

# **O PAI DOS CONTOS. LO CUNTO DE LI CUNTI. O TRATTENIMIENTE DE LI PECCERILLE (PENTAMERONE) DE GIAMBATTISTA BASILE**

*Andrea Lombardi\**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo:** Em seu prefácio à coletânea *Fábulas italianas*, Calvino toma os contos dos irmãos Grimm (1812) como modelo, mas critica seu caráter violento e “sanguinário”. Ele imita rigorosamente a coletânea dos autores alemães, selecionando o mesmo número de *fábulas* (200) e também decide traduzir todos os textos, escritos originalmente em dialeto, para a língua italiana, adaptando arbitrariamente enredos e nomes. Em relação a Giambattista Basile [BASILE: 1999 e 2000], autor de *Lu cunto de li cunti* (ou *Pentamerone*), uma coletânea de 50 contos, redigidos em *napolitano* em 1646, um autor celebrado, imitado e traduzido pelos irmãos Grimm, Calvino foi francamente omissivo. Trata-se de um autor proto-expressionista, que apresenta em sua obra as versões mais antigas de muitos contos conhecidos (*Cinderela*, *Branca de Neve*, *O Gato de botas*, *A bela adormecida* entre outros) foi traduzido para o italiano pelo filósofo Benedetto Croce somente em 1925. O assim-chamado *Pentamerone* (por associação ao *Decameron* de Boccaccio), teve uma surpreendente tradução para o alemão, publicada em 1846, graças ao estímulo dos irmãos Grimm, que veneravam o autor italiano como grande mestre do conto maravilhoso. O triângulo virtual que se forma entre Calvino, os irmãos Grimm e Basile, tem num de seus ângulos a denegação calviniana do autor napolitano e no outro, a obra maior deste autor, a qual reforça a importância, vivacidade e consistência dos dialetos na tradição literária italiana. Entre Calvino e Basile, os irmãos Grimm parecem representar uma mediação singular e típica entre a cultura alemã e a italiana.

**Palavras-chave:** Giambattista Basile. Italo Calvino. Fábulas italianas. Irmãos Grimm. Expressionismo literário.

Gostaria de analisar nesse texto um problema que encontrei na leitura das Fábulas italianas, de Italo Calvino, e sua relação com os Contos maravilhosos dos irmãos Grimm e



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

\* Docente e pesquisador da UFRJ, é licenciado em Letras (Universidade de Roma, 1975), em música (Conservatório de Nápoles, 1968), Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP, FFLCH, DTL, 1994), Coordenador do grupo de Pesquisa ESTTRADA (Estudos de Tradução e adaptação) CNPq, Vice-líder do Grupo de Pesquisa do CNPq *Viagens: entre literaturas e culturas*; é autor de ensaios, artigos e estudos sobre Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Antonio Manetti, Michelangelo Buonarroti, Giacomo Leopardi, Primo Levi, Giorgio Manganelli e outros. Organizou, entre outros, (junto a Susana K. Lages) um número especial de *Libri e Riviste d'Italia*, Roma-Italia, Pres. Consiglio dei Ministri, *speciale Traduzione*. Lecionou na UFRGS, na USP, na UNICAMP e, desde 2005 leciona na UFRJ. E-mail: [lombardi.andrea@gmail.com](mailto:lombardi.andrea@gmail.com)

Locunto de li cunti (ou o Pentamerone, publicado póstumo em 1634-6) de Giambattista Basile 1566-1632. Foi depois da inclusão nos *Kinder und Hausmärchen* de 1812 de algumas fábulas de Basile adaptadas pelos filólogos alemães, que a obra de Basile conheceu maior popularidade. E a surpreendente tradução do napolitano para o alemão, feita em 1846 por Liebrecht tornou *Lo cunto de li cunti – O conto dos contos* conhecido nos países de língua alemã e lhe deu reconhecimento internacional, um paradoxo pois em língua italiana, a leitura de Basile continuou inviável, até muito tempo depois. Para compreender melhor a obra de Basile, sugere-se o conceito de expressionismo<sup>1</sup>, introduzido por Gianfranco Contini. Juntamente com Carlo Dionisotti, Contini, e alguns poucos outros críticos da segunda metade do século XX, colocaram em discussão a existência de uma tradição literária italiana linear e contínua: o primeiro falou de rupturas e o segundo introduziu o conceito de expressionismo, tomado de empréstimo do movimento alemão de vanguarda, mas com campo de abrangência evidentemente diferente.

Os autores desse livro de fábulas são dois irmãos que, inseparáveis desde crianças, viveram e estudaram e escreveram durante sua vida inteira. O mais velho, Jacob [...] era o mais obstinado e severo; o segundo, Wilhelm [...], o mais alegre e mais poeta (LAVAGETTO, 1988, p. 83).

Italo Calvino começa com as palavras acima seu ensaio “As fábulas da lareira”<sup>2</sup> dedicado aos dois ilustres filólogos alemães do século XIX, os verdadeiros “pais dos contos” maravilhosos ou fábulas, segundo um personagem irônico que aparece em *Se um viajante numa noite de inverno*. Utilizo aqui uma brincadeira do próprio Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno*, em que aparece finalmente o pai de todos os contos<sup>3</sup>.

“O léxico da fábula não é externo à sua *estrutura*” (CALVINO In: LAVAGETTO; 1988, p. 111), afirma Calvino em *La tradizione popolare nelle fiabe*, ao descrever os contos dos Grimm. Com isso, parece que o autor adote a própria linguagem do conto maravilhoso,

---

<sup>1</sup> Gianfranco Contini cita o expressionismo *tout court*, mas entende sempre o literário. No caso do autor barroco, o *expressionismo* literário dele se manifesta por meio do expressionismo linguístico. Veja-se seu texto mais importante: “Espressionismo letterario” in *Ultimi esercizi ed elzeviri*. Torino: Einaudi, 1988 e, anteriormente, o Prefácio à *Cognição da Dor* de Carlo Emilio Gadda [de 1963] [CONTINI, 1989].

<sup>2</sup> Essa é uma tradução literal do título *Fiabe del focolare* escolhido pela editora Einaudi, em 1951. O título original em alemão era: *Kinder und Hausmärchen*. Algo como *Contos para as crianças e para a casa (ou para a lareira)*... No Brasil a última edição foi publicada com o título *Contos maravilhosos infantis e domésticos dos irmãos Grimm*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012, trad. Christine Röhrig, apresent. Marcus Mazzari.

<sup>3</sup> “O texto *Fala de um velho índio chamado ‘Pai das Histórias’*, longevo de idade imemorial, cego e analfabeto, que narra ininterruptamente histórias que ocorrem em terras e épocas de todo desconhecidas dele. [...] o velho índio seria a fonte universal da matéria narrativa... segundo outros, o velho seria um vidente que, sob o efeito de cogumelos alucinógenos, consegue comunicar-se com o mundo interior dos mais fortes temperante os visionários e captar-lhes as sondas psíquicas; na opinião de outros ainda, ele seria a reencarnação de Homero, do narrador das *Mil e uma noites*, do autor do *Popol Vuh*, bem como de Alexandre Dumas e James Joyce” (CALVINO, 2005, p. 89).

como núcleo da fábula: uma verdadeira *mimeses* em que *léxico* e enredo e forma da fábula determinam também a narrativa. As *fábulas* calvinianas, porém, foram quase sempre traduzidas de um original escrito em *dialetos* italianos em que elas tinham originalmente sido concebidas: verdadeiras línguas que sofreram um rebaixamento de seu estatuto. Nessa *Babel* de autores e de línguas, as *fábulas* poderiam ser lidas hoje à luz da teoria da tradução, embora na década de '50 do século passado, quando elas foram escritas, a reflexão teórica sobre a tradução fosse ainda incipiente. Calvino declara que sua tarefa teria sido a de melhorar o estilo e a homogeneidade dos contos, acrescentando aqui e lá uma variante mais apropriada. Defato, Calvino impõe seu estilo: contido e tímido, bem humorado, enxuto e econômico, elegante, mas também excessivamente respeitoso da moral e dos bons costumes: o que significava eliminar a linguagem desbocada e excessivamente colorida, cortar floreios e virtuosismos da linguagem (mesmo aqueles de origem popular). Nesse sentido, o tratamento reservado a Basile, no prefácio que Calvino redigiu para a edição das *fábulas italianas*, de 1956, é problemática, pois o autor barroco é tratado como um autor *grotesco*, obcecado por manias e com um estilo inaceitável. Afirma Calvino, já na primeira página de seu prefácio:

No século XVII, em Nápoles, Giambattista Basile escolhe para suas acrobacias de estilista barroco-dialetal os *cunti*, as fábulas *de' peccerille*, [as *fábulas para os pequeninhos*] e nós dá um livro, o *Pentamerone* (restituído às nossas leituras pela versão de Benedetto Croce), que é como o sonho de um disforme Shakespeare partenopeu, obcecado por um fascínio pelo horrendo para o qual não há ogros nem bruxas que bastem e por um gosto pela imagem alambicada e grotesca em que o sublime se mistura ao vulgar e ao sujo (CALVINO, 2002, p. 9).

O tom de Calvino em relação a Basile contém, mais do que uma crítica, uma verdadeira censura. Os adjetivos utilizados para descrever Basile e a argumentação são francamente singulares e apontam para uma típica *angústia da influência*<sup>4</sup>. Calvino fala de *acrobacias* de um *estilista barroco-dialetal*; não entra no mérito da problemática de um autor barroco, em que língua e dialeto são instrumentos expressivos e não somente comunicativos<sup>5</sup> e dos motivos que levaram o autor a escrever seu texto utilizando aquele estilo tão vivo, criativo, exuberante, *expressionista* que o caracteriza. Aos olhos de Calvino a produção de Basile torna-se “um sonho de um *disforme Shakespeare*” *partenopeu*. Basile estaria *obcecado* pelo fascínio do *horrendo*. Para o autor *barroco*, não haveria “ogros nem bruxas que bastem”. E o gosto de Basile estaria propenso a *imagens alambicadas e grotescas*. Querendo identificar um autor italiano que publicou coletâneas de fábulas, Calvino (2002) indica Giuseppe Pitré,

<sup>4</sup> Foi este o título de minha tese de doutorado, defendida em 1984; *Calvino, Ariosto e a angústia da influência*, que aludia ao título do livro homônimo de Harold Bloom (BLOOM, 1991).

<sup>5</sup> Sobre esse tema, vale a pena ler os ensaios de Benedetto Croce (CROCE, 1911 e 1994) e de Vittorio Imbriani (*apud* GUARINI, 1994), entre outros.

um médico siciliano, com obra certamente meritória (*Fiabe, novelle e rasconti popolari siciliani*) ou uma contadora de histórias do Friuli, Caterina Percoto. Mas evita comentar Basile, mesmo quando menciona escritores dos séculos XIV e XVI. A menção a Basile acontece tão somente para indicar de forma objetiva e neutra a origem da trama de uma fábula, o que significa que Basile está bem presente em sua memória literária. Quando descreve a produção de fábulas da península italiana, Calvino chega a lamentar a falta de uma coletânea originada na região de proveniência de Basile (Nápoles e a Campânia): “Porém a lacuna mais grave é a de uma boa coletânea napolitana ou da Campânia”, acenando de forma distraída para Basile: “pouco sabemos daquele terreno do qual se alimentou Basile (e, três séculos antes, Boccaccio!)” (CALVINO, 2002, p. 29). O “Conto das três laranjas”, que merece grande atenção dos Grimm, é atribuído por Calvino ao escritor Gozzi (escritor do século XVIII), mas sua verdadeira paternidade é comentada numa anotação distraída “[O conto das três laranjas] ou das três cidras, (como [aparece] em Basile)” (CALVINO, 2002, p. 32), omitindo a informação de que o texto da coletânea de Basile antecede a Gozzi em 150 anos e, portanto, certamente terá sido Basile aquele que criou o modelo dessa fábula. No prefácio de Calvino e em suas notas às *Fábulas*, Basile é citado ou aludido ao todo 20 vezes: os comentários são pouco respeitosos em relação ao autor napolitano e bastante pouco claros: afinal, é ou não é Basile o primeiro grande escritor de fábulas italianas, assim como haviam afirmado os irmãos Grimm?

Ora, é preciso deixar claro: Giambattista Basile é o autor da primeira coletânea de contos ou *fábulas* eruditas modernas (escritas em meados do século XVII), em *língua napolitana*. É preciso definir melhor o gênero *Conto de fadas*, que em cada tradição e em cada época adquiriu um nome diferente. Em italiano *Fiaba* ou *Favola*, deriva diretamente do latim *fabula* (e *fabulari*, “falar”), curiosamente está à base do verbo em português *falar* (o que sugere que a fala em português tem a ver com a *narrativa*, assim como o *parlare* em italiano vem do *parabolari* em latim, *sugerindo um falar por parábolas da língua italiana!*). É praticamente impossível acolher todas as definições, começando por Todorov (1970) em que o conto *maravilhoso* se caracteriza por incluir elementos inanimados e mágicos. Veja-se, também, quanto a esse propósito, afirma Walter Benjamin, em *O Narrador* (BENJAMIN, 1994, p. 215):

“E se não morreram, vivem até hoje”, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a

emergência provocada pelo mito. O conto de fada nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico.

Para o autor alemão, o *conto de fadas* é a base da verdadeira narrativa. Pois é essa narrativa que “dá seu conselho” e é um instrumento de libertação. *Märchen*, a palavra alemã usada por Benjamin e por Grimm para *conto de fadas*, possui em alemão um vínculo etimológico com *informação*, *notícia*, *narrativa*, *rumor*. É nessa origem que Benjamin vai buscar seu valor de narrativa e informação. Nos dicionários<sup>6</sup> o conceito de *Fábula* (em português) liga-se à tradição greco-latina de Esopo e Fedro, mas chega até Monteiro Lobato. A esse propósito, diz M. Lüthi:

As palavras alemãs (do alemão medieval *maerlîn*) são formas diminutivas de (do alemão medieval alto, *mârî*; do alemão medieval, *maere*, feminino e neutro, informação, notícia, narrativa, rumor); designavam, portanto, originalmente uma história curta. Como outros diminutivos, foram desde cedo submetidos a uma depreciação do sentido e empregados para histórias inventadas, não verdadeiras.) (LÜTHI, 1996, p. 1).

Optamos aqui por *fábula*, acompanhando a escolha de Italo Calvino. Por outro lado, seria impossível definir em absoluto um gênero *fábula* ou *conto maravilhoso*, ou *Märchen*. A definição moderna desse gênero (antigo sim, mas também completamente renovado) foi repensada e reproposta pelos irmãos Grimm, que criaram uma nova forma, em que – *a posteriori* – Basile se encaixa perfeitamente (e ele foi citado nas várias edições das *Märchen* e forneceu o modelo de muitas narrativas). Basile, portanto, embora com seu estilo exuberante que o coloca aos antípodas dos irmãos Grimm e, posteriormente de Calvino, pode ser considerado *o pai das fábulas*, entendendo com isso sua contribuição decisiva para a *fábula* moderna (para o *conto maravilhoso*, para o *Märchen*).

A escolha lingüística e estilística de Basile é singular e faz dele um autor *expressionista* no sentido dado por Gianfranco Contini (CONTINI, 1988 e 1989), que o inclui em sua seleção de autores italianos de Dante a Gadda, e seu *Conto dos contos*, postumamente chamado de *Pentamerone* (por reunir cinquenta fábulas, com uma moldura que imita a do *Decamerão*) é considerado internacionalmente uma referência definitiva para a tradição das fábulas contemporâneas. Haveria naturalmente muitos autores a serem investigados, inclusive alguns brasileiros como Câmara Cascudo, Silvio Romero, que incluíram Basile em algumas coletâneas. Mas isto deve ser deixado para uma análise com mais fôlego.

---

<sup>6</sup> E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=456:maravilhoso&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=456:maravilhoso&task=viewlink). Acesso em: 22/02/2015 e MOISÉS, 1974, p. 184.

Basile reveste-se de grande importância para a tradição italiana, não unicamente pela força de seu estilo, mas pelo fato de que um debate sobre sua obra introduz a discussão sobre a importância dos dialetos na tradição literária italiana e permite que uma leitura moderna possa, por meio do conceito de *expressionismo*, repensar o conjunto da tradição, à luz de uma dupla oposição entre expressionismo e falta de continuidade, que Contini e Dionisotti (CONTINI, 1988 e 1989; DIONISOTTI, 1967) afirmaram. Por um lado temos a exuberância de estilo contra a economia, aquilo que foi intitulado dantismo contra petrarquismo. Pelo outro a obra de Basile focaliza a ruptura originada na tradição por Dionisotti e que certamente alimentou uma exuberância nas escolhas linguísticas: pois faltava uma “moldura” e orientação sobre o uso “correto”, equilibrado e produtivo da língua.

Quando Jorge Luiz Borges (2007) redefiniu, no célebre ensaio *Kafka e seus precursores*, a expressão *kafkiano*, o adjetivo assim entendido revolucionou literalmente o mundo da crítica literária: tornou-se possível ler ou reler outros autores, *depois* de Kafka mas também paradoxalmente *antes* dele, à luz do próprio Kafka. Edgar Allan Poe tornou-se, assim, inesperadamente, um autor *kafkiano*. O que Borges obtém ao redefinir de modo paradoxal o conceito de *kafkiano* é uma transformação – não tanto do presente ou futuro da literatura, mas curiosamente, também e, sobretudo, de seu *passado*. De forma análoga, ao introduzir o conceito de *expressionismo*, Contini (CONTINI, 1988 e 1989) revoluciona a história da literatura italiana, pois a interpretação de Gadda realizada por Contini permite reler toda a tradição literária com uma perspectiva *descontínua*, que curiosamente aproxima Dante a Gadda, numa ponte que passa por Giambattista Basile, o mestre do expressionismo barroco e, também, pelo macarrônico Teofilo Folengo, autor do *monumental* Baldus e por Ruzante, cultor da língua *veneta* e muitos outros autores de uma tradição revisitada e subvertida. A linha da literatura, a perspectiva de leitura, a própria leitura precisam ser revistas, pois há sempre algo a ser “descoberto” que antes estava escondido, nas dobras da tradição literária. Ainda no romance de Calvino acima citado, há uma afirmação intrigante:

Escrever é sempre ocultar alguma coisa de modo que depois seja descoberta; porque a verdade que pode sair de minha caneta é como a lasca que um choque violento faz saltar de um grande rochedo e projetar-se longe; porque não há certeza fora da falsificação (CALVINO, 2000, p. 126).

A releitura de uma obra literária, longe de ser uma mera repetição de uma leitura anterior, torna-se, em especial no caso em pauta, um modelo para uma reorganização da tradição, algo que o próprio Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* afirmaria: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira (e) Toda primeira leitura

de um clássico é na realidade uma releitura” (CALVINO, 2007). É interessante pensar que a releitura impõe um arranjo diferente dos elementos que compõem o texto, à luz de um aspecto pontual observado pelo leitor, um *punctum*, seguindo Roland Barthes (1986) em seu clássico ensaio sobre a fotografia, *A Câmara Clara*, uma releitura que pode constituir a base para uma leitura *forte*<sup>7</sup>.

Como leitor creio que se possa identificar uma interessante triangulação entre a coletânea de fábulas de Calvino e dois de seus precursores, ou seja, entre as *Fábulas italianas*, de 1956, as *Kinder-und Hausmärchen* de Jakob e Wilhelm Grimm, de 1812 e *Lo cunto de li cunti* (o *Pentamerone*), de Giambattista Basile, publicado em 1646 (póstumo) em Nápoles em *língua napolitana*<sup>8</sup>. O *paradoxo* é que, neste triângulo hipotético, os irmãos Grimm prestaram sua devida homenagem ao *Pentamerone* de Basile, dando os créditos ao autor napolitano pelos contos por eles transcritos ou adaptados. Entre eles afamosíssima *Cinderela*, conhecida como *A gata borralheira*, e em alemão *Aschenputtel* (*La gatta Cenerentola*, título italiano original de Basile). Mas *Branca de Neve* tem sua origem também na coletânea de Basile, intitulada *La Schiavottella*. Também *O gato de botas* tem seu ancestral em *Cagliuso* na coletânea do autor barroco. E *A bela adormecida* tem seu título original em *Sole luna e tália* de Basile.

Poderia existir uma fábula mais *alemã* de *Cinderela-gata borralheira*, em nossa percepção? Nosso imaginário parece literalmente moldado por textos *fortes*, que reorganizam o *cânone* e modificam nossa perspectiva, tornando-se modelos (de comportamento, de filosofia). Italo Calvino, embora enalteça a obra dos Grimm não presta o tributo devido a Basile e chega até a rebaixar sua obra, negando com isso sua importância, enquanto os Grimm incentivaram a realização de uma tradução integral, da língua napolitana, que para eles devia ser muito difícil, para o alemão, o que é algo meritório e completamente inusitado: Em 1846 a edição integral da coletânea de Basile em alemão, com um prefácio de Jakob Grimm e com Liebrecht como tradutor. Considere-se que uma edição *em língua italiana* apareceu somente em 1925 e foi realizada por um tradutor muito especial: o já internacionalmente famoso filósofo italiano Benedetto Croce (grande especialista de história e cultura napolitana).

---

<sup>7</sup> Alude-se aqui ao o conceito de *poeta forte*, desenvolvido por Harold Bloom em sua *A Angústia da Influência* (BLOOM, 1991).

<sup>8</sup> Falar aqui de *língua napolitana* e não de dialeto é proposital, pois há ainda hoje uma discussão entre especialistas, se Basile escreveu deliberadamente em dialeto napolitano ou se ele atribuiu um valor de língua *nacional* ao napolitano usado. De fato, as expressões que ele vinha usando não correspondiam propriamente a um dialeto estabelecido. Existe uma hipótese que Basile escrevesse numa *língua* expressiva por ele inventada, que portanto tinha como modelo o napolitano, mas tinha o propósito de colocar em discussão a hegemonia do *toscano*, considerando que a península italiana era dominada por cerca de trinta entre dialetos e línguas totalmente longínquos entre si.

Para o próprio público da península italiana o napolitano de Basile soava completamente *estrangeiro* e era virtualmente incompreensível; pode-se presumir que a “fala” meridional era pouco aceita pelo público leitor da Península italiana, que associava certamente à cultura napolitana a decadência e ao empobrecimento do Reino de Nápoles, há muito tempo sob domínio espanhol. Não havia mais espaço para uma evolução autônoma do dialeto (ou língua) napolitana. Portanto, dos três ângulos desse triângulo (Grimm, Calvino e Basile) os Grimm descobriram o *Pentamerone* e fizeram com que ele se tornasse uma obra *clássica*. Para Calvino, ao contrário, Basile era um modelo negativo, e, paradoxalmente, o modelo *clássico* era representado para ele pelas *fábulas* dos Grimm: “O impulso inicial para produzir este livro surgiu de uma exigência editorial: pretendia-se publicar, ao lado dos grandes livros de contos populares estrangeiros, uma antologia italiana. Mas que texto escolher? Existiria um ‘Grimm italiano’?” (CALVINO, 2002, p. 9, grifo nosso).

A procura de *um Grimm italiano* norteia a indagação de Calvino. Mario Lavagetto (LAVAGETTO, 1988, p. XXII) nota que as fábulas que Calvino reúne em suas *Fiabe italiane* têm exatamente o mesmo número da coletânea dos Grimm, a simbolizar o esforço de Calvino em tentar se igualar aos mestres românticos em tudo. Mas há outras opiniões sobre a obra de Basile que vale a pena ouvir. Benedetto Croce escreve, mostrando que aprecia extensamente a leitura feita anteriormente pelos irmãos Grimm e cita os mestres alemães:

Uma avaliação (...) foi dada por Jakob Grimm. No terceiro vol. dos *KinderundHausmärchen* [*Contos maravilhosos infantis e domésticos dos irmãos Grimm*] e depois no prefácio à tradução alemã do *Pentamerone*, realizada por Liebrecht. ‘Basile – escreve ele [ou seja, Jakob Grimm] – narrou segundo o gosto de um povo vivaz, espirituoso e brincalhão, com contínuas alusões aos usos e costumes e, também, à história antiga e à mitologia; portanto, seu estilo é exatamente a antítese daquele calmo e simples das fábulas alemãs. Ele é extraordinariamente rico em expressões metafóricas, proverbiais e em expressões espirituosas, das quais possui grande estoque e que, além disso, são acertadíssimas; não é raro que a expressão, segundo o hábito do País, seja livre e atrevida, sem véus e, portanto soe desagradável à nossa moderna delicadeza; todavia não se pode nunca dizer de Basile, bem como de Straparola, que ele seja imoral. Naturalmente ele apresenta um certo excesso e exagero no discurso; mas se trata de gosto próprio dos povos meridionais, da procura de sempre usar novas expressões e da insistência de focalizar o discurso num objeto; e não se trata de pobreza do próprio objeto que se tenta descrever. E sendo que a multiplicidade das comparações é geralmente exagerada por argúcia ou por brincadeira, até os mais estranhos e ridículos não parecem nem um pouco absurdos. (CROCE, 1911, p. X-CLXXXIX e CXX-I, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> CXX-I Giudizio anche più giusto e sicuro ne dette Iacopo Grimm, prima nel terzo volume dei Kinder und Hausmarchen, e poi nella prefazione alla traduzione tedesca del Pentamerone, fatta dal Liebrecht. « Il Basile, — egli scrive —, ha raccontato secondo il gusto di un popolo vivace, spiritoso, e scherzoso, con continue allusioni ad usi e costumi, ed anche alla storia antica e alla mitologia, La cui conoscenza è, specialmente tra gli Italiani, abbastanza diffusa; sicché il suo stile e proprio l'antitesi di quello calmo e semplice delle fiabe tedesche. Egli è



Trata-se do prefácio de Jakob Grimm à tradução de Liebrecht, publicada em 1846, que afirma a superioridade de Basile em relação a Straparola, cuja coletânea *As noites prazerosas* careceria daquele brilho que o texto de Basile possui: as imagens de Basile são exóticas (“quase orientais” dirá curiosamente Grimm) e seu estilo é desbocado. E é o próprio Jakob Grimm a identificar o colorido e a peculiaridade da escrita efervescente de Basile:

Traduzir [“germanizar”] o *Pentamerone* do Basile não foi empresa fácil, pois este carrega toda a particularidade do dialeto napolitano, que diverge bastante da língua escrita italiana comum. E é extremamente trabalhoso [encontrar] o sentido destas imagens quase orientais, quentes e efervescentes com metáforas, jogos de palavras, diminutivos afetivos, blasfêmias... (GRIMM, 1846, p. 192)<sup>10</sup>.

A coletânea de fábulas dos Grimm possui um duplo mérito: além de ter registrado grande número de narrativas populares orais, ela, ao mesmo tempo, adquiriu o valor de um manifesto ideológico em favor de uma raiz nacional alemã. No prefácio os compiladores apontam para a descoberta, por meio da reunião e registro dos contos/fábulas, da raiz popular da cultura alemã, sua tradição arcaica, oral. Os 200 contos (ou as 200 *fábulas*, segundo Calvino) poderiam, segundo os Grimm, ser comparados à Bíblia de Lutero, citada como modelo: “De resto, não conhecemos nenhum livro tão são e tão forte, que tenha sido criado pelo povo, como a Bíblia”<sup>11</sup> [minha tradução]. Uma segunda referência, tipicamente romântica, é a natureza: “A base ética da poesia popular parece-se com a cor verde, que se estende pela inteira natureza em gradações diferentes: sacia e ameniza, sem cansar jamais (GRIMM, 1819) [“*das sättigt und sänftigt, ohne jê zu ermüden*”], uma bela designação plasmada numa frase poética versificada. Esse recurso ao verso aponta para uma ética e autonomia, altamente poéticas: uma ética que *sacia* e *ameniza* ao mesmo tempo, sustentando um estilo ideal, aquele que vem do povo e volta para o povo (ou, o que é o mesmo, para a natureza), colocando-se lado a lado com a Bíblia, em sua tradução por Lutero.

---

straordinariamente ricco di espressioni metaforiche e proverbiali e di espressioni spiritose, delle quali ha una gran provvista, e che, per lo più, sono calzantissime: non raramente anche l'espressione, secondo il costume del paese, è libera, sfacciata, senza veli, e perciò spiacevole alla nostra moderna delicatezza; tuttavia, non si può mai dire del Basile, come dello Straparola, che egli sia immorale. Naturalmente, ha anche una certa sovrabbondanza e una certa piena del discorso; ma si tratta del gusto próprio dei popoli meridionali, di cercare sempre nuove espressioni, e d'insistere col discorso sopra un oggetto; non già di povertà della cosa stessa, che si cerchi coprire. E, giacché la folla dei paragoni per lo più è esagerata per arguzia e scherzo, anche i più strani e ridicoli di essi non sembrano punto assurdi »

<sup>10</sup> “den Pentamerone des Basile, der die volle eigenthümlichkeit des neapolitanischen von der gemeinen italienischen Schriftsprache bedeutend abweichenden dialects an sich trägt, zu verdeutschen, war nichts leichtes, kostet es schon mühe, in den sinn dieser fast morgenländisch heiszen und sprudelnden bilder, gleichnisse, Wortspiele, kosewörter, schelten und fluche einzudringen, so entspringt noch weit gröszere Schwierigkeit, wenn sie wiedergegeben werden”

<sup>11</sup> Übrigens wissen wir kein gesundes und kräftiges Buch, welches das Volk erbaut hat, wenn wir die Bibel obenanstellen (GRIMM, 1819).

E é esse o motivo interior que leva aquela pureza a atravessar esses textos poéticos; é isso que torna as crianças tão maravilhosas e abençoadas. Elas possuem ao mesmo tempo aqueles *olhos de um azul transparente*, sem máculas, cheios de brilho, que não vão crescer, ao passo que os demais membros são ainda delicados, fracos e inaptos para o trabalho na terra. Essa é a razão pela qual, por meio de nossa coletânea, não queremos apenas prestar um serviço à história da poesia e da mitologia. Nossa intenção foi que a poesia, que nela vive, alegre, a quem puder alegrar, e portanto que sirva também como texto educativo (GRIMM, 1819, tradução e grifos nossos).

A coletânea dos irmãos Grimm tem uma explícita vocação didática. Nela as crianças (de olhos azuis!) são “anjinhos” e se tornam fonte de inspiração. Considerando a suposta “pureza de alma” do público infantil, as fábulas foram “purificadas”, com a eliminação das expressões consideradas inadequadas à infância e à família. Ademais, a edição dos Grimm procura e defende uma origem *indo-germânica* e não hesita em apelar mesmo a uma tradição *ariana* (algo que posteriormente será explorado pela ideologia nacional-socialista, embora se tratasse de um lugar comum da época). Mas, o leitor não se assuste, pois Vittorio Imbriani, especialista italiano do século XIX, fala nos mesmos termos (IMBRIANI, 2010). Sobretudo impressiona o espírito fortemente religioso que perpassa o texto das fábulas, reforçado provavelmente pela tradição familiar protestante (um avô e um bisavô dos Grimm foram pastores), sendo perceptível o esforço de adaptar o texto ao seu público-alvo para orientar uma leitura moral e religiosa, principalmente das crianças, chegando para tanto até mesmo a manipular o material que chegavaa suas mãos. Para atingir seus objetivos, utilizam uma narrativa de uma clareza cristalina. Os elementos que garantiram às *Kinder-und Hausmärchen* uma imediata aceitação evidentemente são vários: um tom e um estilo completamente novos, junto a uma transparência desarmante (à la Lutero ou à la Kafka) no texto dos Grimm há uma economia extrema; ao mesmo tempo e exatamente por isso, houve um direcionamento diretamente para o público infantil, pela primeira vez de forma total direta e explícita, criando ou tornando clássicas fórmulas típicas como: “*era uma vez*” e “*viveram felizes para sempre*”. Um direcionamento dos textos diretamente para as crianças já constava em Basile de forma clara (“*entretenimento dos pequeninhos*”, no subtítulo). Mas não era ainda entendido assim plenamente, pois o conteúdo era altamente erótico, o estilo muito desbocado. A fábula dos Grimm se dirigia a uma família burguesa em formação e tinha por objetivo sempre a defesa de uma visão cristã militante. Os textos fundamentavam-se sempre no espírito e na voz da Bíblia de Lutero. Talvez seja por isso que ainda hoje os contos dos irmãos Grimm sejam, coma Bíblia de Lutero, os dois textos mais conhecidos nos países de língua alemã e, também, os mais traduzidos no mundo inteiro. Não deve surpreender portanto que Calvino tenha buscado um projeto cultural e político que se apoiava no modelo dos Grimm: ele mesmo e a

editora Einaudi (e o Partido Comunista Italiano) precisavam de um programa de formação. A recepção do público e a aceitação incondicionada da crítica tornaram essas fábulas *italianas* imediatamente “um clássico” da literatura italiana.

### **A questão língua/ dialeto e o gênero *fábula/ Märchen***

À temática da duplicidade dialeto/ língua deve-se justapor a dificuldade de definir o que é realmente uma *fábula* e diferenciá-la de um conto breve, da “novela”, o do “conto de fadas” ou do “conto maravilhoso”. Uma solução a esse problema dificilmente vai ser encontrada nos dicionários, pois cada um deles constrói uma definição, em si lógica, mas que não pode levar em conta a interpretação do problema que apresentamos. Talvez o núcleo da *fábula* seja simplesmente a existência de uma estrutura narrativa com elementos fantásticos (ou seja: não realistas), com a participação especial de fadas, ogros e outros seres mágicos. Ou o que define *Märchen*, *fábula*, conto maravilhoso e/ou de fadas é um enredo que sempre (ou quase sempre) fecha com um *final feliz*? Ou ainda o fato de que a narrativa das *fábulas* dirige-se prevalentemente a um público leitor infantil?<sup>12</sup>. Mas o modelo escrito certamente influenciou na dinâmica das fábulas e sua recepção, pois uma edição escrita – especialmente se portador de um valor literário relevante, cria um modelo de grande impacto que, *a posteriori*, influencia outros textos, depois e... *antes*. A história das fábulas não será ou não foi mais a mesma, depois da publicação do *Pentamerone* de Basile e, posteriormente, da coletânea dos irmãos Grimm. A proliferação de fontes e variantes diferentes não quer dizer que foi o modelo inicial impresso a criar um modelo a ser seguido (como é o caso de Basile ou dos irmãos Grimm). Ou seja: as coletâneas de *fábulas*, que tiveram grande sucesso junto ao público leitor ao longo dos séculos (tais como as dos irmãos Grimm, as de Basile e as de Perrault, por exemplo), tornam-se modelos, que por sua vez inspiram muitas novas versões que virão no futuro e que podem consistir em releituras produtivas no passado.

Havia já muitas outras coletâneas de fábulas na tradição italiana, mas com pouca difusão, pois eram publicadas em pequenas editoras regionais, na maioria das vezes em dialeto, em revistas locais, raramente resultado de um trabalho acurado de produção editorial. Desde a Renascença os limites entre fábulas e contos, *novelas* e outras formas de narrativas curtas, eram pouco definidos. A *fábula* era considerada uma forma popular ligada à narrativa oral, mas havia outro problema crucial na tradição italiana e que traria consequências para a

---

<sup>12</sup> Uma *fábula* pode ter um grande número de variantes, questão estudada por Anti Aarne e, depois, por Stith Thompson, que desenvolveram a questão das funções, algo que Vladimir Propp tinha antecipado, em seu famoso *Morfologia do conto de fadas*. Alguns estudiosos defendem a origem oral dessas narrativas. Mas não há evidência conclusiva de uma primeira formulação *oral* das fábulas, ligada a ritos e fórmulas mágicas.

designação dos gêneros e formas literárias: a relação entre *lingua* e *dialetto*, uma problemática peculiar, indissolúvelmente ligada à história cultural italiana, ainda bem antes da unificação política do país (1860-1861) e que continuou depois dela. Antes e depois da unificação política italiana (lembre-se que Inglaterra, França e Espanha tinham se constituído como estados bem antes, no século XIII ou mais tardar no século XV), havia uma variedade enorme de *dialetos* e línguas locais, na Península, afora a língua efetivamente falada: uma mistura entre local, regional e nacional. Dante foi o primeiro a refletir sobre essa questão (*De vulgari eloquentia*), identificando na península italiana quatorze famílias linguísticas (siciliano, bolonhês, romano, bergamasco, vêneto, e muitos outros). Acrescente-se ainda cerca de quinze línguas completamente *estrangeiras* (alemão, grego, catalão, ladino, croata francês e até chegar ao enorme número de quinze). O total de línguas que se misturaram na Península alcança portanto a vertiginosa quantia de trinta idiomas, com suas diferenças estruturais, suas tradições diferenciadas, suas literaturas, mais ou menos desenvolvidas. Em suas escolhas para realizar a grande coletânea italiana, Calvino teve que optar entre deixar o texto original das fábulas, publicar uma antologia bilíngue ou empreender radicalmente uma adaptação-tradução. E ele opta diretamente pela tradução, embora admita que assim se perca muito do texto original das fábulas:

tentar traduzir cantos populares dialetais seria tarefa absurda: lá está o verso, a palavra que conta. A fábula goza da maior traduzibilidade que é o privilégio (e, se quisermos, limite) da narrativa; e este livro nasceu com a intenção precisa de tornar acessível a todos os leitores italianos (e estrangeiros) o mundo fantástico contido nos textos dialetais de difícil decifração para muitos. As antologias em dialeto – indicarei mais adiante quais dentre elas têm um interesse não meramente especializado – já existem [...] uma tradução pura e simples teria bastado?” (CALVINO, 2004, p. 19).

A resistência contra o dialeto e contra o estilo expressionista é muito forte em Calvino. É uma batalha que ele assume e que o torna um ferrenho defensor daquela que ele chamará de “língua traduzível e europeia” e, ao mesmo tempo, seu estilo se torna antiexpressionista. “As *deformações* da lente *expressionista*... projetam-se nos rostos dos que haviam sido meus caros companheiros. E eu estudava como manipulá-los e torná-los irreconhecíveis, “negativos”, pois somente na negatividade encontrava um sentido poético” (CALVINO, 2004, p. 11-12, grifo nosso).

É notável que Calvino fale de *deformação expressionista*, deixando transparecer um certo complexo, a partir da necessidade *literária* de realizar uma deformação: a “manipulação”, a apresentação dos companheiros em “negativo”. Mas esse estilo

*expressionista* talvez fosse – à época – para o autor a única forma passível de representar aquele caos, aquela gigantesca reunião de indivíduos, línguas, dialetos, gestos, mímica.

O outro grande tema da discussão crítica é o tema língua-dialeto, está aqui [em *A Trilha dos Ninhos de Aranha*, seu primeiro livro, de 1947] presente em sua fase ingênua: dialeto coagulado em manchas de cor (enquanto que nas narrativas que escreverei posteriormente tentarei absorvê-lo todo na língua, como um plasma vital, mas escondido) (CALVINO, 2004)<sup>13</sup>.

O dialeto constituirá para Calvino um pecado de juventude, que ele declara que deve ser superado. O autor assumirá de forma sempre mais decidida uma postura “anti-expressionista”. Isso se verá, sobretudo, na famosa polêmica sobre a língua, com Pierpaolo Pasolini, na década de sessenta, que aqui não é possível tratar (PARLÁNGELI, 1979). De certa forma, seu projeto era negar a origem dialetal das fábulas, com objetivo de criar um texto *unificado*, em “língua nacional”, que pudesse desempenhar a mesma função “educadora” da coletânea dos Grimm. E, ao mesmo tempo, Calvino declarava sua aversão ao *expressionismo* linguístico e estilístico.

“Eliminado o léxico dialetal, reabsorvida a prolixidade do narrar que, fora daquele contexto lexical, não teria sabor e destoaria em relação ao estilo do restante do livro, o que fica das minhas reelaborações? Pouco”, assim comenta o próprio autor (CALVINO, 2004, p. 26). O conceito continiano de *expressionismo*, que parte da releitura dos autores do passado, de forma análoga à do estabelecimento dos precursores de Kafka por Borges, define mais um *estilo* do que tema, enredo, personagens e outros aspectos formais. O *expressionismo* assim compreendido constitui uma propriedade do texto (ou do autor, ou de um movimento) que reúne elementos diversos, tais como a forma de abordar determinado tema, a relação entre texto e referente, configurada pela *experiência* do escritor. O *expressionista* se deixa levar pela força do estilo, da língua, das potencialidades da narração. Ele responde de forma quase intuitiva (ou até mística!) ao “chamado” da linguagem: como se personagens, forma de apresentação e escolhas semânticas brotassem de uma origem comum, daquele singular e pessoal acervo de experiências que todo escritor carrega consigo. Essa forma expressionista de representação está também profundamente ligada à experiência. Uma experiência *autêntica* (mas não necessariamente *verdadeira*, *real*, mas intimamente ligada à experiência de vida do escritor), mas ao mesmo tempo não *mimética*, ou seja: em que o texto não é imediatamente referencial. O conceito continiano de *expressionismo* liga a obra de Gadda à de Joyce e ao

---

<sup>13</sup> Veja-se sobre essa *polêmica sobre a língua* CALVINO, 2006, PARLANGÉLI, 1979.

experimentalismo das vanguardas artísticas alemães do início do século XX: de Giovanni Boine e outros escritores italianos menos conhecidos. Nessa lista entram para Gianfranco Contini os escritores *macarrônicos* (principalmente Teofilo Folengo), François Rabelais e, finalmente, Giambattista Basile, o autor do *Cunto de li cunti*. Basile, portanto, não é interessante como autor *dialetal*, pois é muito mais produtivo se lido como autor *expressionista*.

### O projeto de Calvino e o “caso” *Cinderela*

Calvino quer reconstruir uma tradição italiana supostamente pacífica e amorosa, cuja matriz estaria na narrativa de *Amor e Psique*<sup>14</sup> e que poderia ser contraposta à tradição alemã, apresentada como sanguinária e violenta (provavelmente influenciada pelo imaginário italiano do Segundo após Guerra, em que a Alemanha é vista como a encarnação do mal e bode expiatório).

A “*barbárie*” natural da fábula rende-se a uma lei de harmonia. Não existe aqui aquele *contínuo e imenso espirrar de sangue dos cruéis* Grimm; é raro que a fábula italiana atinja a *truculência... a ferocidade sanguinária* jamais é gratuita e a narração não se detém para maltratar a vítima, [...] mas corre rumo à solução reparadora... a fábula italiana perpassa um contínuo e sofrido estremecimento de amor (CALVINO, 2004, p. 33, itálico meu)

Uma das *fábulas* mais famosa é, sem dúvida, *Cinderela* (que anexamos, em dupla pequena amostra: a versão de Basile e a dos Grimm, em tradução nossa). Nesse caso, *Cinderela* (*La gatta Cenerentola*) foi completamente transfigurada. De um conto curioso e quase surrealista, produto do barroco napolitano, tornou-se uma história edificante, de puro espírito pietista. A maioria dos leitores não reconheceria nunca em Basile o criador dessa fábula (pois ela está radicalmente mudada em seu estilo, em seu enredo, em seus dados básicos). Novamente: é curioso reler, *a posteriori*, no texto profundamente *alemão romântico* dos irmãos Grimm, o irônico e caçador olhar do *cavalier* Giambattista Basile, ou como ele assinou com um pseudônimo: Gian Alessio Abbattutis. *Lo cunto de li cunti* ovvero *Lo trattenimiente de li peccerille* (também denominado *Pentamerone*) não foi idealizado somente como um presente para o *entretenimento* da classe aristocrática. Mas as dificuldades de leitura do texto na língua original eram tantas que várias edições em napolitano precisaram de notas explicativas. Houve uma tentativa de tradução para a língua *toscana* (com pouco sucesso) e uma melhor sucedida para o *bolonhês* em 1742. A popularidade desse livro foi tal

<sup>14</sup> Amor e Psique, diz Calvino, é “a primeira narrativa decididamente fabulística da qual chegou até nós uma versão escrita no Asno de ouro de Apuleio (século II d.C.), de que os estudiosos contam 61 variantes orais italianas. Basile tem dois *cunti* desse tipo (II, 9, e V, 4).” (CALVINO, 2002, p. 446)

(especialmente na cultura alemã), que o escritor alemão Clemens von Brentano (escritor romântico alemão: 1778-1848) teria-se animado a escrever suas próprias *fábulas italianas*, fascinado pelo *Pentamerone* (MOSBACH, 1999)<sup>15</sup>. O exemplo da magnífica *Cinderela* de Gianbattista Basile é emblemático do uso de atos de violência numa narrativa que se poderia qualificar de surreal. Já seus entusiasmados leitores, os irmãos Grimm, influenciados por uma abordagem marcadamente cristã pretenderam eliminar certo excesso de violência presente no texto de Basile, cuja obra, como vimos, o faz ser considerado pelos irmãos Grimm e por Croce como o verdadeiro “pai dos contos”, tanto por sua riqueza temática e por seu volume (50 contos), quanto por sua organização com moldura e organização própria.

Na coletânea de Basile *La gatta Cenerentola* abre-se com a protagonista que mata abruptamente sua madrasta a mando de sua preceptora, que assim se torna a nova esposa do rei (e também, nova madrasta). Após esse assassinato brutal, Cinderela não é aterrorizada por problemas de consciência e, no desenrolar do conto, não é reconhecida como a assassina que ela realmente foi. E por ironia da sorte, será sua nova madrasta (aquela que a instigou ao terrível assassinato) com suas seis malvadas filhas, que irá rebaixar Cinderela a criada na cozinha, tendo de trabalhar praticamente como escrava, sendo sempre humilhada, e serão elas que darão a ela o apelido de *Gata borralheira* ou *Cinderela*. O enredo da narrativa de Basile é muito diferente do enredo do conto dos irmãos Grimm (*Aschenputtel*), que apresentam logo Cinderela como uma *pobre* menina, vítima das três malvadas irmãs (somente o número das irmãs muda, mas não sua função). Na versão dos irmãos Grimm, a pobre filha do príncipe (ou do rei) é rebaixada de princesa a serva, em meio à sujeira da cozinha e junto às cinzas do fogão, sem qualquer motivo, por pura maldade: como se fosse o anúncio do ciúme futuro (o famoso baile acontece só depois) ou uma punição *astral*, pelo crime cometido. Em comum, ambas as versões (de Basile e dos Grimm) apresentam: a ajuda de uma fada, os três bailes do rei, a incrível transformação final e, finalmente, o casamento da serva com o filho do rei, uma recuperação de seu antigo status de filha de um rei. Na versão dos irmãos Grimm, as três irmãs são punidas severamente com uma pena corporal (a punição é certamente monstruosa e se realiza por automutilação: portanto, uma autopunição moralista), ao passo que na narrativa basileana elas são simplesmente afastadas do palácio real, desaparecendo da história: após a história ter terminado, os narradores comentam que a punição teria sido pouco eficaz, quando de fato não há punição nenhuma (nem para elas, nem para a protagonista, que afinal matou

---

<sup>15</sup> “Comprei também o *Pentamerone* em Praga, um exemplar impresso em Nápolis em 1749, em oitavos, com 453 páginas. A tradução italiana do *Cunto de li cunti*, que eu possuía e vocês conhecem, é defato mais infantil e não tão ‘*accionsa cosa*’” (em italiano).

sua própria madrasta). Podemos considerar altamente significativo a falta, em Basile, de qualquer defesa de uma conduta ética ou moral. Pode-se dizer que a única ética é uma *ética do texto*, de forma análoga ao *Decameron* (texto que é evidentemente grande seu inspirador): uma “ética do enredo” ou da *máquina literária* do texto<sup>16</sup>. Basile busca imitar o próprio modelo de Boccaccio, mas o faz utilizando-se de um novo dispositivo, radicalmente irônico: as dez narradoras do *Pentamerone* (novamente repetindo o mesmo número dos narradores do *Decameron*), possuem um nome ou apelido que as identifica como *disformes, diferentes, outras*, pois portadoras de algum grave defeito físico e por isso recebem seu apelido, quase uma marca de um primeiro radical estranhamento: Zeza possui mesmo como apelido “aleijada”, Cecca é “a torta”, Meneca a “queixuda”, Tolla a “nariguda”, Popa a “corcunda”, Antonella a “babosa”, Ciulla a “beijuda”, Paola a “vesga”, Ciommetella a “tinhosa” e Iacova a “merdosa” (ou “pelada”). Essas distorções propositais no nome, epítetos ou apelidos das narradoras, aludem por sua vez a um mundo distorcido, revirado, que é o próprio do universo barroco<sup>17</sup>. “Basile utiliza-se do cômico e o absurdo como instrumentos para oferecer uma imagem revirada do mundo e focalizar, por meio de personagens loucos, a loucura que rege as regras e convenções da sociedade” (GIOVANNUZZI, 2009, p. 60).

Vale lembrar que Basile ultrapassa em ironia o *Decameron*, embora este seja já triplamente irônico (de uma ironia intertextual, que se fundamenta na paródia). Pois em primeiro lugar, o título *Decameron* escolhido por Boccaccio (as dez jornadas) é paródia (em princípio blasfema) do *Hexameron*, obra teológica de autoria de Santo Ambrogio, no séc. IV, cujo tema é teológico e trata dos seis dias da criação do mundo. *Principe Galeotto*, que é o subtítulo do *Decameron*, remete diretamente e ironicamente ao dramático (e belíssimo) Canto V do *Inferno* de Dante Alighieri (“Galeotto fu il libro e chi lo scrisse”): o amor entre Paolo e Francesca, apontando para o tema erótico das *novelas* do texto de Boccaccio. Finalmente pela moldura, baseada na descrição da peste, que teria-se inspirado *ironicamente* (segundo Lucia Battaglia Ricci e outros pesquisadores (BATTAGLIA RICCI, 1987) no grande afresco do pintor Buonamico Buffalmacco, *O triunfo da morte*, negando uma leitura *mimética* e colocando em seu lugar a pura e abstrata intertextualidade, que mina a visão que Erich

---

<sup>16</sup> Utilizo aqui uma definição de Giuseppe Mazzotta [MAZZOTTA: 2006] que a propósito do *Decameron* fala do conceito de *elusiveness* (“caráter elusivo”) in *The World at Play*, magnífico ensaio sobre o *Decameron*, visto como um metatexto, que reflete sua própria composição e não mais como um texto *mimético*.

<sup>17</sup> Mario Praz (PRAZ, 2002), nota que “[no lugar] das eleitas gentildamas narradoras, ou seja: Pampinea, Fiammetta, Neifile, aqui encontramos Zeza aleijada”, Cecca é “a torta”, Meneca a “queixuda”, Tolla a “nariguda”, Popa a “corcunda”, Antonella a “babosa”, Ciulla a “beijuda”, Paola a “vesga”, Ciommetella a “tinhosa” e Iacova a “merdosa” (ou “pelada”). Um verdadeiro congresso de *lâmias*. Verdade é que elas, escolhidas pelo rei de *Vallepelosa* por ser as melhores das cidades, sendo as mais rápidas e linguarudas, narram nos jardins do rei”. (tradução nossa)



Auerbach ou Vittore Branca defenderam em seus escritos<sup>18</sup>. Basile, deformando as narradoras, se coloca como interlocutor irônico ou paródico do próprio *Decameron*. Basile, com sua enorme lista de fábulas e por ter sido o criador de algumas das mais famosas (*a Gata borralheira*, *Branca de Neve*, *A Bela adormecida*, *O gato de botas*) pode ser considerado um modelo relevante, que modifica a perspectiva de leitura das fábulas e permite a revolução operada pelos Grimm. Um modelo que influencia a leitura retroativa da literatura (até do *Decameron*), assim como molda e contribui para criar as fábulas modernas. De Italo Calvino não possuímos nenhuma adaptação ou tradução das novelas mais famosas antes citadas, portanto o confronto deverá ser feito em outro estudo.

Em seguida, realizei as traduções das primeiras partes dos dois contos examinados.

### ***A Gata Borralheira* de G. Basile (tradução de Susana K. Lages e Andrea Lombardi)**

Depois de ter sido instigada pela preceptora a matar sua primeira madrasta e pensando gozar de sua afeição por ter feito com que o pai se tornasse seu marido, *Zezolla* é colocada por ela para trabalhar na cozinha. Mas, graças aos poderes das fadas, depois de muitas aventuras, afinal um rei pede sua mão em casamento<sup>19</sup>.

Ora bem, saibam que certa vez existiu um príncipe viúvo que tinha uma filha a quem queria tanto bem a ponto de só ter olhos para ela; e para essa filha contratou uma preceptora de primeira categoria para lhe ensinar todos os pontos das artes da costura: ponto corrente, ponto de Veneza, pespontos, chuleados e caseados, demonstrando-lhe assim um afeto que jamais poderiam ser expressas em palavras.

Há pouco tempo o pai havia casado novamente com uma megera raivosa, má como o diacho. Essa maldita começou a mostrar que detestava a enteada: fazia-lhe cara feia, franzia o cenho, toda carrancuda, de dar tanto medo que a pobrezinha ia sempre se queixar com a preceptora pelo tratamento ruim que recebia da madrasta, dizendo a ela:

– Meu Deus! Não poderias teres sido tu a minha mãezinha, tu que és tão carinhosa e meiga comigo?

E tantas vezes repetiu a cantilena que deixou a preceptora com a pulga atrás da orelha. Tanto fez que tomada por uma raiva cega, a preceptora acaba por lhe dizer:

– Se quiseres fazer como comanda esta minha cabeça doida, serei tua mãe e tu te tornarás a pupila de meus olhos.

---

<sup>18</sup> AUERBACH, Erich. “Frate Alberto” In *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Giovanni Boccaccio. *Decameron*, a cura di V. Branca. Torino: Einaudi, 1980.

<sup>19</sup> O enredo é antecipado (como no *Decameron*) por um *resumo* (uma *rubrica*).

Queria ainda continuar falando, quando Zezolla (era esse o nome da filhinha), lhe disse:

– Desculpa-me se tiro as palavras da tua boca. Sei que gostas de mim e, portanto, fico quieta, basta. Ensina-me a arte, porque eu sou de fora. O que escreveres, assinarei embaixo.

– Então – replicou a preceptora – escuta bem o que eu digo, abre teus ouvidos e teu será o pão quentinho feito com a farinha mais alva. Logo que teu pai sair, diz para tua madrasta que queres um vestido daqueles bem antigos que estão dentro do baú grande lá no depósito, que é para poupar as roupas que estás vestindo agora. E ela, que quer te ver toda molambenta e esfarrapada, irá abrir o baú e dirá:

“Segura essa tampa!”

E tu, que seguras a tampa enquanto ela remexe lá dentro, simplesmente deixarás que ela caia de uma só vez sobre ela, quebrando-lhe o pescoço. Depois disto, bem sabes que teu pai fará o diabo para te agradar; e então, quando ele vier te acariciar, tu pedirás a ele para que me tome como esposa; assim te tornarás a feliz dona de minha vida.

Após ter ouvido isto, as horas pareceram a Zezolla durarem mil anos. Executou ponto por ponto o conselho da preceptora e, depois de passado o luto pela morte da madrasta, começou a martelar nos ouvidos do pai palavras para convencê-lo a desposar a preceptora. De início, o príncipe pensou que se tratava de brincadeira, mas a filha esgrimiu golpe após golpe até acertar em cheio: afinal, ele se dobrou às palavras persuasivas de Zezolla e desposou Carmosina, a preceptora, e para celebrar o casamento foi realizada uma grande festa.

### **Um pequeno comentário à *gatta Cenerentola* de Basile**

A versão da Cinderella de Basile mostra, desde a rubrica inicial, que Cinderela irá matar sua madrasta (“Depois de ter sido instigada pela preceptora a matar sua primeira madrasta [...]”). Ela é rebaixada imediatamente depois (mas não por causa desse seu ato em princípio insano: o assassinato a sangue frio da primeira madrasta) e um rei irá pedi-la em casamento. Por um lado, o enredo descreve um comportamento pouco conforme às regras de convívio social e à moralidade mesmo de épocas passadas. Por outro lado, o ouvinte ou leitor é chamado a prestar atenção no lado maravilhoso (para isso, corroboram a referência às fadas e a poderes mágicos, e finalmente, também a transformação final da Gata Borracheira). Se, na versão de Basile, ela não é punida por seus atos, tampouco as invejosas irmãs o serão. Não há uma intenção ética no texto, nem há moralismo. A descrição da primeira madrasta (aquela que irá morrer pelo ato da Gata Borracheira, que atende a um impulso assassino) é feita com a

utilização de vocabulário chulo que certamente os aposentos ricos dos ouvintes de Basile não estavam acostumados a ouvir: ela é descrita como uma “megera danada, má como o diacho. Essa desgraçada detestava a enteada: fazia-lhe cara feia, franzia o cenho, toda carrancuda...”. Aqui ouve-se a voz do narrador, o qual, descrevendo a personagem da madrasta com adjetivação e expressões negativas, toma imediatamente o partido da Borracheira. O mecanismo e seu efeito aqui corresponde àquele descrito por Freud em seu estudo sobre *O chiste e sua relação com inconsciente* (FREUD, 1980). Ali Freud mostra, a partir do estudo de anedotas, piadas e gracejos, como o riso e uma gargalhada podem ser provocados por uma quebra da barreira do pudor operada pela linguagem, que todo o *Pentamerone* apresenta.

“É pazzo chi contrasta com Le stelle” [“Louco é quem vai contra as estrelas”] este o provérbio que fecha a fábula da *Gata Borracheira* de Basile, um provérbio que alude a um plano mágico-astrológico que para nós leitores contemporâneos pode estar indicando à própria magia da linguagem. Aliás, trata-se também de um provérbio irônico, uma vez que não fica completamente claro para o leitor qual exatamente seria a vontade das estrelas. O provérbio dá um tom aparentemente lógico a uma lógica completamente *outra*. Não se trata de uma lógica da compensação, como se a Gata Borracheira tivesse sido maltratada e recebesse uma reparação graças às artes da *fortuna* medieval e renascentista. Não se trata disso: trata-se de uma completa ausência de lógica. A única lógica presente no texto é a inventiva lógica do conto maravilhoso, onde intervêm elementos mágicos que não correspondem a uma lógica da realidade cotidiana. É um texto que precisa antes de mais nada ser *escutado*, que se apoia na originalidade de sua linguagem, suas descrições, seus efeitos. No início da fábula temos desde logo uma enumeração que parece perfeitamente lógica (bem diversa daquela enumeração caótica observada por Leo Spitzer em Cervantes): “e para essa filha contratou uma preceptora de primeira categoria para lhe ensinar todos os pontos das artes da costura: *ponto corrente, ponto de Veneza, pespontos, chuleados e caseados*” (grifo meu, veja-se aqui, p. 18, trad. minha e de Susana K. Lages). Entretanto, essa sequência de certa forma é completamente inusitada (quem pode ainda saber todos os pontos de costura que as jovens damas precisavam aprender?), trata-se de uma enumeração lúdica, brincalhona: termos técnicos falsamente profissionais, pois aqui completamente supérflua (e que dá trabalho aos tradutores!), e que cumpre sua função narrativa graças sobretudo ao efeito sonoro da listagem. Como tivemos oportunidade de ver acima, o estilo de Basile não é nada econômico: os mesmos acontecimentos poderiam ser expressos de modo muito mais conciso,

mas uma peculiar musicalidade e ritmo tanto alimentam a narrativa quanto se alimentam dela, de modo que o texto prolifera, sugerindo à própria história sua continuação.

***A gata borralheira (Aschenputtel) de Jakob e Wilhelm Grimm*<sup>20</sup> (tradução de Susana K. Lages e Andrea Lombardi)**

A mulher de um homem rico adoeceu e quando sentiu que seu fim estava chegando, chamou sua única filhinha à cabeceira e disse:

– Querida filha, continua sempre caridosa e boa que assim o bom Deus estará sempre a teu lado. E lá do céu eu irei sempre olhar por ti e estar perto de ti. Em seguida, ela fechou os olhos e faleceu. A menina saía todo o dia para chorar junto ao túmulo da mãe, continuando a ser caridosa e boa. Quando o inverno chegou, a neve cobriu o túmulo com uma mantinha branca e quando o sol da primavera o retirou, o homem casou com outra mulher.

A mulher trouxera consigo duas filhas de rosto alvo e belo, mas com um coração negro e mau. A partir daí, começaram tempos terríveis para a pobre enteada.

– Será que essa boboca precisa ficar conosco na sala! – diziam elas – Quem quer seu pão, tem de fazer por merecer: Fora com a criada da cozinha!

Elas lhe tiraram as roupas bonitas, fizeram-na vestir uma roupa cinza e lhe deram tamancos de madeira.

– Olhem só a altiva princesinha, como está limpinha! – exclamaram elas e, às gargalhadas, levaram-na para a cozinha. E ali ela era obrigada a fazer, da manhã até a noite, o trabalho pesado: levantar antes do amanhecer, carregar água, atizar o fogo, lavar e cozinhar. E, ainda por cima, as irmãs lhe aplicavam os piores tormentos imagináveis: zombavam dela e derrubavam as ervilhas e lentilhas sobre as cinzas do fogão para que ela tivesse de se acocorar e catar tudo de novo. À noite, cansada de tanto trabalhar, nem tendo uma cama para dormir, ela tinha de se deitar ao lado do fogão, no meio das cinzas do borrarho. E sendo que por isso ela sempre estava empoeirada e suja, deram-lhe o apelido de Gata Borralheira [Cinderela].

**Algumas notas sobre *Aschenputtel* dos Grimm**

“Um homem muito rico tinha uma mulher que adoeceu”. A história começa de forma bem econômica, pois os irmãos Grimm querem dar a seu estilo transparência e leveza, que

---

<sup>20</sup> Não foi possível ter acesso à nova tradução de Christiane Rörig. São Paulo: Cosac e Naify (GRIMM, 2012). Portanto, resolve arriscar uma pequena tradução do alemão, com a ajuda de Susana K. Lages. A fonte do texto é: Brüder Grimm: *Die schönsten Kinder – und Hausmärchen – Kapitel 16 Aschenputtel*. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-sch-6248/16>. 22/01/2015

torna certamente sua história mais confiável, simples, popular. Na mesma frase temos a doença fatal da mãe de Cinderela e a descrição de seu último encontro com a filha, ou melhor: a *filhinha*, que é, na verdade, um monólogo. Encerrada a fala, ela morre e nada sabemos da reação da filha, nem da descrição de sua vida sem a mãe. Cinderela, apresentada como *piadosa* e *boa* sabe que sua mãe estará no céu olhando e cuidando dela; e ela corresponde às expectativas: cuida do túmulo da mãe e rega a terra com suas lágrimas (algo que sempre caracteriza os contos de fada: rios de lágrimas que abastecem o terreno, as plantas...). Os diminutivos (*filhinha*, *mantinha*) referem-se a pessoas e coisas, enaltecendo os objetos a uma posição nobre, adequada aos ouvintes. O parágrafo fecha-se com o pai que casa com uma nova mulher (em alemão: ele “pega” uma nova mulher), e ela vem com suas duas filhas, já definidas como branqueias e malvadas. O estilo dos Grimm é o oposto do de Basile: transparente, leve, também musical; as palavras são carregadas de referências: a *mantinha* de neve, que mostra uma natureza piadosa quanto a da *filhinha* (Cinderela). A vocação didática é explícita, mas recorre a imagens literais: a punição brutal das duas irmãs, uma automutilação monstruosa (elas irão cortar um dedo do pé, na tentativa de calçar o sapatinho que era de Cinderela). Os Grimm conhecem bem Basile, que apreciam e que levam à tradução em alemão. Mas sua versão de Cinderela (e das outras *fábulas*) é uma transformação radical de *La gatta Cenerentola*. Trata-se de uma apropriação (hoje seria chamado, sem dúvida, plágio), mas com uma inversão ideológica significativa. E Calvino? Em tudo isso podemos dizer que Calvino é simbolicamente ausente. Ele cita Cinderela uma única vez, mas sem atribuir sua paternidade ao Basile: em sua coletânea *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino* (CALVINO, 1956), um título excessivamente longo (editoralmente traduzido simplesmente com *Fiabei taliane*), não há lugar correto para Basile, que talvez seja realmente o verdadeiro “pai dos contos”, que ele evoca em *Se um viajante numa noite de inverno*. Mas o Basile, renegado e ausente, apesar das cerca de vinte citações que recebe, consegue tomar o primeiro lugar, que lhe cabe. Seu *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de’ peccerille* ou, em sua versão posterior *Il Pentamerone*, ainda dá muito pano para manga. E quem quer ver um produto inspirado em Basile, pode assistir a *La Gatta Cenerentola*, de Roberto De Simone, livremente inspirado em Basile<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Do dramaturgo e ensaísta Roberto De Simone há muito sobre o autor barroco, Giambattista Basile. Asinhalamos: DE SIMONE, Roberto. *La Gatta Cenerentola*. Torino: Einaudi, 1977. DE SIMONE, Roberto. *Lo cunto de li cunti*. Torino: Einaudi, 2002. E, ao alcance de todos, gravações magníficas de *La gatta Cenerentola*, que está disponível no youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uyrysFZQaKQ>. Não consegui

## Referências

ALBANESE, Angela. Un sogno di Roberto De Simone: la "Praefatio" alla riscrittura del "Cunto de li Cunti" di Basile. *STRUMENTI CRITICI* Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria. Bologna: Il Mulino, a. XXV, n. 3, 2010, setembro, p. 303-317.

\_\_\_\_\_. I centomila miliardi di proverbi del Cunto de li Cunti nella versione inglese di Nancy Canepa, «Itálica», 90, 1, 2013, p. 1-22.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BASILE, Giambattista. *Lo cunto de li cunti* [com texto napoletano e tradução em italiano]. Trad. de Michele Rak. Milano: Garzanti, 1999.

\_\_\_\_\_. *Il racconto dei racconti*. Trad. de Ruggero Guarini. Milano: Adelphi, 2010.

BATTAGLIA RICCI, Lucia. *Ragionare nel giardino*. Salerno editrice: Roma 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Torino: Einaudi, 1956.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Fábulas italianas*. Prefácio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. Prefácio à *A trilha dos ninhos de aranha* [publicada em 1964]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 11-12.

\_\_\_\_\_. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CONTINI, Gianfranco. Espressionismo letterario. In.: *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, p. 41-105

CONTINI, Gianfranco Introdução a GADDA, Carlo Emilio. La Cognizione del dolore. [1988]. In.: *Quarant'anni di amicizia*. Torino: Einaudi, 1989, p. 15-36.

CROCE, Benedetto. *Saggi sulla letteratura Italiana Del Seicento*. Bari: Laterza, 1911, p. CXX-I CXX-I.

---

infelizmente apreciar a reescrita de De Simone do *Pentamerone*. Estou à disposição para debater os problemas que nesse artigo e na comunicação foram apresentados.

CROCE, Benedetto. In: GUARINI, Ruggero. *Lo cunto de li cunti, di Giambattista Basile*. Adelphi, 1994.

GIOVANNUZZI, Stefano et al. “*Nominativi fritti e mappamondi*». Il ‘nonsense’ nella letteratura italiana. In: ANTONELLI, Giuseppe. E CHIUMMO, Carla (Orgs.) *Atti del convegno di Cassino*, [2007]. Roma Salerno, 2009.

DIONISOTTI, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (v. VIII).

GRIMM, Jakob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos dos irmãos Grimm*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac e Naify, 2012. [Apresent. Marcus Mazzari].

\_\_\_\_\_. *Kinder – und Hausmärchen*. Vorrede [trad. minha] [1819]. Disponível em: [http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen\\_deutschland/brueder\\_grimm/vorrede.html](http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen_deutschland/brueder_grimm/vorrede.html)  
Acesso: 22 fev. 2015

\_\_\_\_\_. *Die schönsten Kinder- und Hausmärchen* - <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-sch-6248/16>. Acesso em: 22/02/2015.

\_\_\_\_\_. Vorrede [Prefácio] a: *Der Pentamerone oder: das Märchen aller Märchen Von Giambattista Basile*. Aus dem neapolitanischem übertragen com Feliz Liebrecht. Nebst einer Vorrede Von Jacob Grimm. Breslau: Josef Max und Komp., 1846. Disponível em: [https://archive.org/stream/kleinereschrift06grimgoog/kleinereschrift06grimgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/kleinereschrift06grimgoog/kleinereschrift06grimgoog_djvu.txt).  
Acesso em: 22/02/2015.

IMBRIANI, Vittorio. Il gran Basile. In: GUARINI, Ruggero. *Lo cunto de li cunti, di Giambattista Basile*. Adelphi, 2000.

LAVAGETTO, Mario (Org.). *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988.

LÜTHI, Max. *Das europäische Volksmärchen*. A. Francke Verlag, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MAZZOTTA, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

MOSBACH, Sabine. *Brentano, Basile, Grimm, Musäus-europäische Kunstmärchen im Vergleich*, München, GRIN Verlag GmbH, 1999 In.: <http://www.grin.com/de/e-book/95747/brentano-basile-grimm-musaeus-europaeische-kunstmaerchen-im-vergleich>.  
Acesso em 22/02/2015.

PARLANGELI, Oronzo. *La nuova questione della lingua*. Brescia: Paideia, 1979.

PRAZ, Mario. “Il Cunto de li cunti di G.B.Basile”. In.: PRAZ, Mario. *Bellezza e bizzarria*. Milano: Mondadori, 2002.

TODOROV, Tsvedan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

**The folktales' father. Giambattista Basile's O conto de li cunti trattenimiente de li peccerille" (Pentamerone)**

**Abstract:** In his preface to the Italian Folktales, Calvino takes Brothers Grimm's Fairy Tales (1812) as a model, but criticizes their "bloodthirsty" and violent character. He closely imitates the collection of the German authors, selecting the same number of tales (200), and also decides to translate all texts, originally written in dialect, to Italian, arbitrarily adapting plots and names. Regarding Giambattista Basile, a celebrated writer imitated and translated by the Brothers Grimm, author of *Lu Cunto li cunti* (or *Pentamerone*), a collection of 50 short stories written in Neapolitan in 1646, Calvino was downright negligent. Basile, an author so to speak proto-expressionist, presents in his work the older versions of many well-known tales (Cinderella, Snow White, Puss in Boots, Sleeping Beauty and others). His masterwork was translated into Italian by the philosopher Benedetto Croce only in 1925. The so-called *Pentamerone* (in association to Boccaccio's *Decamerone*), had an amazing translation into German, published in 1846, thanks to the stimulus of the Brothers Grimm, who worshiped the Italian baroque author as a grand master of Fairy Tale. The virtual triangle formed between Calvino, the Brothers Grimm and Basile has Calvino's denial against the Neapolitan author as one of its angles, whereas his *Pentamerone* reinforces the importance, vitality and consistency of dialects in the Italian literary tradition and the expressionism of its author. Between Calvino and Basile, the Grimm Brothers appear to represent a unique and typical mediation between German and Italian cultures.

**Keywords:** Giambattista Basile. Italo Calvino. Italian Folktales. Brothers Grimm. Literary expressionism.

