



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

FAVOLOSO DIRITTO: METAFORE DEL POTERE NE LO CUNTO DE LI CUNTI

ALBERTO VESPAZIANI¹

ABSTRACT: Il contributo analizza il rapporto tra racconto fiabesco e discorso giuridico, tra diritto e teatro. Come *case study* si concentra su *Lo cunto de li cunti*, di Giambattista Basile, testo classico della tradizione italiana e sul racconto *Le tre corone*, di cui evidenzia i contenuti giuridici e politici. Il saggio sostiene la tesi che le favole sono dispositivi narratologici in cui si condensano valori e archetipi dell'inconscio collettivo di determinate comunità, situate nel tempo e nello spazio. Per questo motivo esse sono di grande interesse per la cultura letteraria del diritto.

PAROLE CHIAVE: diritto; letteratura; favole; Basile; *Pentamerone*; valori; archetipi.

1 DIRITTO E TEATRO

La cultura letteraria del diritto ha generato studi che hanno indagato l'esperienza giuridica a partire dai suoi intrecci con altre dimensioni narrative dell'esistenza: la letteratura, la musica, il cinema, la mitologia, etc.. Anche per quanto riguarda la relazione tra il diritto e il teatro si è riproposta la grande dicotomia tra “diritto nel teatro” e “diritto come teatro”: nella prima corrente si sono indagati i temi giuridici presenti in opere teatrali, basti pensare alla copiosissima letteratura su Shakespeare (Ghirardi, 2011), con la seconda si sono analizzate le dimensioni teatrali di alcuni fenomeni giuridici, il processo penale *in primis*.

¹ Professore associato di Diritto pubblico comparato, Università del Molise (UNIMOL/Italia). Molise, Italia. E-mail: alberto.vespaziani@unimol.it.

Questo contributo si inserisce nel primo filone di ricerca ed evidenzia i temi giuridici che si evincono da un testo classico della letteratura italiana: *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (2013; 2018). Primo libro europeo di fiabe, *Lo cunto* non è solo una raccolta di racconti popolari, esso fu concepito come un copione teatrale da essere rappresentato di fronte alle corti napoletane nel momento del dopopranzo. Specificamente scritto e pensato per essere messo in scena con le tecniche del teatro di strada, *Lo cunto* presenta molteplici intrecci tra temi giuridici e dimensione teatrale.

Come è noto, *Lo cunto de li cunti* fu scritto da un aristocratico napoletano, che come un antropologo viaggiò nella Campania e Lucania del XVII secolo, ascoltando e trascrivendo i racconti fiabeschi tramandati dalla tradizione popolare. Pubblicato solo dopo la morte dell'autore, tra il 1634 e il 1636, conobbe una diffusione europea grazie alle traduzioni in spagnolo e francese che lo resero presto un testo classico della letteratura europea. È bene ripetere ed enfatizzare che si tratta del primo libro europeo di fiabe e che le opere successive di Perrault e dei fratelli Grimm hanno ripreso e trasformato vari *Cunti*, rendendone alcuni famosissimi: basta ricordare che *La bella addormentata* è la ripresa di *Sole, Luna e Talia* (V,5), che *Cenerentola* deriva da *La gatta Cennerentola* (I,6), che *Rapunzel* sviluppa *Petrosinella* (II, 1) e che *Il gatto con gli stivali* si ispira a *Cagliuso* (II,4).

In quanto libro, *Lo Cunto* condivide con la rivoluzione Gutenberg le idee di riproducibilità² e serialità: i racconti ivi contenuti sono destinati ad essere più rappresentati che letti, e quindi a subire infinite possibilità di variazioni nella loro messa in scena; il teatro di strada presuppone una molteplicità di luoghi, situazioni ed uditori in cui avviene la rappresentazione, in assenza di “apparenze”, come al tempo venivano chiamate le scenografie. Come testo classico della prima modernità, il *Cunto* si rapporta alla tradizione orientale delle *Mille e una notte*: “la

² Cfr. M. Rak (2005, p. XIV): “Tutti i cinquanta racconti del *Cunto* hanno la stessa struttura e molti altri racconti sono stati raccontati e possono essere raccontati a partire da questa. È un’applicazione al racconto del principio della replicabilità dell’esperimento che circolava nella fase di configurazione della filosofica sperimentale. In questa ottica vanno osservate le straordinarie varianti di *Cenerentola* e di altre persone e intrecci in tutte le culture del pianeta”.

struttura del *Cunto* è una risposta filosofica, europea e geometrica all'immagine etica, orientale e frattale delle *Mille e una notte*. Cenerentola è la ragazza crudele che, come Shahrazàd, riesce a sfuggire alla morte sociale con tutti i mezzi” (Rak, 2005, p. 3). Ma come libro seriale, il *Cunto* è anche parente stretto del coevo *Don Chisciotte*, anch'esso una grande narrazione costituita da molti piccoli racconti.

Nel *Cunto* il linguaggio gioca un ruolo essenziale: il registro fiabesco è costruito a partire dalla fecondità delle metafore e dal ripetersi di elenchi, che accrescendo l'aspetto analitico delle descrizioni, mira a generare un effetto comico di accumulazione di realtà³. Ma colpisce anche la scelta di Basile di scrivere in napoletano; reagendo all'imperialismo del toscano che già si era affermato come l'italiano paradigmatico, l'aristocratico campano sceglie di mantenere viva una lingua ricchissima, forse più vicina allo spagnolo delle corti del tempo di quanto lo fosse la lingua delle tre corone fiorentine: Dante, Petrarca e Boccaccio. Da quest'ultimo, in particolare, Basile trae la struttura del libro, concepito come un racconto collettivo, in cui si alternano nella narrazione dieci anziane donne, che raccontano una fiaba ciascuna al giorno, per cinque giorni. È per questo che il libro è anche conosciuto con il titolo di *Pentamerone*. Come nel *Decameron*, ogni *cunto* è introdotto da una rubrica, in cui si riassumono le vicende principali della narrazione, nonché da una morale, che anticipa il contenuto assiologico della fiaba. Dal punto di vista strutturale, la differenza principale tra la novella decameronica e il *cunto* pentameronicone consiste nella conclusione di quest'ultimo, sempre rappresentato da un proverbio di origine popolare, che funge da vero e proprio sipario di scena della vicenda rappresentata (Picone, 2004, p. 109).

Con il capolavoro boccacciano, il *Cunto* condivide anche il carattere della modernità: affiora il tema dell'individuo, della sua emancipazione rispetto ai vincoli dell'ordine medievale, la formazione della soggettività e, in senso psicologico, dell'individuazione, dell'affrancamento del soggetto dagli schemi predisposti ed imposti dall'ordine sociale.

³ Cfr. M. Rak (2013, p. LXVIII): “Gli elenchi di giochi, balli, canzoni frequenti nel *Cunto* avevano evidentemente la stessa funzione di istruzioni per la pratica del racconto e contrassegnavano un testo emblematico del distacco dalla favola, relitto del mito, e dell'approdo alla fiaba, strumento della persuasione”.

2 LE FIABE E IL DIRITTO

Alla cultura letteraria del diritto il *Cunto* pone da una parte il tema del rapporto tra rappresentazione teatrale e discorso giuridico, dall'altra richiede una collocazione dell'ordine del discorso fiabesco all'interno della classificazione dei generi narrativi.

Ad una prima osservazione il rapporto tra favole e diritto sembrerebbe essere di reciproca esclusione: racconti destinati ai bambini le prime, congiunto di regole operazionali utilizzato dagli adulti il secondo. Tuttavia un'indagine comparativa, diacronica e storica sul genere fiabesco restituisce il dato che solo a partire dal XVIII secolo l'umanità inizia a considerare le favole come storie destinate ad un uditorio infantile.⁴ Il *Cunto* è invece una raccolta di racconti destinati ad essere rappresentati di fronte a un pubblico composto da cortigiani e funzionari pubblici, quindi adulti usi ad applicare regole giuridiche per regolare conflitti sociali.

Per quanto riguarda il rapporto tra diritto e fiabe distacco tre dimensioni: i) il posto delle fiabe all'interno dei generi narrativi; ii) le regole delle fiabe; iii) il contenuto archetipico e valoriale depositato nelle fiabe.

La prima dimensione riguarda il problema della classificazione del genere fiabesco all'interno della fenomenologia narratologica, e dunque il rapporto tra racconto e fiaba, la distinzione tra fiaba e favola etc., un classico problema di teoria letteraria.

La seconda dimensione sollecita sia le indagini strutturaliste, volte a catalogare analiticamente le variabili del racconto fiabesco (Propp, 2000; Mazzoleni, 2016), sia le prospettive psicoanalitiche e letterarie che mirano ad evidenziare le costanti della favolistica; tanto le une quanto le altre pervengono alle medesime conclusioni: esiste una struttura fondamentalmente unitaria della fiaba.

Notando la somiglianza della favola in tutto il globo terrestre, Propp riassume i quattro risultati fondamentali della sua analisi:

⁴ Un'ottima analisi delle ragioni borghesi del disciplinamento del discorso infantile in André Karam Trindade e Henriete Karam (2016).

I. Gli elementi costanti, stabili della favola sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione.

Esse formano le parti componenti fondamentali della favola - II. Il numero delle funzioni che compaiono nella favola di magia è limitato - III. La successione delle funzioni è sempre identica - IV. Tutte le favole di magia hanno struttura monotipica (Propp, 2000, p. 27-29).

Procedendo da una maggiore valorizzazione della storicità delle fiabe, Marie-Louise von Franz perviene a conclusioni simili:

dopo avere analizzato molte fiabe europee, giapponesi, cinesi e africane, si giunge alla conclusione che esista una sorta di struttura di base, che è eterna. Si incontrano sempre il mago, il principe, il re, la strega e l'animale soccorrevole, ma la situazione specifica rappresenta di volta in volta la risposta a una particolare situazione della coscienza (Franz, 2018b, p. 80);

Ho la sensazione che, raggruppando e interpretando molte fiabe in rapporto reciproco tra loro, si ottiene al fondo una medesima disposizione archetipica trascendentale. [...] Tutte le diverse fiabe ruotano intorno a un unico, identico contenuto, il Sé (Franz, 2018a, p. 188).

Dal punto di vista della critica letteraria, Michele Rak osserva che “nel *Cunto* è raccontata cinquanta volte la stessa storia” (2005, p. 87) e che “in quest’opera viene ripetuta 50 volte la stessa domanda: come si fa a cambiare rango?” (2004, p. 17).⁵

Strutturalmente tutti i *cunti* obbediscono ad una tripartizione: 1) la storia comincia con una crisi familiare, è la rottura di un equilibrio iniziale a produrre una vicenda che 2) prosegue con un viaggio, pieno di pericoli, in cui il o la protagonista attraversa boschi, tempeste ed incontra esseri umani ed animali mostruosi e minacciosi, per poi finalmente 3) far ritorno nel luogo o nella famiglia di origine, avendo subito una trasformazione o nel corpo o nello stato sociale⁶. La struttura tripartita testimonia dei valori

⁵ Cfr. M. Rak (2004, p. 17): “La risposta è doppia: o con il capriccio del principe, che rientra nella logica cortigiana ed è una forma di evento imprevedibile equivalente all'apparizione degli dèi ctonii (gli orchi e le fate) nella mentalità laica e fatalista dell'Europa occidentale, o con l'abilità della persona fiabesca, che è dell'emergente mentalità laica e pragmatista”.

⁶ In questo il *Cunto* conferma una regolarità strutturale del registro fiabesco. Cfr. M. L. von Franz (2018, p.35-36): “All'inizio della storia vi sono sempre delle difficoltà, perché altrimenti non vi sarebbe la storia stessa. [...] Segue poi la *peripéteia*, che può essere breve o lunga: sono gli alti e bassi della storia. [...] Infine si arriva generalmente al punto

archetipici della società italiana meridionale del XVII secolo, sospesa tra retaggio aristocratico-nobiliare e incipiente modernità, con personaggi intraprendenti che vogliono mutare rango sociale sviluppando le proprie abilità.

Ma al di là delle regole strutturali, ciò che maggiormente interessa il giurista che legge il *Pentamerone* è il sistema di valori che esso veicola⁷. Le fiabe popolari sono luoghi ideali per osservare le dinamiche dell'inconscio collettivo⁸, non è un caso che la razionalità positivista del XVIII secolo abbia confinato tanto il fiabesco quanto l'incosciente nel mondo della marginalità o dell'infanzia. Le fiabe abbondano di figure giuridiche, specchio dei valori dominanti di una comunità determinata nello spazio e nel tempo. Spesso i protagonisti sono animali, che come i bambini rappresentano i soggetti marginali, quelli che sono assoggettati al potere, e che meglio ne comprendono il funzionamento. A volte gli animali parlano, secondo la tradizione esopica e orientale del doppio discorso: si parla degli animali per parlare della società e di chi e come vi esercita il potere. Come ha osservato Michele Rak (2005, p. 5),

capriccio e passioni sono due delle scoperte e degli argomenti di studio e di meditazione della cultura barocca. Le fate e gli orchi, che elargiscono, per impalpabili ragioni, premi e punizioni, sono metafore del potere assoluto che regola ogni gradino della società dei ranghi. Le ragioni per cui le fate non ridono e gli orchi fanno doni o divorano i malcapitati rimangono enigmatiche. Come è proprio del potere che è una forza la cui essenza è palese e non discutibile, aspetto inquietante per la mobilità della società moderna che si avvia al discorso sul diritto naturale e all'affermazione di nuovi gruppi che contraddicono i secolari e

culminante, decisivo, nel quale l'intera vicenda si sviluppa in tragedia o si risolve felicemente. È il culmine della tensione, dopo il quale quasi sempre avviene una lisi o, talvolta, una catastrofe, una soluzione positiva o negativa, un esito finale. [...] Tali formule conclusive d'una fiaba sono un *rite de sortie*: in effetti una fiaba ci conduce lontano nel mondo onirico infantile dell'inconscio collettivo, ove non possiamo rimanere, ma dal quale è necessario 'uscire'".

⁷ Cfr. M. Rak (2005, p. 168): "Nel *Cunto* sono allineate, con la spettrale precisione del fiabesco, le regole della società dei ranghi e il suo sistema dei valori che alimenta – suggerisce, impone – i comportamenti possibili delle sue persone e le trame delle sue avventure. Il *Cunto* può essere letto anche come un testo di buone maniere. Oltre un'etica il racconto fiabesco veicola un'etichetta".

⁸ Cfr. Bettelheim (1991, p. 36): "The fairy tale [...] is very much the result of common conscious and unconscious content having been shaped by the conscious mind, not of one particular person, but the consensus of many in regard to what they view as universal human problems, and what they accept as desirable solutions".

persistenti ma ormai irragionevoli organigrammi della società feudale.

Per la cultura letteraria del diritto (Calvo González, 2012, p. 340) il genere fiabesco presenta delle sorprendenti analogie con la *common law*: nelle favole troviamo articolati dei principi generali (soggettività, libertà individuale, esercizio del potere, etc..) sempre presentati in una cornice casistica, in cui le circostanze concrete e le vicende che si susseguono acquisiscono una rilevanza narratologica.

Ma per un'ermeneutica giusletteraria è necessaria la costruzione di un compendio di regole di interpretazione delle fiabe? Ritengo di no. Come nell'interpretazione dei sogni, il contenuto archetipico è indissolubilmente intrecciato con l'esperienza individuale, pertanto la classificazione di regole interpretative risulterebbe in una soppressione della specificità della singola fiaba. Se, come dice Jung, il sogno è la migliore spiegazione di sé stesso, ne consegue che "l'interpretazione del sogno è sempre inferiore al sogno stesso" (Franz, 2018a, p. 33). Così possiamo dire che la fiaba è sempre superiore all'interpretazione di essa.

Con questo spirito, perseguendo l'analogia tra registro fiabesco e *common law*, l'attenzione si volge ora verso un *case study*: l'analisi del *Trattenimento sesto de la iornata quarta*⁹, chiamato *Le tre Corone*.

3 LE TRE CORONE: UN CUNTO POLITICO

Le tre corone è un *cunto* che probabilmente impiega più degli altri figure e metafore del mondo del diritto e del potere: dalla fortuna alla virtù, dalla successione ereditaria alla sovranità, dalla filiazione al riconoscimento, dal diritto di difesa al giusto processo. La premessa morale iniziale si concentra sulla tensione tra verità e menzogna e, conformemente alla logica della fiaba in cui il valore positivo deve trionfare su quello negativo, prevede una vittoria della prima sulla seconda. Tuttavia i temi della dissimulazione e del travestimento fanno da contraltare alle insidie della diffamazione nelle alterne vicende della fortuna.

⁹ "Sesto passatempo della quarta giornata".

Il *cunto* inizia con il desiderio frustrato del re di Valletescosse - allusione alla natura tellurica del luogo in cui il racconto viene ambientato, ma anche agli alterni ed imprevedibili percorsi della fortuna – di avere figlie. Notiamo come sin dall’inizio il re voglia una erede femmina; tutto il *cunto* è costruito sulla tensione tra il maschile e il femminile. Invocando ripetutamente il cielo affinché gli invii un erede dello stato, un giorno il re entra dentro un giardino – luogo che simboleggia il desiderio – e lì sente una voce che gli propone il dilemma: “Re, che vuoi ‘nante, figlia che te fuia o figlio che te struia?”¹⁰ La fortuna si presenta al re in forma di voce misteriosa che dalle foglie del giardino gli propone una scelta tragica tra una figlia femmina, destinata ad abbandonarlo, o un figlio maschio, che lo combatterà e distruggerà. L’alternativa iniziale è dunque tra il principio maschile dell’onore, ordinato ma distruttore, e il principio femminile della vita, generatore ma ingovernabile.

Di fronte a questo dilemma, il re indeciso si rivolge ai cortigiani i quali avviano una discussione morale sofisticatissima riguardo la preminenza da accordare all’onore o alla vita.

Una prima opinione sostiene la primazia del primo, una seconda quella della vita, in qualità della sua natura di bene intrinseco. Un terzo cortigiano osserva cinicamente la natura transeunte dell’esistenza, nonché dei beni materiali “*che so’ colonne de la vita poste sopra la rota vitriola della fortuna*”, mentre valuta prioritario l’onore, essendo questo capace di generare fama e gloria. Un quarto sostiene al contrario la priorità della vita, per cui si conserva la stirpe ed i beni e si mantiene la grandezza del casato, mentre l’onore è solo “opinione pe ragione de la virtù”, quindi il fatto di perdere una figlia per colpa della fortuna e non per proprio difetto non pregiudica la virtù del padre e non macchia l’onore del casato.

Di fronte a questa varietà di opinioni e di consigli della corte, si erge la posizione di “arcune autre”, quindi di un gruppo di donne, che sostengono la natura essenzialmente maschile della categoria dell’onore e che un principe giusto deve preoccuparsi più de “lo beneficio commune c’a

¹⁰ “Re, cosa preferisci, una figlia che se ne fugga o un figlio che ti distrugga?”

lo ‘nteresse particolare”. Inoltre esse notano che la fuga della figlia femmina “foieticcia” procura solo vergogna alla casata paterna, ma la rabbia e la depressione di un figlio “tristo” rischia di distruggere sia la dimensione privata della casa, sia quella pubblica del regno, quindi, consigliano il re di optare per il femminile, perché non avrebbe messo in pericolo né la vita né lo stato.

Il parere espresso dalle consigliere donne di preferire il femminile viene accolto dal re, il quale tornato al giardino ed udito la stessa domanda, sceglie la “femmena” e prontamente riesce ad ingravidare sua moglie, in modo di avere subito una figlia, che però fa subito rinchiudere in un palazzo, custodito dalle guardie. Qui ricorre un tema classico della letteratura fiabesca: il timore da parte del padre che la figlia sviluppi una sessualità autonoma, nascosto dietro un discorso moralistico di volerle impartire la migliore educazione possibile. In tal senso la repressione paterna converge nel tentativo di matrimonio combinato con un suo amico, il re di Pierdesinno. Al termine della giovinezza della figlia del re, a questo punto del *cunto* ancora innominata, giunge però la fortuna, sotto le sembianze di un forte colpo di vento, quasi un uragano, che solleva la donna appena uscita per la prima volta da casa sua per essere condotta verso il promesso sposo, e la conduce in un bosco oscuro, davanti alla casa di un’orca. Il bosco è un luogo simbolico ricorrente, che rimanda all’incertezza del destino e ai pericoli che ogni trasformazione comporta. Possiamo anche paragonarlo al processo: uno stato in cui si sa come si entra, ma non si sa come se ne esce; un *iter* doloroso ed imprevedibile che comporta lotte e metamorfosi.

Nel bosco termina la giovinezza della protagonista e comincia il secondo atto del *cunto*, in cui assistiamo al suo *coming of age*, alla sua emancipazione dal destino imposto dalla tradizione familiare ed alla sua lotta per il riconoscimento della propria soggettività, che impegna tutta la sua astuzia e virtù. Sulla soglia della casa dell’orca, la ragazza incontra una vecchia, talmente malandata e puzzolente da essere schifata dall’orca, che le propone di metterla sotto la sua protezione, purché si presti a sbrigare le faccende domestiche e si nasconda dalla vista dell’orca. Offrendo protezione in cambio di obbedienza la vecchia si offre come tutrice della

giovane: “Vasta: agge iodizio e pacienza ca passe ogni gorfo e supere ogne tempesta”¹¹.

Proprio nel momento in cui per la prima volta nella sua vita, la ragazza viene accolta per quello che è, e non per quello che rappresenta, conosciamo il suo nome: Marchetta; qui nominare e riconoscere coincidono. Facendo di necessità virtù, Marchetta si dedica alle faccende domestiche con grande diligenza, in modo tale da venire subito notata dall’orca, che inizia a sospettare che qualcun'altra, oltre la vecchia, stia abitando la casa. Dal canto suo la vecchia si dispone maternamente verso Marchetta e le propone di tentare la fortuna: fare una qualche impresa di propria iniziativa che possa dare piacere all’orca e, quando questa giurasse sulle sue tre corone, lasciarsi finalmente vedere.

Marchetta accetta di buon grado la proposta e si dedica a preparare un pasto gustoso servito in una bella e profumata tavola¹². Di fronte a questa sorpresa l’orca inizia uno di quegli elenchi tipici del Cunto, in cui esprime il suo desiderio di conoscere il cuoco misterioso, che così conclude: “Pe le tre corone meie, che s’io saccio chi è stata la bona massara, che m’ha fatto tante belle servizie, io le voglio fare tante belle carizze e bruoccole che non se lo porria ‘magenare”¹³.

Udendo l’invocazione delle tre corone, Marchetta esce fuori e si rivela all’orca, che, stupita soprattutto dal fatto di essere stata ingannata, la accoglie come una figlia, le consegna le chiavi delle camere e la nomina padrona, promettendole di sposarla ricchissima se continua a servirla, ma con una sola riserva: non aprire mai per nessuna ragione l’ultima camera. Allontanatasi l’orca, Marchetta non resiste alla curiosità di vedere cosa ci sia dentro quella camera proibita¹⁴ e, aperta la porta, ci trova tre ragazze

¹¹ “Basta: con giudizio e pazienza si entra in tutti i golfi e si supera ogni tempesta”.

¹² Cfr. M. L. von Franz (2018, p. 112): “Storicamente la cucina è il centro della casa ed è perciò il luogo dei culti domestici. Gli Dei della casa erano posti sul fornello della cucina e in tempi preistorici i morti venivano sepolti sotto il focolare. Luogo della trasformazione chimica del cibo, la cucina è analoga allo stomaco. È il centro della passione che dissecca e consuma, e che illumina e riscalda, ed entrambi gli aspetti mostrano che la luce della saggezza può venir fuori soltanto dal fuoco della passione”.

¹³ “Per le mie tre corone, se io so chi è stata la buona massaia che mi ha fatto tanti bei servizi le voglio dare tante carezze e broccoli che non potrebbe neanche immaginarseli”.

¹⁴ Nota V. J. Propp (2000, p. 36): “i divieti vengono sempre infranti mentre invece gli inviti insidiosi sono sempre accolti e messi in atto”.

vestite d'oro, che sembravano addormentate. Queste erano figlie della fata, “ibernata” dalla madre perché sapeva che avrebbero corso un gran pericolo se non fosse venuta a svegliarle una figlia di re e per questo le aveva chiuse là dentro, *“pe levarele da lo riseco che le ammenacciavano le stelle”*¹⁵.

La soggettività di Marchetta, sospinta nel bosco dal vento della Fortuna che la salva dal progetto soffocante del padre, incontra tre figure femminili, isolate dai rischi della libertà da parte della madre, che intendeva relegarle nella sicurezza sterile della dinastia monarchica. Ma Marchetta è oramai emancipata dall'oppressione delle origini e la sua vitalità è contagiosa: il rumore dei suoi passi risveglia le ragazze e il loro appetito; Marchetta le cuoce tre uova sotto la cenere e così le ravviva. La libertà e l'energia riconquistata dalle ragazze incontra presto il controllo censorio dell'orca, che, accortasi dell'accaduto, punisce severamente con uno schiaffone Marchetta, che ne resta tanto offesa, da chiedere all'istante il permesso all'orca di partirsene per andare alla ricerca del suo destino.

Dopo la separazione dalla famiglia di origine e dal dominio maschile del padre e del futuro marito, Marchetta affronta la separazione dalla società (in)civile, dalla famiglia adottiva tutta femminile costituita dall'orca, dalla vecchia e dalle tre ragazze. Il processo di individuazione comporta tanto un rigetto del dominio maschile, costituito dal padre che la fa crescere segregata nel palazzo per poi consegnarla ad un altro re in un matrimonio combinato, quanto un rifiuto della solidarietà femminile che offre protezione in cambio di totale obbedienza e quindi di rinuncia alla libertà.

Di fronte alla ribellione di Marchetta l'orca cerca invano di persuaderla a rimanere, mostrando un lato compassionevole, dicendo che aveva scherzato e che non l'avrebbe fatto più, ma di fronte alla risolutezza del progetto emancipatore della ragazza, è costretta a lasciarla partire, dotandola però di due oggetti che le consentiranno di affrontare le avversità della sorte: un anello – dicendole di portarlo con la pietra all'interno della mano e di non guardarlo mai, se non quando, trovandosi

¹⁵ “per sottrarle ai pericoli che le stelle minacciavano”.

in qualche gran pericolo, sentisse il suo nome replicato dall'Eco – e un bel vestito da uomo, che Marchetta le aveva chiesto. Due sono quindi gli oggetti che simboleggiano la dipartita della protagonista dalla comunità di adozione: l'anello, che rappresenta la fedeltà e la gratitudine per l'accoglienza e la protezione ricevuta, e l'abito maschile, che segnala la necessità del travestimento e della dissimulazione per affrontare i pericoli della società politica¹⁶.

La nuova partenza di Marchetta sfocia subito in un altro bosco, che di nuovo segnala la discesa in uno stadio più profondo dell'inconscio, con pericoli ancora più insidiosi, in cui incontra un re che va a caccia. A differenza del re/padre cui era soggetta in quanto figlia/bambina, ora la figlia/donna incontra il re/marito. Simbolo della potenza e del dominio, icona della sovranità, "il re viene rappresentato come la dominante della coscienza collettiva, come un simbolo del Sé, che diventa visibile all'interno di una comunità e come tale viene venerato" (Franz, 2018b, p. 37).

Mentre nel primo atto, il re dominava su un equilibrio precario iniziale, che concorreva ad incrinare con il desiderio di filiazione e di dominio sulla figlia, e nel secondo atto era l'orca a funzionare da regina del regno del bosco, è solo nel terzo movimento della peregrinazione che la protagonista si confronta con una coppia assortita re+regina che riuscirà a separare, seducendo la seconda sotto le sua apparenze maschili e il primo con la sua reale femminilità.

Al cospetto dell'apparente ragazzo, il re gli domanda da dove viene e che va facendo. E lei risponde di essere figlio di un mercante, che morta la mamma, se ne era fuggito per le angheria della matrigna. Alla dissimulazione fenomenica della sostituzione dell'apparenza femminile con quella maschile, Marchetta aggiunge la narrazione menzognera secondo cui egli è un borghese commerciante, orfano e vittima di angheria femminile. La salvezza della protagonista dipende qui da un doppio livello di strategia dissimulatore.

¹⁶ Cfr. M. L. von Franz (2018, p. 108): "L'anello è un simbolo del Sé e rappresenta in particolare il fattore che crea il rapporto e la totalità dell'essere interiore essenziale".

Tale abilità retorica incontra il favore del re, che lo coopta immediatamente all'interno della sua corte. Giunto a palazzo, però, del “ragazzo” si innamora la regina, la quale tenta da subito una strategia di seduzione, articolata in un *mix* di lusinghe e minacce. Di fronte alla frustrazione del suo desiderio, la regina “mutaie registro, cagnanno l'ammore 'n odio e la voglia de gaudere la cosa amata 'n desederio de vennetta”¹⁷. La regina diffama quindi il “ragazzo” accusandolo di fronte al re di avere voluto “*essere esattore de lo debeto matrimoniale c'aggio co tico*”¹⁸, cioè di avere tentato di possederla carnalmente. Notiamo la formulazione giuridica dell'accusa: la fedeltà matrimoniale viene concettualizzata come un rapporto di obbligazione; nelle parole della regina il linguaggio giuridico serve a formulare un'accusa infondata ed a nascondere un desiderio frustrato.

Di fronte alle accuse mosse dalla consorte, il re procede subito ad un'esecuzione sommaria dell'accusato, ordinandone la condanna a morte per impiccagione. In questo passaggio evidenziamo la violazione di due principi giuridici: quello probatorio e quello del giusto processo. Il principio dell' *audiatur et altera pars* è coscientemente violato dal re, in quanto l'acquisizione di altre testimonianze avrebbe potuto “pregiudicare a la fede e a la autoretate de la moglie”¹⁹; il diritto di difesa (“senza darele termene de defensiune”²⁰) viene invece soppresso per garantire un rafforzamento della sovranità mediante un'esecuzione sommaria.

E Marchetta, portata di peso al luogo dell'esecuzione, senza sapere cosa fosse accaduto e senza sapere di avere fatto del male cominciò a gridare e ad implorare: “[...] chi m'aiuta a tanto pericolo? Chi mi libera da sta forza?”²¹ “Orca” rispose l'Eco e Marchetta, che si sentì rispondere in questo modo, si ricordò dell'anello che portava al dito e delle parole che le aveva detto l'orca quando era partita e, guardata la pietra che non aveva

¹⁷ “cambiò registro e trasformando l'amore in odio e la voglia di godersi la cosa amata in desiderio di vendetta”.

¹⁸ “voleva fare l'esattore del debito matrimoniale che ho con te”.

¹⁹ “per non mettere in discussione la parola e l'autorità della moglie”.

²⁰ “senza dargli modo di difendersi”.

²¹ “Chi mi aiuta in così grande pericolo? Chi mi libera da questa forza?”

mai guardato, ecco si senti tre volte una voce nell'aria: "Lassatela ire, che è femmena!"²².

L'Eco è la forza che salva Marchetta, la ripetizione sonora che strappa la soggettività dal suo isolamento e dalla sua dissimulazione, inizialmente provvidenziale e successivamente mortale, restituendola alla sua vera natura. La potenza rivelatrice dell'Eco è tale da far tremare il palazzo reale sino dalle fondamenta, provocando la fuga di tutti i cortigiani; il re allora ordina a Marchetta di dire la verità e di raccontare la sua storia. La narrazione consente al re di riconoscere Marchetta per quello che era e, allo stesso tempo, di accorgersi della malignità della moglie, ordinando subito di farla gettare a mare legata a una macina e, invitando ad un banchetto il padre e la madre di Marchetta se la prese per moglie e lei provò che "a barca disperata dio le retrova puorto"²³.

4 VALORI E ARCHETIPI DELLA FIABA

Le tre corone è un cunto che sollecita l'attenzione del giurista per i temi in esso contenuti: la sovranità, la successione ereditaria, il matrimonio, l'identità di genere, il diritto di difesa, il giusto processo. Il registro favolistico articola sofisticati contenuti giuridici e rivela gli archetipi ed i valori fondamentali della cultura dell'Italia meridionale del XVII secolo. In particolare il Cunto presenta il problema della relazione con la violenza e la cecità del potere sovrano, la necessità della fuga di fronte ad un ordine sociale prestabilito e soffocante, le virtù e i pericoli della dissimulazione. Ad un tempo simbolo della moneta e della regalità, la corona rimanda alla natura sostanzialmente ambigua della sovranità, con la sua impossibile promessa di controllo e di disciplina da un lato, e la sua necessità di contaminazione per conseguire la riproduzione dall'altro. Come per la corona, così per le altre figure del *cunto* è possibile avanzare opzioni interpretative capaci di conferire senso alle simbologie presenti nel racconto: il giardino rappresenta il luogo del desiderio, il bosco rimanda al processo e alla trasformazione, il vento alla fortuna e alla provvidenza, la vecchia alla figura del tutore, l'orca ai pericoli della società

²² "Lasciatela andare, è una femmina!"

²³ "a una barca disperata dio trova un porto".

(in)civile, l'anello alla promessa impossibile, il vestito da uomo all'identità sessuale e alla dissimulazione politica, l'Eco alla spinta salvatrice anti narcisistica, la regina all'autorità repressiva del desiderio frustrato, la forca alla punizione ingiusta, il re all'*affectio* quale ideale normativo del sovrano giusto.

RIFERIMENTI

BASILE, Giambattista. *Lo Cunto de li Cunti* [a cura di Michele Rak]. Milano: Garzanti, 2013.

BASILE, Giambattista. *O conto dos contos: PENTAMERON* ou o entretenimento dos pequeninos. Trad. de Marco Haurélio. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Penguin, 1991.

CALVO GONZÁLEZ, José. *El Escudo de Perseo: La Cultura Literaria del Derecho*. Granada: Comares, 2012.

FRANZ, Marie-Louise von. *Le Fiabe Interpretate*. Trad. di Nadia Neri. Torino: Bollati Boringhieri, 2018a.

FRANZ, Marie-Louise von. *L'Ombra e il Male nella Fiaba*. Trad. di Silvia Stefani. Torino: Bollati Boringhieri, 2018b.

GHIRARDI, José Garcez. *O mundo fora de prumo: transformação social e teoria política em Shakespeare*. São Paulo: Almedina, 2011.

MAZZOLENI, Emil. *Il Diritto nella Fiaba Popolare Europea*, Milano: Franco Angeli, 2016.

PICONE, Michelangelo. La Cornice novellistica dal «Decameron» al «Pentamerone». In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred (a cura di). *Giovan Battista Basile e l'Invenzione della Fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

PROPP, Vladimir. *Morfologia della Fiaba*. Torino: Einaudi, 2000.

RAK, Michele. Il Racconto fiabesco. In: BASILE, Giambattista. *Lo Cunto de li Cunti* (a cura di Michele Rak). Milano: Garzanti, 2013.

RAK, Michele. Il Sistema dei Racconti nel «Cunto de li cunti». In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred (a cura di). *Giovan Battista Basile e l'Invenzione della Fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

RAK, Michele. *Logica della fiaba*. Milano: Mondadori, 2005.

TRINDADE, André Karam; KARAM, Henriete. Pinóquio e a lei. *Revista Novos Estudos Jurídicos - Eletrônica*, v. 21, n. 3, p. 1119-1154, set.-dez. 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.14210/nej.v21n3.p1119-1154>.

Lingua originale: Italiano

Ricevuto: 03/03/20

Accettato: 24/04/20

TITLE: Fabulous law: metaphors of power in *The Tale of Tales*

ABSTRACT: This paper studies the connection between fairy tales and the legal discourse, between the law and theater. As a case study, the analysis is based on *The Tale of Tales*, by Giambattista Basile, a traditional example of Italian literature, and the short story *Le tre corone*, which has legal and political elements. The idea is that fables are narratological devices that put together values and archetypes from the collective unconsciousness of certain communities, placed in space and time. Due to that, they are very important in order to understand the literary culture of the Law.

KEYWORDS: law; literature; fables; Basile; *Pentamerone*; values; archetypes.