

Merci esotiche che viaggiano per l'Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal *Cunto de li cunti*

Elena Massi

Una delle merci più preziose che siano arrivate dall'Oriente è la cornice letteraria. La sua storia in Europa si può far iniziare dal medioevo. Luogo del giudizio che ordina e scandisce la narrazione, in Oriente essa serviva come mezzo per dichiarare l'appartenenza ad un gruppo sociale ed esprimere le proprie opinioni e conoscenze sulla comunità di appartenenza, attraverso il libero corso del gusto e del piacere del narrare. In Occidente, da Dante a Boccaccio, essa segna l'atmosfera di un'opera costituendone il baricentro, in quanto sfrutta la possibilità di articolare tra loro i confini del testo e del contesto. Così Auerbach introduce il suo saggio memorabile sulla nascita e la tecnica di composizione della novella e si possono riconoscere sin d'ora due modelli di cornice, uno orientale e uno occidentale, determinati dal diverso ruolo e funzionalità attribuite a questa forma dalla cultura di origine. Il *Cunto de li cunti* di Basile rappresenta un esempio particolarmente valido per esplorare questo ideale percorso geografico: a partire dal rapporto tra il carattere fondativo della cornice nel clima culturale italiano e l'affermarsi del genere fiabesco. Se non è infatti nella vita dello scrittore napoletano che si può accertare l'influenza di maestri orientali, per cui la scelta di organizzare la sua opera con una cornice gli deve essere sicuramente venuta 'mediata' dalla cultura fiorentina; è lungo la linea evolutiva della fiaba che questi ristabilisce un contatto diretto con l'Oriente, anche se non poteva essere del tutto

cosciente del futuro di questo genere che i suoi racconti hanno sicuramente contribuito a fondare. Nella letteratura italiana del Seicento, percorsa dalla coscienza di una crisi multipla e pronta a giocare ironicamente sulle proprie forme e tradizioni passate, Basile è un uomo di lettere che deve trovare il proprio pubblico da una periferia culturale frammentata, dove lingue e stili vengono rimessi in discussione alla confluenza tra vecchi e nuovi riti comunicativi.

La cornice fiabesca di Basile assegna dunque subito al Cunto una funzione sociale che Šklovskij, in *Teoria della prosa*, attribuisce solo al canone orientale, che per Auerbach prosegue giusto nella letteratura francese e che Michelangelo Picone, in *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, concentrandosi su un aspetto antropologico della letteratura, considera invece in un panorama europeo. Nel lavoro di quest'ultimo studioso, si legge che la cornice fu sfruttata, tra XII e XVI secolo, attraverso una vasta serie di modalità, per dare riconoscibilità sociale al nome dell'autore rispetto ad un pubblico educato dalla tradizione orale a smarrirlo. Da Oriente a Occidente, sempre secondo Picone, ma anche nelle ricerche di Kristine Slatter Gisset, la cornice manterrebbe però soprattutto differenze di carattere strutturale. La Gisset sostiene che un tratto fondativo e caratterizzante delle cornici orientali, che in Occidente si è mantenuto solo formalmente, è la tendenza a mettere in opera una formula per rappresentare l'infinito, in linea col principio di cui si nutre anche la numerazione matematica. La prima vera cornice sarebbe stata quella araba, sviluppatasi a partire dell'VIII secolo con l'applicazione su vasti patrimoni di racconti che circolavano tra mondo indiano e mondo arabo del genere preislamico della *qasida*. La stessa struttura fiabesca del Panchatantra condividerebbe questa origine. La *qasida* della tradizione orale beduina si caratterizzava per la figura di un enunciatore che, con le sue percezioni, esperienze, conoscenze e soprattutto con la sua voce, veniva ad incarnare il centro del materiale narrativo e che permetteva di organizzare la realtà raccontata secondo quella che sembra una duplice prospettiva: esterna, per l'ordine e la riconoscibilità dei racconti presenti in essa; ed interna, per il loro senso dentro il contenuto dell'intera opera di cui non costituiscono parti

casuali, ma unità costitutive che contribuiscono reciprocamente al proprio complessivo significato. Quest'effetto veniva perseguito secondo un'idea filosofica che avrebbe trovato coerente corrispondenza in architettura e musica e che si contraddistingue per apertura, flessibilità massima e in pari tempo perfetta corrispondenza della parte con il tutto.

Anche Michelangelo Picone afferma che la prospettiva esterna è la sola 'merce di scambio' che l'Occidente raccoglie dall'Oriente ma, a mio avviso Basile, con la fiaba, smentisce questa divisione macro e microscopicamente, là dove lega la trama complessiva del Cunto al paratesto, che non è la semplice norma editoriale che si era sviluppata nella cultura fiorentina, ma entra attivamente nella trama dell'opera, attraverso una tecnica ricorrente che rende percepibili altre tracce con cui la cornice si è conservata fino ad oggi in Occidente. La storia raccontata, ovvero il piano di riconoscimento che la principessa Zoza mette in atto, aiutata dai regali di tre fate, per conquistare il principe Tadeo che gli era stato strappato con l'inganno dalla schiava nera Lucia, non è infatti mai del tutto separato dai passaggi che ne scandiscono la durata: le cinquanta fiabe, raccontate per cinque giorni da dieci narratrici, riunite insieme attraverso un bando, per soddisfare le voglie della falsa principessa. Macroscopicamente nella cinquantesima e nella quarantanovesima fiaba, si può vedere la rottura del piano del racconto delle dieci donne con quella che verrà definita una *mise en abyme*, ovvero una metalessi. Nella cinquantesima fiaba, la narrazione non viene fatta da una delle signore *più proverete e parlettere*, chiamate dal principe Tadeo per non perdere il figlio che aspettava da Lucia; ma da Zoza stessa che, con un'analessi, racconta dal suo punto di vista, l'ingiustizia subita, ossia la storia narrata nell'Apertura dalla voce narrante d'autore. A Zoza viene per così dire in soccorso Ciommetella, la narratrice della quarantanovesima fiaba, *I tre cedri*, che racconta la stessa storia, dal suo punto di vista, ma con personaggi e luoghi mutati: ne consegue che il pubblico che ascolta la storia nel testo è come preparato alla comprensione del fatto, mentre quello che ascolta o legge la storia nel contesto dell'Apertura è da lungi predisposto alla percezione del finale. Si può del resto osservare che

tutte le fiabe del Cunto coinvolgono, nella loro trama, i motivi introdotti nell'intreccio dell'Apertura dalla voce narrante. Tutti insieme formano una sorta di *climax* che guida e conduce il destinatario dall'inizio alla fine, dove entra ancora una volta in scena la voce autoriale che gli indirizza l'ultimo saluto. Ciò si può constatare, ad esempio, nella ricorrenza, in quasi tutte le fiabe, del motivo del genitore preoccupato: questi nell'Apertura, con l'ansia di far ridere di nuovo la figlia Zoza, urta l'orgoglio di una vecchia che le impone di trovare marito in un rito così complicato e difficile, da permettere l'intromissione di Lucia, che prende il posto della giovane al fianco di Tadeo. Nelle quarantanove fiabe si ritroveranno tantissime vecchie e tantissimi copioni (non sempre intonati da vecchie, però) in cui ricorre la struttura verbale che dà espressione alla rabbia che lei esprime nell'Apertura, secondo una struttura determinata dalle ripetizioni che contraddistinguono, in diverse forme, anche la voce del narratore principale. Quando il lettore trova i segni ricorrenti di queste presenze, prefigurate dall'immagine della cornice, può avere la percezione dell'intervento del narratore in scena lungo il corso dell'intera opera. Se si possono dunque individuare nel Cunto tre livelli di racconto, quello della voce narrante, quello delle narratrici e quelli che si aprono nel corso delle fiabe attraverso le voci dei personaggi, si può constatare anche come i limiti tra tali livelli vengano costantemente infranti. Ciò cui si è in presenza è una struttura di enunciazioni entro una enunciazione principale che articola le altre, dà loro un ritmo e soprattutto ricorda il principio affermato a proposito delle narrazioni arabe dalla Gisset.

Gli studi sul fiabesco che, facendo confluire antropologia e letteratura, universalizzano l'hic et nunc della circostanza di enunciazione, si rapportano alla cornice in maniera duplice e senza marcare alcuna differenza tra Oriente ed Occidente. Ne analizzano l'aspetto comunicativo e rituale quando la trovano già realizzata; la riproducono spesso senza rendersene conto quando devono tradurre in forma scritta la dimensione orale. Così Lee Haring, in *Framing in Oral Narrative*, collegando narratori irlandesi di una raccolta popolare con quelli arabi delle Mille e una notte e gli indiani del Panchatantra,

ritrova una forma che rimanda ad un ordine sia cosmico che sociale e compositivo. La cornice fiabesca riporta nel testo scritto l'effetto performativo del narratore e quello percettivo del pubblico della tradizione orale, dà unità e temporalità alla storia e agisce contro la standardizzazione linguistica. Ma la struttura a cornice appare percepibile anche quando, sulla scorta di Vladimir Propp, nella *Fiaba russa*, fermiamo l'attenzione sulle difficoltà incontrate dai primi raccoglitori nell'organizzare, secondo criteri, il materiale folklorico. Nel riportare nomi e tratti del contesto, essi finiscono spesso per comporre rigide cornici. Basile, che può essere considerato come un anticipatore degli studi folklorici, grazie alla stratificazione dinamica dei livelli sopra accennata, sembra aver prefigurato questo genere di problemi, traducendo in maniera stilizzata ma insieme vivida, la vita del complesso spazio culturale da cui ha tratto il suo materiale narrativo. Si può tentare di spiegarne le modalità a partire dall'analisi della forma a cornice proposta da Todorov ne *La conquista dell'America: e il viaggio di questa forma continua spostando ulteriormente la prospettiva tra Oriente e Occidente*. Se, come affermano la Gittes e Picone, la cornice arriva in Occidente dal mondo arabo passando per la Spagna; attraverso la Spagna essa si sposta ancora ad Occidente, nell'America centrale.

L'uso di cornici narrative ha significato anche una possibilità di incontri linguistici e culturali tra gesuiti e nativi americani, come si registra nella *Historia general de las cosas de la Nueva España* di Bernardino de Sahagún, redatta una cinquantina di anni prima del Cunto. Todorov presenta e analizza lui stesso quest'opera richiamandosi alle motivazioni urgenti che dovrebbero ispirare uno sguardo antropologico in grado di conciliare la scienza con l'etica; ma soprattutto egli si avvale delle categorie conoscitive della teoria della narrazione di Michail Bachtin, categorie da lui analizzate proprio nel libro che precede *La conquista dell'America: Michail Bachtin, il principio dialogico*. Todorov cita da Bachtin:

Lo stenogramma del pensiero proprio delle scienze umane è sempre lo stenogramma di un tipo particolare di dialogo: una

interrelazione complessa di un testo (oggetto di studio e di riflessione) e di un contesto (di domanda, obiezione, ecc...) incorniciante che si crea, contesto in cui si realizza il pensiero conoscitivo e valutativo dello studioso. È un incontro di due testi: di quello pronto e di quello che si crea in relazione al primo, quindi un incontro di due soggetti, di due autori. (Todorov 1990: 29)

La *Historia general* di Sahagún, secondo lo studioso francese, è la perfetta attuazione del principio dialogico bachtiniano. In essa si riconoscono due soggetti di enunciazione, due punti di vista che non si fondono l'uno con l'altro, rintracciabili sia nella sua sezione in lingua originale, sia nella traduzione in spagnolo, sia nel paratesto. La cornice, ovvero la presenza e l'interazione dei soggetti dentro e intorno ad un testo, si riconosce nelle singole posizioni degli informatori e del loro raccoglitore. Così negli enunciati dei nativi americani il loro punto di vista e la loro cultura si cristallizzano in mille suggestivi particolari, anche se vi si percepisce la presenza di un preciso destinatario che ha sottoposto loro un preciso questionario e che ha organizzato questo materiale secondo un proprio ordine, intervallandolo con la sua voce. Todorov riconosce nella *Historia* allo stesso tempo un perfetto microcosmo e un perfetto lavoro antropologico, tale proprio in virtù del modo di trattare il contesto e le sue voci.

Nella mia ipotesi Basile raggiunge un risultato paragonabile a questo. Non c'è ovviamente nel *Cunto* un intento evangelizzatore nè si propongono questionari; ma uno scopo realistico ed espressivo perseguito con la medesima forza e abilità, nei confronti del suo destinatario. La sua vocazione da folklorista viene lodata, ad esempio, sia dal filosofo Croce che dal 'tecnico' Imbriani che ne tesse le lodi dicendo che l'autore «ha saputo conciliare le due cose, che parrebbe impossibile il conciliare, soprattutto nello stile: personalità spiccata e impersonalità popolare. C'è la voce del popolo nel suo libro e c'è il letterato secentista, con tutti i suoi pregi e i suoi difetti, de' quali ultimi sembra farsi beffe egli stesso» (Imbriani 1875: 631). Imbriani difende l'uso della stenografia nella raccolta di dati, ma il suo discorso,

riformulato nei termini di oggi, sembra affermare che Basile è riuscito col suo stile ad architettare una specie di registratore: e al termine “registratore” per indicare la funzione generale della cornice popolare nel medioevo, ricorre oggi anche Bonnie Irwin in *What's in a Frame? The Medieval Textualization of Traditional Storytelling*. Lo scrittore napoletano compone fiabe, introducendo e sfruttando motivi che sarebbero diventati immortali in Cenerentola, Biancaneve, Pollicino, la Guardiana delle oche, Barbablù e Pinocchio, grazie ad una voce che non è semplice come l’hanno voluta i romantici tedeschi, né anonima come hanno pensato i folkloristi, ma al massimo umile e musicale secondo le parole di Croce e di formidabile impatto visivo, se si cede la parola a Mario Praz. Dal particolare all’universale e viceversa, la voce del narratore sulla scena del Basile scandisce, interpreta e rende vivo il contesto dei racconti, mettendo pienamente a frutto quella che Stefano Calabrese, in *Gli arabeschi della fiaba*, descrive come l’attitudine della fiaba a usare materiale controintuitivo e a trovare essa stessa il centro nevralgico che fa scorrere la sua azione. Il Basile folklorista non riporta i nomi dei suoi ‘informatori’, intona bensì le loro voci con l’enciclopedia che si aggrega all’universo molteplice e vivo del parlato quotidiano, che la lettura può ancora riattivare e che il genere fiabesco ha da allora, continuato a riproporre. Del resto anche il fiabesco contemporaneo, oggi, gioca moltissimo a intonare voci citando se stesso, collezionando momenti metanarrativi e intertestuali, facendo percepire una voce colta, ironica e amante del gioco combinatorio. Nel Cunto si vede come ciò sia una caratteristica fondante di questo genere, che instaura il nuovo rielaborando materiale narrativo stratificato nel passato. Questo materiale viene ordinato in momenti in cui il lettore viene come chiamato ed educato ad interagire attivamente con il narratore, mettendo a confronto le conoscenze possedute e quelle che gli sono state fornite con i temi e il ritmo della sintassi nella cornice. Le enunciazioni si percepiscono allora nel loro movimento dentro e fuori la voce dell’autore, quasi in una sorta di discorso indiretto libero. Questo avviene non solo nella struttura delle metalessi prima descritta, ma anche con le forme assunte nel testo dall’ironia, che si scatena contro tutto ciò che doveva sembrare vecchio e noto. È il caso, ad

esempio del *raccontano che c'era una volta*, in cui si vede il raddoppiamento della formula tipica che probabilmente già contrassegnava un certo senso del fiabesco. Lo stesso si può dire dei proverbi all'inizio e alla fine di ogni fiaba, con cui, più che perseguire una morale, il narratore attraverso la voce della narratrice, gioca col senso dell'opera, che ribadisce ed orienta. La cornice regola la trama fiabesca intrecciando voci più o meno autonome che la fanno scorrere, la arrestano, la commentano e fanno parlare un personaggio, nelle cui frasi, si può ripetere il medesimo schema. A volte ci sono le virgolette del discorso diretto, a volte dei corsivi, altre volte solo delle virgole, altre ancora c'è semplicemente il parlato che entra come materiale tipico o retorico. Così, ad esempio, nella fiaba *Il viso*, indicata nell'ordine principale come terzo passatempo della terza giornata, il discorso in un solo paragrafo si stratifica come segue:

Renza, sentendo questi complimenti, si fece ancora più bella nella sua vergogna e, gettando legna nel fuoco di Cecio, gli versò, come disse l'autore, acqua bollente nella scottatura. E, non volendo essere da meno in cortesia di Cecio, rispose: «Sii il benvenuto, o dispensa del companatico delle Grazie, o magazzino delle mercanzie della Virtù, o dogana dei commerci di Amore. (Basile 1636: 503)

Si sente la voce della narratrice Meneca, che non è diversa rispetto alle altre narratrici, ma è formalmente presente sul piano del parlato. Meneca inquadra i protagonisti ne commenta le azioni fino a riferirsi ad un autore che potrebbe essere il Basile stesso, il quale la sta mettendo in scena, per entrare poi nella psiche dei personaggi, ed uscirne velocemente per riportare il discorso diretto altrui.

Nel discorso diretto di Renza troviamo la formula di cortesia della dama che accoglie l'amato, arricchita però delle ripetizioni in cui si susseguono gli epiteti di un'oralità colta che rimandano al mondo classico e insieme ancora al parlato. Le ripetizioni delle figure della dispensa, del magazzino e della dogana, danno al discorso un tono che in parte suona grottesco e in parte scandisce una climax che cattura e

guida l'attenzione del lettore/ascoltatore. Si può ancora ascoltare il discorso di Renza per trovare altri incastri poche righe dopo:

È amaro il mio destino e come è arrivata presto alla feccia la botte dei miei piaceri! Come s'è abbassata ai resti la pentola dei divertimenti! Come è arrivata ai rimasugli la cesta delle mie gioie! Povera me, se ne vanno giù con l'acqua le speranze, mi diventano crusca i progetti e si sono dissolti in fumo tutti i miei piaceri! Ho appena visto sorgere il sole e posso dire buonanotte, zio materasso! (*Ibid.*: 507)

Si ritrova il copione di un lamento in cui si ripete il fenomeno analizzato prima su scala più ampia. Non ci sono più i riferimenti classici. Restano le ripetizioni che però, questa volta, ordinano delle esclamazioni in cui rifioriscono immagini delle feste popolari e che culminano con un'espressione parlata tipica, che nell'edizione Garzanti è in corsivo. Il susseguirsi dei 'come' crea una sorta di struttura dove la prima sequenza fa da base ritmica al susseguirsi delle altre. Poche righe dopo ancora, in questo alternarsi di registri, Renza risponderà ancora al suo innamorato con una terzina, che interrompe la prosa e che, pur essendone una variante, non presenta segni formali del discorso diretto, anzi ne incornicia a sua volta uno: «Vengo da un posto dove sempre in pianto/c'è una ragazza e dice: «O bianco viso,/ deh, chi m'ha tolto te da qui accanto?»» (*ibid.*: 507). La voce di Basile si sdoppia in una molteplicità di identità e di toni a cui la cornice assegna un ruolo, una coerenza e un movimento, come di fronte ad un montaggio cinematografico. Questo risultato, a mio parere, si può collegare a quello ottenuto dal narratore beduino della *qasida* che entra nella cornice araba e a quello perseguito da Sahagún che, preoccupandosi di convertire i suoi personaggi, organizza un perfetto microcosmo che conserva tracce estreme della loro presenza.

Da Oriente ad Occidente, si ripercorre così la storia della fortuna di una forma che supera confini geografici e storico-letterari. André Jolles, non la cita né tra le forme semplici né tra quelle effettive, ma trovandosi a parlarne in rapporto al Decameron la identifica con una

dimensione costituiva della forma. La cornice, egli scrive, è il luogo in cui si può ancora sentire la voce del narratore popolare che nel corso della storia letteraria si è evoluta in stile. Questo è possibile perché: «dalla differenziazione infinita dei particolari e delle forme traspare il calore eterno della materia che rimane sempre la stessa, attraverso il movimento si svela il significato profondo di ciò che rimane immutabile» (Jolles 2003: 108). Soprattutto attraverso il movimento, nelle parole di Jolles, il narratore determina un'*immagine che cancella il concetto*, quella che permette ad un bambino di spiegarsi con gli adulti anche se non conosce ancora le parole giuste da utilizzare, l'immagine che potrebbe essere confrontabile con l'immagine eidetica che il grande Eĵzenstejn, nella *Tecnica del montaggio*, evoca in relazione alla sinestesia e al meccanismo percettivo che rende possibile il cinema stesso. A prescindere dagli orizzonti geografici e culturali, la cornice sarebbe quindi riconoscibile da una funzione cognitiva. A questa ipotesi, proprio cercando le tracce del narratore popolare, è pervenuta la moderna narratologia, con Monika Fludernik. Prima di lei, l'ecologia della mente con Bateson aveva usato il modello della cornice per parlare di apprendimento e mappatura cognitiva; la sociologia, con Goffman, se ne era avvalsa per descrivere l'interazione sociale; gli studi sull'intelligenza artificiale, da Minski a Schank e Abelson, vi avevano fatto ricorso per riprodurre gli schemi logici con cui l'uomo si orienta nel mondo; e l'informatica oggi, come osserva Marie-Laure Ryan, altra contemporanea narratologa, se ne avvale per l'organizzazione di processori e software.

Da Oriente e Occidente, il Cunto allora, come affermava già Stefano Calabrese, si presta più che mai ad una lettura intensamente interdisciplinare. Il suo stesso funzionamento marca momenti di scambio e interazione, spazi dove la letteratura si costituisce come uno strumento valido su una molteplicità di fronti, tra cui, ipotizzo, anche la pedagogia.

Bibliografia

- Auerbach, Erich (1921), *Zur Technik Der Fruhrenaissancenovelle in Italien Und Frankreich*, trad. it. *La tecnica di composizione della novella*, Ed. Fritz Schalk, Roma, Theoria, 1984.
- Basile, Giambattista (1636), *Lo cunto de li cunti*, Ed. Michele Rak, Milano, Garzanti 1999.
- Calabrese, Stefano, *Gli arabeschi della fiaba: dal Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984.
- Croce, Benedetto (1890), "Giambattista Basile e il «Cunto de li cunti»", *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1948: 3-89.
- Croce, Benedetto (1924), "Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari", in Giambattista Basile, *Il Pentamerone*, Bari-Roma, Laterza, 1982: XXVII-XLIX.
- Ājzenstejn, Sergej (1937), *Teoria generale del montaggio*, Ed. Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1989.
- Fludernik, Monika, *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge, 1996.
- Gittes, Katherine Slater, "The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition", *PMLA*, 98.2 (1983): 237-251.
- Gittes, Katherine Slater, *Framing the Canterbury Tales, Chaucer and the medieval frame narrative tradition*, New York-London, Greenwood Press, 1991.
- Haring, Lee, "Framing in Oral Narrative", *Marvels and Tales*, 18.2 (2004): 229-245.
- Imbriani, Vittorio, "Il gran Basile" (1875), in Giambattista Basile, *Il racconto dei racconti*, Eds. Ruggero Guarini e Alessandra Burani, Milano, Adelphi, 1994: 611-643.
- Irwin, Bonnie D., "What's in a Frame? The Medieval Textualization of Traditional Storytelling", *Oral Tradition*, 10 (1995): 27-53.
- Jolles, Andr e, *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, Ed. Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Picone, Michelangelo, "Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale", *Filologia e critica*, XIII (1998): 3-28.

- Picone, Michelangelo, "La cornice novellistica dal «Decameron» al «Pentamerone»", *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Eds. Michelangelo Picone e Alfred Messerli, Ravenna, Longo, 2004: 105-122.
- Praz, Mario, "Il «Cunto de li cunti» di G. B. Basile" (1933), *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Ed. Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 2002: 169-189.
- Propp, Vladimir, *La fiaba russa: lezioni inedite* (1984), Torino, Einaudi, 1990.
- Rak, Michele, "Il racconto fiabesco", in Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1999: II-LXXI.
- Rak, Michele, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Ryan, Marie Laure, "Stacks, Frames and Boundaries, or Narrative as Computer Language", *Poetics Today*, 11.4 (1990): 873-899.
- Ryan, Marie Laure, "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative", *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ed. David Herman, Columbus, Ohio State University Press, 1997: 113-141.
- Šklovskij, Viktor, *Teoria della prosa* (1917), Ed. Cesare de Michelis, Torino, Einaudi, 1976.
- Todorov, Tzvevan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, trad. it. *Michail Bachtin, il principio dialogico*, Ed. Anna Maria Marietti, Torino, Einaudi, 1990.
- Todorov, Tzvevan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, trad. it. *La conquista dell'America: il problema dell'altro*, Ed. Aldo Serafini, Torino, Einaudi, 1992.

L'autrice

Elena Massi

Elena Massi ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con una tesi sulla figura del narratore di fiaba presso la Scuola di dottorato in

Scienze Umane dell'Università di Modena e Reggio Emilia, indirizzo Scienze didattiche narratologiche e della formazione. Tra i suoi interessi oltre allo studio della fiaba, la pedagogia della narrazione, la storia della letteratura per l'infanzia e la narratologia tedesca. Collabora con le riviste *Hamelin*, *storie*, *figure*, *pedagogia* e *Griseldaonline*. Tra le sue ultime pubblicazioni la partecipazione alla redazione del volume *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, a cura di Hamelin, Hamelin, Bologna, 2011.

Email: elena.massi@unimore.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/08/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Massi, Elena, "Merci esotiche che viaggiano per l'Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal *Cunto de li cunti*", *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it/>