciaiele le braccie, gamme, e cosse,
Lo filo de la lengua po rompette,
E zuccaro, e cannella nce mettette.*

Il lettore avrà sicuramente individuato nell'ultimo verso dell'ottava citata il precedente dal quale trasse ispirazione il Capaldo per una famosissima canzone sugli ingredienti necessari all'«impasto delle carni belle» della donna da lui cantata. Ma si guardò bene, ovviamente, dall'inserire nella lista l'interessante e singolare particolare che leggiamo invece subito dopo nel brano del Cortese, perché l'ostetrica

*Po saliaje dinto la sportella
No pocolillo de sale pesato,
Dicenno, te, ca cchiù saporetella
Sarrà quann'aie po lo marito a lato:
E le mettette la tellectarella
Dappò ca lo nasillo appe affilato,
Co lo cotriello, e co lo fasciaturu
L'arravogliaie, che parze pesaturu.*



Ma la liturgia della nascita e della preparazione alla vita prevede altri passaggi, perché l'abile mammana

*Po pesaie majorana, e fasolara,
Aruta, menta, canfora e cardille,
E n'erva che non saccio, puro amara,
Che se dace pe bocca a peccerille,
E disse, te, se la tenite cara
A bere le date sti zuchille,
Ca n'averrà de ventre maie dolore,
E se farrà commo no bello sciore.*

Trovo questo brano incantevole. Qualcosa di simile, tra gli autori moderni credo di averlo letto solo in Joyce, nel quattordicesimo capitolo dell'*Ulisse*. Perché qui, come nel brano del Cortese citato, il lettore ha la sensazione di essere chiamato a partecipare al vero e proprio rito di iniziazione celebrato dalla "mammana"; rito di iniziazione che a mo' di battesimo laico concilia il nostro ingresso nel mondo.

Ma il particolare delle spezie e delle erbe aromatiche che, insaporendo l'esistenza, sembrano voler propiziare e secondare la venuta al mondo dell'individuo, ci riporta a un altro elemento comune all'universo comunicativo dei tre poeti di cui ci stiamo occupando. Mi riferisco al ruolo che il cibo, e più in generale le metafore culinarie, assolvono nel processo espressivo e comunicativo di tutti e tre. In Basile, per esempio, la venuta al mondo di una creatura così straordinaria come Nella (*Cunto*, II, 2), è stata possibile per l'influenza benefica combinata

«del cielo che le dese l'accoppiatura de la luce soia, Venere lo primmo taglio de la bellezza, Ammore lo primo vullo de la forza soia, Natura lo shiore shiore de li costumme».

Né sono solo i sentimenti positivi a essere connotati con metafore attinte dal campo semantico della cucina, perché dell'ingratitude, per esempio, viene detto che è «folinea, che cascanno dinto lo pignato de l'amecizia le leva l'adore e lo sapore» (*Cunto*, II, 4).

Ed ecco come è connotata l'eccitazione sessuale che proprio la mano mozza della protagonista Penta (*Cunto*, III, 4) provoca nel re che si è invaghito di lei:

«ma la mano è chella che me face ashievolare: la mano cacciacarne che da lo pignato de 'sto pietto me tira le visciole, la mano vorpaia... o mano, o bella mano, cocchiara che menestra docezza,... paletta che dà bolee a 'sto core».

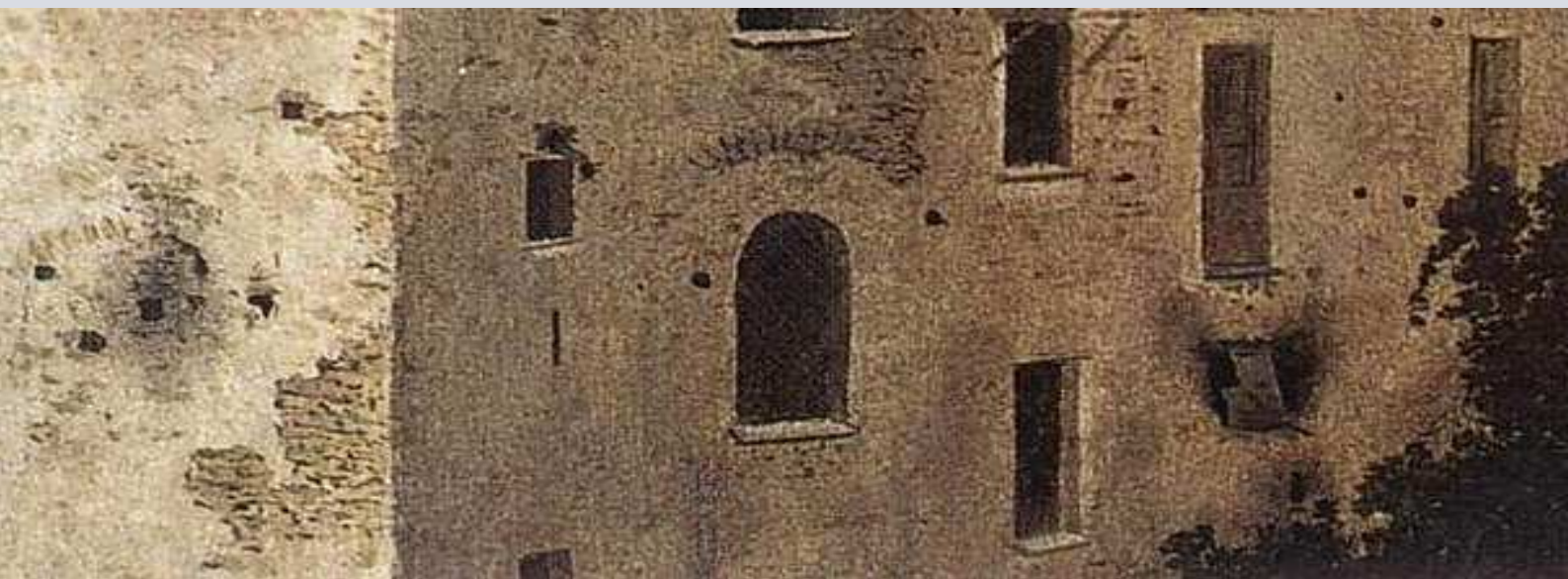
Stesso meccanismo comunicativo sfrutta lo Sgruttendio, il quale, per celebrare i pregi e le fattezze di Cecca, ricorre a una serie di similitudini attinte dal campo semantico della cucina e del cibo. La dolcezza della donna è variamente connotata, perché se quella della persona, in generale, al poeta richiama la pastosità della lasagna e della «nzogna» (*La Tiorba a Taccone*, I, xiii) quella particolare della bocca è irresistibilmente appetitosa, perché è «assaie cchiù doce de le zzeppole, // Quanno so chiene de cannella, e zuccaro, //pastose, molle, e senza le rechieppole» (I, xvii). Ed una vera festa sinestesica è la serie di immagini che si rincorrono nel nono sonetto della quinta corda, a ricordare il tesoro irrimediabilmente perduto con la morte di Cecca:

*Chill' uocchie straluciente, e zennarielle;
Ch' avanzano le ggate sorriane,
Chille capille junne, e ricciutielle,
Cchiù luonghe de le ffune de campane.*

*Chelle zizzelle fatt' a panarielle,
Che mellune parettero de pane,
Le cciglia co li pile ncrespatielle
Nn' arcate comm' a ll' anche de li cane.*

*Le mmano janche cchiù de na ricotta,
Chillo pietto pastuso (o bene mio)
Tutto de nzogna mottonato sotta,*

*Già co ste ccose (aimmene) è gghiuto a Chiunzo,
Ca ne l'ha Morte scervecciate, ed io
Peresco pe la doglia comm' a strunzo.*



Anche nel Cortese gli alimenti acquisiscono un'identità simbolica, che nell'immaginario comune li apparta a ninnoli e oggetti preziosi. In *Micco Passaro* (VIII, 7), per esempio, all'ingrata Grannizia che lo ha lasciato, la voce poetante ricorda che non ha mai badato a spese, non avendole mai fatto mancare non solo i beni voluttuari:

«E strenghe, e lazze, e filo, che st'affritto // vorzillo mio pe tte maie stette chiuso», ma anche quelli primari: *«Baccalà co la sauza, e perzì fritto // te portava, e le zeppole annascuso, // Lupine, e ciento cose da magnare».*

Tra gli alimenti che costituivano la dieta, posto di tutto riguardo occupavano i broccoli. Come si sa, "mangiafoglie" venivano detti i Napoletani prima che diventassero consumatori di maccheroni. Ce lo ricorda sempre il Cortese in un celebre distico di *Micco Passaro* (VI, 23):

«Pecchè Napole mio, dica chi voglia // Non si Napole cchiù, si nun aie foglia».

Allo stesso modo viene veicolata l'idea dell'identità della stessa lingua napoletana, la cui esuberanza è connotata con i due aggettivi "maiateco e nchiantuto" con i quali vengono indicati in genere i broccoli rigogliosi. Non meraviglia, quindi, che per allargamento del campo semantico, i pregi e gli effetti salutari di questa verdura venissero trasferiti al mondo dei sentimenti e degli affetti, perché delle smancerie amorose, veniva detto che erano "vruoccolose", e del gusto dei broccoli veniva addirittura predicato che poteva reggere il confronto con il piacere sessuale, come fa capire Preziosa, per la quale l'innamorato Cenzullo è «cchiù saporito che non so li vruoccole» (*Vajasseide* II, 24).

Né si esaurisce qui il potenziale metaforico del cibo e degli alimenti, perché se, come abbiamo visto in Cortese, la venuta al mondo è propiziata quasi con la preparazione di una ricetta rituale che richiede il giusto dosaggio di spezie ed erbe aromatiche, l'idea dell'uscita da esso è veicolata da metafore attinte dallo stesso campo semantico, perché della morte viene detto che è «la scolatura de la vita», quando «le fave so chiene». E allo stesso campo semantico sono riferibili le tante, stupende e tremende metafore con le quali l'anima napoletana ha espresso l'idea della commistione di gioie e dolori nell'esistenza, perché «a 'sta negra vita non c'è vino de sfazione senza feccia de disgusto, non c'è bruodo grasso de contento senza scumma de desgrazia».

La pervasività dell'idea del cibo nell'immaginario collettivo fa sì che Napoli stessa finisca per identificarsi con la bontà dei suoi alimenti. Nell'addio di Cienzo alla città (*Lu cunto de li cunti*, I, 7), all'inizio non è chiaro se la tristezza dell'allontanamento dai luoghi dell'infanzia (il Pennino, Chiazza Larga, Forcella, Puerto, Lavinaro, Mercato) sia maggiore di quella dell'allontanamento da «li mautune de zuccaro, e mura de pasta reale... dove le prete so' de manna 'n cuorpo, li trave de cannamele, le porte e finestre de pizze sfogliate!» Ma ogni dubbio è fugato subito dopo, quando Cienzo formula un addio molto più circostanziato, che getta luce anche su quanto si è detto sull'importanza dei broccoli!

A dio pastenache e fogliamolle, a dio zeppole e migliaccie, a dio vruoccole e tarantiello, a dio caionze e ciento figliole, a dio piccatiglie e 'nggrattinate, a dio shiore de le cetate, sfuorgio de la Talia, cuccopinto de l'Auropa, schiecco de lo munno, a dio Napoli no plus, dove ha puosto li termene la vertute e li confine e la grazia! Me parto pe stare sempre vidolo de le pignatte maretate, io sfratto da sto bello casale; torze meie, ve lasso dereto.

Né è solo la Napoli del Basile a caratterizzarsi in questo modo, perché anche la Napoli del bel tempo antico, celebrata dal Velardiniello qualche secolo prima è rimpianta per la bontà (e la dimensione!) delle cose da mangiare, come è evidente dai seguenti versi:

*La pizza te pareva rota de carro,
quant'a piecore lo capone!
Lo cefaro sautava frisco frisco
Da la tiella quanno lo friive.
De veròle monnate caude caude
Senza magagne e senza nulla fraude.
De nnatte de recotte e ccaseo frisco
Nc'era la grassa, e cchiù no ne volive.*



Il mondo del cibo era solo uno dei tanti campi semantici dai quali il Basile, il Cortese e lo Sgruttendio attingevano immagini e coniavano metafore. Come è ben risaputo, nella forgia della sensibilità barocca si fondevano e confondevano le esperienze più diverse, che afferivano al mondo della musica, dell'arte, della pesca, della stessa poesia, per citarne solo alcuni.

Una esauriente disamina delle metafore, dei traslati, e delle similitudini alle quali queste esperienze venivano affidate, ci porterebbe lontano dalle finalità di questi appunti. Ma non si possono concludere queste note senza proporre all'attenzione dei lettori almeno alcune delle numerosissime, incantevoli, metafore con le quali i nostri poeti rappresentarono scenari di albe e tramonti e paesaggi illuminati dal gioco cangiante della luce del sole e della luna, dimostrando così una capacità pittorica che è un'altra caratteristica saliente della loro arte. Anche qui, come mostrano i pochi esempi che si è pensato di trascogliere, i campi semantici dai quali le immagini vengono attinte sono quanto mai vari, e apparentemente incongrui ed inconciliabili.

Cominciamo con qualche immagine dell'alba, nella descrizione che ne dà il Basile nel *Cunto*:

Era sciuta l'Arba ad ognere le rote de lo carro de lo Sole, e pe la fatica de lo bottare l'erva co la mazza drinto la semmoia , s'era fatta rossa comme a no milo diece (apertura della seconda giornata);

La matina appriesso, 'nanze che l'Arva spannesse la coperta de Spagna rossa pe scotolare li pulece a la fenesta d'Oriente (V, 8);

Ma vennenno la matina -- quanno l'aucielle trommettiere de l'Arba sonano tutte a cavallo perché se mettano 'nsella l'ore de lo iuorno (III, 4)

'Nanze che lo Sole crai matino sballe la mercanzia de li ragge a la dochezza de l'Oriente (IV, 3).

Ed ecco un esempio tratto dall'immaginario del Cortese (*Vajasseide*, V, 1):

*Già sceva l'Arba co lo mantesino
Zippo de campanielle, e de papagne,
E commo perne quant' a no carrino
Stizze sbruffava ncoppa le ccampagne:
Già li sturne, e le quaglie ben matino,
Sturdevano li vuosche, e le mmontagne.
E de la terra le bentosetate
Corolavano ll'erve defrescate.*

L'ottava è commentata nelle annotazioni e chiarificazioni aggiunte al canto quinto dal Cortese stesso, il quale, per la "bellezzitudine" delle sue immagini riconosce il debito da lui contratto con Dante, Ariosto e Tasso. Ma un'immagine suggestiva e singolare dell'alba si trova anche in *Lo Cerriglio Ncantato* (IV, 1):

*Masto Titone s'era già affacciato
De lo Cielo a na certa fenestrella,
E la mogliere aveva llà portato
De cauce molle zeppa na tenella.
Pecchè Febo l'avea tanno ordenato,
Ch'uno de lloro fosse lo parrella (l'aiutante),
E l'autro, co no scupolo (pennello) pigliasse
La cauce, e lo palazzo ianchjasse.*

Dopo l'alba, ecco alcune immagini che segnano il passaggio dal tramonto alla notte, che avvolge la terra con un drappo funebre, e quindi la comparsa della luna, in *Micco Passaro*, III, 1:

*Era muorto lo Sole, e se vesteva
La terra la gramaglia de la notte,
E lo Cielo l'assequie le faceva
Co le stelle pe ntorce, e cannelotte.
Lo trivolo già fare se senteva
A lupe, varvajanne, e ranavotte;
E la sore carnale negregata
Chiagnea ncoppa la terra la rosata..*



Di esempi come i precedenti se ne potrebbero citare a centinaia, se a impedircelo non fosse il timore di risultare noiosi. Meglio concludere, perciò, ma tornando di nuovo al Basile, al quarto racconto della quinta giornata del *Cunto*, dove tutta la vicenda narrativa sembra scandita dall'avvicinarsi ciclico, eterno ed immutabile della luce e del buio:

Ma venuta la notte, quanno lo Sole, desideruso de dormire a le ripe de lo shiummo dell'Innia senza tavane, stuta lo lumme... 'nante che scesse l'Arba a cercare ova fresche pe confortare lo vecchiarriello 'nnammorato suio... finché lo Sole levaie li cavalle de fuoco da la stalla d'acqua e le cacciaie a pascere pe li campe semmenate de l'Aurora...

Immagini. Napoli: Thomas Jones (1742–1803)

