

## «Lo cunto de li cunte» di Pompeo Sarnelli: dalla cornice della «Posilecheata» ad un caso narrativo

Aldo Stabile

Pubblicato: 30 dicembre 2024

### *Abstract*

The contribution analyses Pompeo Sarnelli's *Posilecheata* (1684), in the first instance situating the collection of fairy-tales in the Neapolitan dialect narrative tradition of the 17<sup>th</sup> century. Attention then focuses on the third cunto of the collection, defined by the author as the 'true' *cunto de li cunti*, and thus presenting itself as an attempt to rewrite the Basilian masterpiece. Through the analysis of the narrative procedures of the *cunto*, it is possible to observe how the *Posilecheata* occupies a middle ground somewhere between imitation of the model and another objective, also advanced by the author in his *Guida de' forestieri* (1685), which is that of promoting the monumental and landscape heritage of Naples. Indeed, to the plot of the *cunto*, the author interweaves etiological tales about the city's monuments and places, which, having in turn become fairy-tale characters, act in the threads of the tale.

Il contributo analizza la *Posilecheata* (1684) di Pompeo Sarnelli, in prima istanza inquadrando la raccolta di fiabe nella tradizione narrativa dialettale napoletana del Seicento. L'attenzione si concentra poi sul terzo *cunto* della raccolta, definito dall'autore come il 'vero' *cunto de li cunti*, e presentandosi quindi come un tentativo di riscrittura del capolavoro basiliano. Attraverso l'analisi dei procedimenti narrativi del *cunto*, è possibile osservare come la *Posilecheata* si collochi a metà strada tra l'imitazione del modello e un altro obiettivo, avanzato dall'autore anche nella sua *Guida de' forestieri* (1685), che è quello della promozione del patrimonio monumentale e paesaggistico di Napoli. Infatti, alla trama del *cunto*, l'autore intreccia i racconti eziologici sui monumenti e sui luoghi della città, che, divenuti a loro volta personaggi fiabeschi, agiscono tra le fila del racconto.

**Parole chiave:** cornice narrativa; fiaba; monumenti napoletani; «Posilecheata»; Sarnelli.

**Aldo Stabile:** Studioso indipendente  
✉ [stabilealdo@gmail.com](mailto:stabilealdo@gmail.com)

Copyright © 2024 Aldo Stabile  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Prima ancora di pubblicare la *Posilecheata*, Pompeo Sarnelli (1649-1724), erudito e poligrafo pugliese, è noto per aver curato la riedizione del *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile, apparsa a Napoli nel 1674 a spese di Antonio Bulifon, con il titolo *Pentamerone*.<sup>1</sup> Il capolavoro seicentesco, uscito «ghiornata per giornata» tra il 1634 e il 1636 e in volume unico nel 1654, appariva agli occhi del Sarnelli estremamente corrotto tanto da necessitarne una ripulitura «da tante porcarie» che vi erano state introdotte.<sup>2</sup> Com'è noto, se l'operazione editoriale fu una scommessa vincente diffondendo di fatto il *Cunto* in tutta Europa, gli interventi sul testo di Basile sono tanto vistosi da esser costati al Sarnelli il titolo di editore infedele (e arrogante). Il segno più vistoso di questa arroganza, il titolo, lascia intuire anche l'elemento forse più saliente – per quel che qui ci interessa – di quel progetto editoriale: di fatto, con una strategica sovrapposizione onomastica il curatore presentava il *Pentamerone*, al pari del *Decameron*[e], come un modello per la narrativa in dialetto napoletano.<sup>3</sup>

Tale aspetto si fa più evidente allorché, come si accennava, Sarnelli pubblica una propria raccolta di *cunti*, la *Posilecheata*, stampata ancora a Napoli dal libraio francese Bulifon nel 1684. Infatti, nella lettera a «li vertoluse lejeture», dopo le consuete difese della materia trattata e della lingua napoletana, Sarnelli, o meglio Masillo Reppone (come già si presentava nel *Pentamerone*), indica nel *Cunto* di Basile il modello da imitare: perché «se bè millanta valentuommene hanno scritto dapo' lo Cortese vierze [versi] napoletane, nesciuno dapo' Giannalesio Abbattuto ha scritto cunte».<sup>4</sup> Come ha spiegato Malato, da queste parole si può evincere una sorta di 'classicismo' napoletano dove le «corone» sono individuabili negli autori che avevano 'standardizzato' il dialetto napoletano in campo letterario: Cortese e i suoi imitatori per la poesia (come pare di capire) e Basile per la prosa. Sarnelli, quasi novello Bembo, dopo averne fornito il testo ripulito e corretto puntava dunque ad inserirsi in tale filone letterario oramai autorizzato (per sua iniziativa) da quel modello illustre che era il *Pentamerone*.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> È il caso di citare il frontespizio per esteso: IL PENTAMERONE | *del Cavalier* | GIOVAN BATTISTA BASILE | *overo* | LO CUNTO DE LI CUNTE | *Trattenimento de li Peccerille* | di Gian Alesio Abattutis | Nuovamente restampato, e co' tutte le zeremonie corrietto, in Napoli, ad istanza di Antonio Bulifon libraro all'insegna della Sirena, MDCLXXIV.

<sup>2</sup> Si cita dalla lettera *A li vertoluse leieture Napolitane*. MASILLO REPPONE, cc. n.n.

<sup>3</sup> Un punto di riferimento per quanto detto è l'*Introduzione* all'edizione moderna (da cui ci cita) P. Sarnelli, *Posilecheata*, a cura di E. Malato, Roma, Benincasa, 1986, pp. IX-XXIII; per le manipolazioni sul testo di Basile si legga ivi, pp. IX-X. L'epiteto di editore arrogante è di Penzer: G. Basile, *The Pentamerone, Translated from Italian of B. Croce. Now Edited with a Preface, Notes and Appendices by N. M. Penzer*, vol. II, London, Bodley Head, 1932, p. 187. Per un profilo bio-bibliografico dell'autore cfr. M. Leone, [Sarnelli, Pompeo](#), in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XC, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, s.v.

<sup>4</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 7. Tra parentesi quadre la traduzione di Malato.

<sup>5</sup> Si veda ivi, pp. XIII-XVI. Sulla letteratura napoletana seicentesca è indispensabile G. Fulco, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli*, in E. Malato (dir. da) *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 813-867. Sull'argomento si veda anche M. Picone, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, in A. Masserli, M. Picone (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 105-122.

Invero la *Posilecheata* è una raccolta di gran lunga più modesta, costituita da appena cinque fiabe incastonate in una cornice narrativa. Per ammissione di Sarnelli, si tratta più che altro di un esperimento di mercato giacché la continuazione dell'opera è condizionata all'interesse del pubblico («e se pe sciorta sti cuntecielle mieje, che dongo al e stampe pe mosta, piacerranno, voglio fare io porzine [pure] *lo libro gruosso*»).<sup>6</sup> Come suggerisce il titolo, la cornice racconta di un diporto avvenuto il «26 de luglio de st'anno 1684»<sup>7</sup> a Posillipo dove l'autore è ospite dell'amico Petruccio. Qui, dopo aver apparecchiato la tavola, i due subiscono l'incursione del pantagruelico Marchionno, personaggio famelico e insaziabile ma allo stesso tempo eruditissimo dottore, specializzato in cure termali. Terminato il pranzo, si aggiungono alla compagnia «quattro figliole» di nome Cecca, Tolla, Popa e Ciulletella e dopo il frastuono dei canti e dei balli «su una terrazza a picco sul mare»,<sup>8</sup> il padrone di casa chiede alla vecchia Cianna di raccontare una o più storie di quel genere apparso in un libro recente («uscitone un libro da' torchi»). «Perciò vorrei – continua Pietruccio – che non avendo quel libro, se ne conosci qualcuno non ti rincesca di raccontarcelo». Disposta ad assecondare il volere del vicino («Chesta è arte nosta!» esclama Cianna), la vecchia e le giovani raccontano a turno le cinque fiabe.<sup>9</sup>

Non è necessario dire che «chillo libro» è il *Pentamerone* di Basile cui si allude, quasi per via autopromozionale, nella versione curata dal Sarnelli dieci anni prima. Anche se, in verità, subito dopo Cinna dirà che i racconti non saranno come «chille de lo libro, che songo cose studiate» e piuttosto converrà raccontarle «a la foretana [maniera campagnola]» così come sono state ascoltate «da l'antecestune [antenati] nuoste».<sup>10</sup> Ulteriore abbassamento demotico o semplice atto di modestia (rispetto alle ben più sofisticate *cose studiate*), poco importa, i punti di contatto con il modello sono espliciti e accuratamente segnalati dagli studi recenti.<sup>11</sup> Dal *Cunto* basiliano la *Posilecheata* eredita l'estrazione popolana delle narratrici e la funzione dei proverbi (posti però come pretesto di ogni racconto); molti dei personaggi di Sarnelli paiono ricalcati sulle figure già costruite da Basile, come la Rosica-chiodi del *cunto quinto*, rievocazione ancor più grottesca della *Vecchia scortecata* di Basile;<sup>12</sup> se come dichiara Cianna nessuna delle trame è diretta riscrittura del modello, è identica invece la funzione del racconto sugli ascoltatori con l'elemento dell'*admiratio* che pietrifica e lascia a bocca aperta chi ascolta il meraviglioso fiabesco.<sup>13</sup> La rievocazione del modello è poi esplicita nella *Scompetura* della *Posilecheata* dove viene di fatto citato

<sup>6</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 8.

<sup>7</sup> Ivi, p. II.

<sup>8</sup> Ivi, p. 27.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>10</sup> Ivi, p. 33.

<sup>11</sup> A. Albanese, *Metamorfosi del «Cunto» di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo, 2012 e C. Alassia, *La Posilecheata, una 'still life' fiabesca*, in G. Carrascón, C. Simblotti (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 255-267.

<sup>12</sup> C. Alassia, *La Posilecheata*, cit., p. 260.

<sup>13</sup> Per un'archeologia dell'*admiratio* e sulle sue implicazioni nel campo della fiaba basiliana cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006, in particolare pp. 167-222.

il capolavoro basiliano: «me retiraje» dice Masillo Reppone «alla casa a pede a pede co na cocchiarella de mèle», facendo il calco sulla nota apparizione del narratore nella *Scompertura del Cunto*.<sup>14</sup>

In base a questi e ad altri possibili raffronti la *Posilecheata* è un'opera che si inserisce, esibitamente, nel solco della tradizione narrativa dialettale inaugurata da Basile. Come non c'è dubbio, e pure è stato segnalato, che nella *Posilecheata* si trovino elementi estranei se non addirittura contrastivi rispetto a quel modello. Tanto più se ciò avviene a livello macrostrutturale, nella cornice, dove Sarnelli restaura un cronotopo 'realista', con data e luogo dell'intrattenimento e con la presenza dell'autore/recorder tra i narratori, laddove invece nel *Cunto* la cornice stessa era stata assorbita tra le maglie del fiabesco. In questo senso, se storicizzato, l'espedito narrativo messo in atto nella *Posilecheata* rimanda più alla tradizione che lo precede che non al modello stesso. Infatti, com'è noto, a partire da metà Cinquecento si assiste a diversi tentativi, più o meno fedeli, di recupero e 'ristrutturazione' dell'artificio boccacciano: da Straparola (primo in ordine di tempo) a Bandello (anche se nella forma 'esplosa' delle lettere),<sup>15</sup> dagli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio (1565) fino al senese Scipione Bargagli (con la rappresentazione di una veglia senese).<sup>16</sup> È altrettanto noto che nella maggior parte dei casi i novellieri rinascimentali sostituiscono alla cornice sigillata e impenetrabile del *Decameron* il modello della conversazione cinquecentesca, fatta di spazi, luoghi, personaggi o eventi storicamente determinabili.<sup>17</sup> A ciò non era rimasto estraneo il racconto napoletano: basti l'esempio del *Fuggilozio* di Tommaso Costo (1596) con le otto giornate trascorse a Posillipo nel palazzo del genovese Giovan Francesco Ravaschiero.<sup>18</sup>

Il *Cunto de li cunti* di Basile chiudeva i conti con questa tradizione e cancellava anche «gli ultimi residui di matrice realistica». Ciò a livello del racconto, sostituendo ai personaggi socialmente determinati «orchi, fate, lucertoloni, gatti parlanti, cerve fatate»;<sup>19</sup> ma soprattutto nella cornice che fatalmente «termina all'interno del quadro stesso» e «si richiude dentro quello spazio

<sup>14</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 214. Per le tracce del 'miele' da Boccaccio a Cortese e a Basile si veda quanto detto da M. Picone, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, cit., p. 120 (ripreso da C. Alassia, *La Posilecheata*, cit., pp. 256-257). Sull'ideale della *mellificatio* in Basile cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 219-222.

<sup>15</sup> Cfr. E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005, in particolare pp. 123-154.

<sup>16</sup> Questi esempi si limitano alle raccolte andate a stampa, senza contare gli altri novellieri incorniciati mai approdati ai torchi: è il caso dei *Ragionamenti* di Firenzuola, pubblicati postumi nel 1548; de *Le Giornate delle novelle de' novizi* e *Le Piacevoli ed amoroze notti de' novizi* di Fortini, rimaste manoscritte per oltre due secoli; e altrettanto si può dire per le *Dodici Giornate* di Silvan Cattaneo e delle *Cene* del Lasca, pubblicate solo nel XVIII secolo. Sul percorso della novella dal *Decameron* a Basile è imprescindibile G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 oltre a R. Bragantini, *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Napoli, Liguori, 2000. Sulla funzione-cornice nella narrativa italiana del Cinquecento cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 59-119.

<sup>17</sup> Si veda, tra gli altri, M. Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in S. Prandi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. 1, Roma, Salerno, 1989, pp. 83-103.

<sup>18</sup> Sul percorso della novella in ambiente napoletano cfr. A. Mauriello, «Novella, fiaba, e 'cunto' nella tradizione letteraria napoletana tra Cinquecento e Seicento», in C. De Caprio (a cura di), *La tradizione del 'cunto' da Giovana Battista Basile a Domenico Rea*, Giornate di studio (Napoli, 19-20 gennaio 2006), Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 25-41 ed Ead., «Le trasformazioni di un genere: fiaba e novella a Napoli tra Cinquecento e Seicento», in D. Cofano, S. Valerio (a cura di), *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, Atti del XIII congresso dell'Adi (Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009), Foggia, Edizione del Rosone, 2011, pp. 193-219.

<sup>19</sup> A. Mauriello, «Novella, fiaba, e 'cunto'...», cit., p. 33.

che dovrebbe invece circoscrivere» e separare da ciò che le è esterno.<sup>20</sup> Insomma, rispetto alle dinamiche cinquecentesche, con Basile la cornice tornava ad essere sigillata, per via 'fiabesca', dal mondo che stava fuori dalla finzione.

Seppur modesta per volume (solo cinque racconti) e per meccanismo di trasmissione dei *cunti*, l'opzione della *Posilecheata* è dunque quella di convergere verso una tipologia testuale che si situa al di qua dell'esperienza basiliana. Come detto il cronotopo della cornice rimanda alla festa del 26 luglio 1684 a Posillipo (o più in generale a Mergellina) dove in occasione delle celebrazioni di Sant'Anna, tra le altre manifestazioni, era atteso lo spettacolo pirotecnico descritto nella *Scompetura* del libro. Anche oltre il cronotopo realista della cornice, gli elementi dell'opera che rinviano alla tradizione narrativa cinquecentesca sono molti ed è sufficiente elencare i più significativi. Le donne della brigata – Cecca, Tolla, Popa e Ciulletella – non sono nomi simbolici (come sono invece quelli del *Decameron* e del *Cunto*)<sup>21</sup> ma si tratta di diminutivi, come è consuetudine chiamare le persone nei contesti quotidiani; Cianna, la più anziana della brigata e colei che, per un altro *topos*, gestisce e sorveglia il diletto, aiuta Pietruccio nelle faccende di casa per semplici regole di buon vicinato. Come già nel *Cunto* ma con una presenza più marcata, il rituale della *relaxatio* avviene solo dopo il banchetto quando a seguito dei canti e dei balli (tutti di marca popolare) può finalmente distendersi la narrazione. Infine il narratore (che coincide con l'autore, anche se sotto pseudonimo) prende direttamente parte ai lavori della brigata registrando e trascrivendo – nella finzione della cornice, beninteso – il diporto.<sup>22</sup>

Di contro all'atmosfera realista e 'quotidiana' della cornice, i *cunti* che Sarnelli raccoglie nella *Posilecheata* sono tutti *racconti fiabeschi*, proprio sul modello di Basile.<sup>23</sup> Eppure se c'è un elemento capace di fare da *trait d'union* tra l'ambientazione realista della cornice e quella fiabesca dei *cunti*, questo è sicuramente il tratto mitico-eziologico che lega i personaggi della finzione narrativa alla città che le fa da sfondo. Infatti, nella *Posilecheata* capita spesso che nella trama dei *cunti* non solo vengano inserite storie e miti su monumenti o luoghi della città ma che anche questi stessi, divenuti personaggi, collaborino direttamente alla trama del racconto.

In tal senso un precedente può essere individuato nel *Cerriglio incantato* di Giulio Cesare Cortese (pubblicato postumo nel 1628), un poema in ottava rima dove pure si descrivono i luoghi partenopei individuandone la matrice mitica e metamorfica. Tuttavia nella *Posilecheta* l'elemento mitico-urbanistico assume una posizione centrale, sia perché i luoghi di Napoli vengono direttamente coinvolti nella narrazione, sia perché i *cunti* stessi si dimostrano essere, alla fine, una favola eziologica su statue e fontane napoletane. Ad esempio ne *La piatà remmonerata* (cunto I) il Mastro Cocchiarone, trasformato in statua dagli escrementi della «palommella»,<sup>24</sup> corrisponde alla statua del Nettuno in Largo di Castello (oggi piazza Municipio); come nella *Vajassa fedele* (cunto II) dove alla serva Petruccia in segno di gratitudine si fa edificare un mezzo

<sup>20</sup> G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., p. 214. Ma sul punto di veda anche M. Picone, *La cornice novellistica*, cit., quando afferma che il *cunto*-cornice di Basile «solo cronologicamente è sovraordinato ai restanti *cunti* (in quanto li precede, li accompagna e li conclude), mentre gerarchicamente non è superiore, ma si pone al loro stesso livello» (p. 108).

<sup>21</sup> M. Picone, *La cornice novellistica*, cit., pp. 113-114.

<sup>22</sup> Sulla presenza di tali elementi nei dibattiti e nelle pratiche letterarie rinascimentali si veda quanto spiega G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 60-119.

<sup>23</sup> Per la categoria cfr. M. Rak, *Il sistema dei racconti nel 'Cunto de li cunti' di Basile*, in A. Masserli, M. Picone (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, cit., pp. 13-40, in particolare pp. 13-14.

<sup>24</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 59.

busto noto come «Capo de Napole», posto nelle vicinanze del Mercato;<sup>25</sup> e così anche per gli altri tre *cunti* della *Posilecheata*. Insomma ogni racconto, oltre alla trama che gli è propria, si trasforma anche nella leggenda d'origine di un monumento in cui un visitatore della città può imbattersi.<sup>26</sup>

A questo proposito è utile ricordare che negli stessi anni Sarnelli lavorava alla *Guida de' Forestieri* pubblicata appena un anno dopo, nel 1685, e ristampata diverse volte fino agli inizi del Settecento. Sebbene lontana dalle affabulazioni della *Posilecheata*, anche la *Guida* testimonia l'impegno di Sarnelli e di Bulifon nel promuovere, evidentemente in forme diverse, la storia paesaggistica e monumentale napoletana.<sup>27</sup>

Sugli intrecci tra la *Guida* e i *cunti* della *Posilecheata* si tornerà a breve. Per ora, seguendo questa traccia è interessante rileggere il *cunto* de *La 'ngannatrice 'ngannata* (*cunto* III), il più complesso della raccolta sia per la qualità della trama che per la presenza costante dell'elemento mitico-eziologico. Di fatti, il *cunto* di Tolla può essere suddiviso in tre sezioni narrative cui corrispondono altrettanti passaggi sui miti napoletani legati a luoghi o monumenti cittadini.

La storia principale è quella di Jannuzzo e Ninnella, eredi del regno di Monterotondo e sottratti alla nascita da Pascaddozia, la matrigna del Re; incollerito, il Re aveva fatto rinchiudere la moglie Cicia condannandola a morire di stenti. Raggiunta l'età adulta, i due giovani – che fino ad allora erano stati allevati da una mugnaia – decidono di cercare i loro veri genitori. Giunti «a no puorto de maro» – il porto di Napoli – fanno il loro primo incontro incantato con «no viecchio c'avea na varva [barba] che le copreva tutto lo pietto, e steva stiso 'n terra tutto a la nnuda [nudo], ed era de statura cchiù dell'ordenario».<sup>28</sup> Si scoprirà subito essere un vecchio marinaio che divenuto di marmo per il dispetto di una fata era stato alloggiato da «uno de l'antecessune» [antenati] dei due giovani «a lo pontone de la Tàrcena», «sotto a no vardacchino [baldacchino] da dove veo tutto la passaggio de le sdamme e de li cavaliere de Napole».<sup>29</sup>

Si tratta evidentemente della statua del Sebeto che ancora oggi sormonta l'omonima fontana del lungomare di Mergellina. La statua era stata edificata nel 1635 per volere del viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga e disegnata dall'architetto Cosimo Fanzago.<sup>30</sup> Al di là dei dettagli storico-artistici, questa prima apparizione di una statua napoletana mostra bene come funzioni il sistema dei personaggi nel racconto sicché il vecchio-statua, già umano a suo tempo e ora re-umanizzato dal racconto fiabesco, veste i panni dell'aiutante per i due giovani protagonisti. Attraverso questo meccanismo, ripetuto lungo tutto il racconto, la favola sul monumento entra a far parte della *fabula* del *cunto*. Tra l'altro, in questo primo caso come nei successivi, il testo lascia trasparire riferimenti a fatti di cronaca o avvenimenti che probabilmente riguardano la storia di quei monumenti in quegli anni. Infatti, in cambio dell'aiuto prestato, la statua «mostrannole na gamma [gamba] tutta rotta, decette che screvessero a Napole e nce la facessero acconciare a spese lloro,

<sup>25</sup> Ivi, p. 93. Il busto cui si farebbe riferimento è custodito ancora oggi nel Municipio partenopeo.

<sup>26</sup> In questa direzione la *Posilecheata* è stata studiata da R. Giglio, *Il cunto 'dotto' di Pompeo Sarnelli*, in C. De Caprio (a cura di), *La tradizione del 'cunto' da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, cit., pp. 141-156.

<sup>27</sup> P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, in Napoli, presso Giuseppe Boselli a spese di Antonio Bulifon, 1685 (poi ristampata nel 1688, 1697, 1713).

<sup>28</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 105.

<sup>29</sup> Ivi, p. 106.

<sup>30</sup> Cfr. P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli, Paparo, 2011.

pocca [perché] non nc'era nesciuno che se nne pegliasse fastidio». <sup>31</sup> In assenza di altri documenti non è dato sapere se si faccia qui riferimento ad eventuali danneggiamenti subiti dalla statua o all'esigenza di un restauro; tuttavia, e ciò sarà evidente nei casi successivi, il riferimento ad un possibile fatto di attualità accentua il coinvolgimento della storia monumentale nelle trame del *cunto*.

Dopo averne ascoltato la storia e incuriosito dalla questione, il giovane Jannuzzo («perché era stato sempe a lo molino e non sapea le cose de lo munno») chiede allora alla statua di spiegare meglio «comm'era sta cosa che l'uommene diventano statue». <sup>32</sup> Da qui prende le mosse una descrizione distesa di alcuni luoghi naturali della città di Napoli (e dintorni) cui ad ogni dettaglio orografico si fa corrispondere una storia sui personaggi da cui quei luoghi prenderebbero il nome. Il Monte Somma (o Vesuvio, secondo una denominazione che è tipica del Seicento) e l'isola di Capri, il fiume Sebeto e lo scoglio di Megara (Castel dell'Ovo), Ischia e Procida; «e accossì d'Ategnano, Amarfa [Amalfi], Sorriento, Pezzulo [Pozzuoli] e Baja»: giacché «mprimma erano uommene e femmene, e chi pe na cosa e chi 'e n'auta [altra] diventajeno chello che lo juorno d'oje [oggi] se vede», la posizione geografica di tutti questi luoghi viene spiegata con la vicenda che li riguardò quand'erano ancora di sembianza umana. <sup>33</sup>

Il passo, ingiustificato ai fini della trama se non per la curiosità del giovane Jannuzzo, segna questa volta una forma di ibridazione tra il *cunto* e l'importante tradizione colta sui miti legati ai luoghi di Napoli, le cui tracce, dopo il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio possono essere rinvenute per il Cinquecento in Pontano e Sannazzaro e per il Seicento in Capaccio e Cortese. <sup>34</sup>

Ciò che però è interessante segnalare, anche qui, è l'interazione che queste *favole seconde* intrattengono non tanto con la trama del *cunto* quanto piuttosto con la sua cornice. Infatti, quando si va a leggere la storia di Posilippo e Nisida, separati a causa della ritrosia di quest'ultima, il promontorio viene descritto come un luogo di intrattenimento e svago per la nobiltà napoletana: «'ncoppa d'isso non c'è auto che ciardine e palazze, e tutta la ripa è semmenata de dove abetano lo spasso e la contentezza» e «non c'è pontone [angolo] né recouncolo [insenatura] addove non bide [vedi] la gente darese spasso e mettere sott'a lo naso [mangiare]». <sup>35</sup> Più in basso, dinanzi allo scoglio di Mergellina, la sirena Partenope volle che «tutte li Segnure de Napole co le carrozze lo corteggiassero pe terra e li Cavaliere co le falluche per mmaro, la quale cosa s'asserva ogn'anno pe tutta la 'state» <sup>36</sup> La casa di Petruccio, dove si sta svolgendo il diporto, è uno di quei palazzi cui fa riferimento il *cunto*; nella *Scompetura*, come si ricordava prima, viene descritto uno di quei festeggiamenti estivi cui partecipavano, sempre secondo il *cunto*, i nobili e i cavalieri napoletani. Insomma, il racconto punta a far coincidere la caratterizzazione amena dei luoghi con la vicenda fiabesca che li ha generati, ciò sia a livello dell'azione narrativa che della cornice: oltre a produrre storie, il promontorio su cui si intrattiene la brigata e il mare che la congederà nella *Scompetura* sono essi stessi il risultato di altrettali leggende e affabulazioni.

<sup>31</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 107.

<sup>32</sup> Ivi.

<sup>33</sup> Ivi, p. 113.

<sup>34</sup> E infatti, come ha evidenziato Malato, questo passo della *Posilecheata* è palese riscrittura del canto VI del *Micco Passaro* di Cortese (ivi, pp. 108-113 e note).

<sup>35</sup> P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 109.

<sup>36</sup> Ivi, p. 112.

Con la digressione sui promontori napoletani si chiude la prima sezione narrativa del *cunto*. La seconda parte del racconto vede i due giovani far rientro a Monterotondo e prendere casa, come aveva raccomandato la statua, dinanzi al palazzo del Re. Qui attirano presto l'attenzione di una serva di Pascaddozia che tentando la giovane con alcuni oggetti incantati, costringe Jannuzzo ad assecondare le voglie della sorella procurandole ciò che desidera: «lo milo [mela] che canta», l'«acqua ch'abballa» e «l'auciello che parla».<sup>37</sup>

Nelle prime due imprese Jannuzzo riesce a recuperare gli oggetti solo grazie all'intervento del vecchio-statua e di alcuni suoi aiutanti, anch'essi rappresentativi di un monumento napoletano. Per il recupero della mela soccorrono il giovane «li Quatto de lo Muolo», quattro marinai pietrificati dal dio Nettuno affinché sfuggissero ad un assalto dei turchi. Si fa qui riferimento al gruppo scultoreo realizzato da Giovanni Merliano da Nola raffigurante quattro fiumi (Danubio, Gange, Nilo e Rio de la Plata) e installato in una fontana del Molo Grande oggi perduta.<sup>38</sup> Se oramai non stupisce il coinvolgimento diretto delle statue incantate nel racconto, in questo caso è interessante che persino l'abilità degli aiutanti sia l'analogo della loro funzione 'civica': di fatti, così come nel paesaggio napoletano dalle statue sgorga l'acqua per il «defrisco de li cetadine», allo stesso modo, nel racconto, le statue incantate attirano alla propria fonte le belve feroci che custodiscono la mela canterina. Qualcosa di analogo avviene nel secondo episodio (il recupero dell'acqua incantata) dove l'uomo-statua è accompagnato dalla Venere della fontana degli Specchi, in piazza del Castello (Maschio Angioino).<sup>39</sup> Anche in questo frangente, la funzione cittadina della statua («ch'è pratteca a stare dinto a li balle de l'acqua», cioè che è già abituata ai giochi d'acqua della fontana)<sup>40</sup> si trasforma in abilità in soccorso del protagonista riuscendo così a recuperare l'oggetto desiderato.

Nell'ultima peripezia Jannuzzo decide di fare a meno dell'aiuto della statua e di provare a catturare l'uccello parlante con le proprie forze finendo però pietrificato dal canto del volatile, in quel nido che somigliava a «na poteca de sculture [...] che se nne potevano arrecchire tutte le gallerie de li Princepe».<sup>41</sup> È solo grazie all'intervento della sorella Ninnella – accompagnata questa volta dal vecchio-statua – che Jannuzzo può riacquisire fattezze umane. Infatti l'uccello in questione (come aveva preannunciato il vecchio-statua all'inizio del racconto) conosce la

<sup>37</sup> Ivi, p. 114; p. 118; p. 122.

<sup>38</sup> Ivi, p. 117. Più nel dettaglio il testo pare riferirsi nuovamente ad una notizia di attualità: «hanno avutono mannato che sfrattano, comme a femmene marvase o comme a stodiante fastediuse, e che vagano a chillo sciummo addove la sera s'annasconne lo sole». Cioè verso occidente, e quindi in Spagna dove furono trasferite nella seconda metà del Seicento da don Pedro d'Aragona (si veda la nota ivi).

<sup>39</sup> Com'è noto dalle cronache, anche questa scultura fu portata in Spagna dal Viceré e al suo posto fu messo un facsimile, di pessima qualità: vi si allude nel testo quando si parla di «chillo signore per no' nne fare addonare la gente nce ha puosto a chella fontana lo scagno [rimpiazzo], ma tanto deverzo quanto è na coccovaja [civetta] da na fenice» (ivi, p. 121 e nota).

<sup>40</sup> Ivi.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 122-123. Secondo il racconto, l'antro incantato è più che altro un deposito di statue pronte per essere spedite a Napoli, ad abbellire una piazza o una fontana cittadina. Vi si trova «chillo vastaso che stace co no fardiello 'ncuollo che pare na palla» divenuto statua per aver rubato il bucato di una lavandaia e pronto per essere «portato a Napole e posto 'ncoppa la Fontana della Sellaria» (ivi, pp. 126-127); si possono poi vedere i due vecchi avari «de Chiaja», pietrificati per aver fatto vivere i propri figli di stenti, devono essere portati «a la fontana de Chiaja, prima d'arrevare a lo Scitamone», cioè la fontana di Santa Lucia (ivi, pp. 127-128); e infine vi è rinchiusa una donna con una civetta, una strega di Benevento pietrificata con il suo volatile e ora pronta per essere installata sulla «fontana de mezzo Puorto», cioè la cosiddetta Coccovaja de Puorto, oggi perduta (ivi, pp. 128-129; si veda la nota per informazioni sulla scultura).

madre dei due giovani di cui era rimasto fedele servitore per averlo una volta sottratto alle reti di un cacciatore; in più, durante la reclusione si era assicurato anche che la donna sopravvivesse alla fame. Sicché, riconosciuta Ninnella come figlia di Cicia, il volatile corre a bagnarsi «le penne a na certa fontana» e spruzzando l'acqua su Jannuzzo ingessato questo «sùbeto aprette l'ucchie, movette le gamme e le braccia, e diventaje ommo comm'era prima»; e insieme a lui, anche molti coloro che erano stati pietrificati in precedenza, fornendo così un esercito che permettesse ai due giovani di riconquistare il trono di Monterotondo.<sup>42</sup>

Qui, sarà proprio l'uccello a svelare al Re la verità sulla storia dei due bambini e sul torto subito dalla moglie Cicia. Finalmente consapevole dell'inganno, il Re libera la moglie ingiustamente reclusa e ordina che Pascaddozia e tutti coloro che l'avevano aiutata venissero «tagliate a piezze».<sup>43</sup> Tuttavia la storia non può concludersi in altro che modo che con una nuova – e questa volta definitiva – metamorfosi. «Parlanno a l'aurecchie di Pascaddozia de le dammecelle crodele e dell'uommene senza pietate» è ancora l'uccello a trasformare tutti coloro «c'avevano malettrata Cicia» in statue: le statue che «lo Rre de Napole fece mettere a li Studie prubbeche [pubblici], dove lo juorno d'oje [dove al giorno d'oggi] se vedono».<sup>44</sup> Gli *Studi nuovi*, o Palazzo degli Studi era all'epoca sede dell'università di Napoli (oggi del Museo Archeologico Nazionale). Come spiegherà nella *Guida* lo stesso Sarnelli, l'edificio, un tempo adibito a scuderia, era stato eretto dal conte di Lemos (Fernando Ruiz de Castro, viceré di Napoli tra il 1599 e il 1601) e successivamente adornato «di molte statue trovate a Cuma nel tempo del Duca d'Ossuna» (Pedro Téllez-Girón, viceré tra il 1616 e il 1620).<sup>45</sup>

Dopo questo breve attraversamento del *cunto* non è più necessario insistere sulla metafora statuaria come elemento centrale della trama. Con il suo racconto Tolla ha fornito un repertorio di miti e leggende napoletane incastonandole, di fatto, nella trama principale del *cunto*. In più, se con le storie d'origine sui promontori partenopei la narratrice aveva 'incantato' lo sfondo della vicenda, *le storie seconde*, che riguardano i monumenti della città vengono direttamente mobilitate a servizio dell'azione principale. Nel mezzo c'è stata la pietrificazione 'temporanea' di Jannuzzo, il protagonista che ha rischiato di sperimentare il proverbio d'apertura («nce lo bole», cioè: se l'è cercata)<sup>46</sup> e morto e risorto («l'avevano leberato da chella sebetura»)<sup>47</sup> solo grazie al nuovo intervento dell'uccello. Infine, il *cunto* stesso, con la pietrificazione finale degli antagonisti, si rivela essere a sua volta una favola eziologica su un monumento di forte rilevanza qual era l'università pubblica di Napoli.

Un sistema di racconti nel racconto che del resto ricorda, per molti aspetti, la cornice del *Cunto* di Basile: il tema del trono usurpato e del destino infelice dell'ingannatrice (qui Pascaddozia, lì la Schiava), costituisce, insieme agli altri motivi fiabeschi (come ad esempio il desiderio dei tre oggetti incantati), un richiamo palese al capolavoro seicentesco. E infatti, dopo aver ascoltato il racconto di Tolla, il narratore della cornice può effettivamente osservare che:

<sup>42</sup> Ivi, pp. 130-131.

<sup>43</sup> Ivi, p. 137.

<sup>44</sup> Ivi, p. 138.

<sup>45</sup> P. Sarnelli, *Guida de' forestieri*, cit., p. 42. Il testo è citato in Id., *Posilicheata*, cit., p. 138 n.

<sup>46</sup> Ivi, p. 94.

<sup>47</sup> Ivi, p. 131.

Fu accossi saporito, coriuoso e galante lo cunto de Tolla, *che chisto cunto sulo se potea chiammare lo cunto de li cunte*, avvenoche conchiuse tutte le storie de Napole; pe la quale cosa né Petruccio né lo Dottore, né io no' nne potévamo chiudere vocca, laudannone la sia Tolla che l'avea ditto: pocca pe tant'anne ch'eramo state a Napole non sapévamo niente de tante belle antechetate.<sup>48</sup>

Posto al centro dell'opera, il *cunto terzo* fornisce insomma una chiave di lettura dell'intera raccolta. Citando esplicitamente il titolo originale del modello, il *cunto* meglio riuscito è, per Sarnelli, quello capace di racchiudere le storie di Napoli in una sola storia. Come ha spiegato Giglio, l'intenzione dell'autore è quella di fornire una sorta «mini-guida artistica», scritta «divertendosi, per addottrinare i suoi lettori»;<sup>49</sup> anzi, più precisamente, per informare i 'forestieri' sulle bellezze monumentali della città. Dunque, se nell'introduzione al *Pentamerone* si faceva riferimento alla necessità di affermare la lingua napoletana al di fuori dei confini cittadini, con la *Posilecheata* (oltre alla riaffermazione della lingua, beninteso) si tratta soprattutto di incuriosire i lettori sul repertorio monumentale della città: una città resa incantata e allo stesso tempo 'meravigliosa' proprio per via di racconto.

Ed è anche per questo, probabilmente, che i cinque racconti della *Posilecheata* non avranno seguito. Lo *livro gruosso* di racconti che l'autore prometteva ai suoi lettori nella dedica lascerà il passo alla fortunatissima *Guida de forestieri*, pubblicata appena un anno dopo la *Posilecheata* e ristampata svariate volte fino al Settecento: sarà attraverso questo testo che Sarnelli accompagnerà gli stranieri tra le piazze e le fontane di Napoli, alle soglie del *Gran tour* europeo.

Dal canto suo la *Posilecheata* verrà riscoperta (editorialmente) solo due secoli più tardi, quando un attento studioso di cose napoletane come Vittorio Imbriani ne esalterà la lingua e i contenuti.<sup>50</sup> Nel frattempo il volume continuava ad essere letto e sfogliato in qualche palazzo baronale del Regno: lì una Clotilde come quella del *Ferdinando* di Annibale Ruccello poteva rileggerne il dialetto e crogiolarsi negli antichi splendori della città di Napoli, anche all'indomani dell'Italia Unita.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Ivi, pp. 138-139.

<sup>49</sup> R. Giglio, *Il cunto 'dotto' di Pompeo Sarnelli*, cit., p. 145.

<sup>50</sup> Si rilegga per questo la lettera *A' lettori di questa sesta impressione della «Posilecheata»*, preposta all'edizione P. Sarnelli, *Posilecheata* (1684), a cura di V. Imbriani, Napoli, Morano, 1885. Si veda ancora l'introduzione alla *Posilecheata*, pp. xi-xii.

<sup>51</sup> A. Ruccello, *Ferdinando*, quadro i, Napoli, Guida, 1998, p. 26.