FABRIZIO BONDI

Il «cunto» dello Scontento. Proposte su Imbriani e la fiaba

Nonostante le offese subite, era spinto a rassegnarsi alla perdita dei cavalli da un sentimento di giustizia a lui già noto riguardo l'ordine imperfetto del mondo. Perché, se il castaldo diceva la verità, il servo doveva pur avere le sue colpe. Un sentimento altrettanto forte metteva però radici sempre più profonde in lui man mano che cavalcava e sentiva, ovunque si fermasse, delle ingiustizie che si commettevano quotidianamente a Tronkenburg nei confronti dei viaggiatori. Se, come sembrava, tutta la storia fosse stata solo un raggiro, avrebbe dovuto procurarsi, di fronte al mondo e con tutte le sue forze, una soddisfazione personale per l'offesa subita, ma anche per la sicurezza dei suoi concittadini di fronte alle offese future.

H. Von Kleist, *Michael Kolhaas*
(trad. di Federico Ferraguto)

1. *Introibo*

Il primo impulso a occuparmi di un tema così difficile qual è quello che il titolo del mio contributo promette mi è giunto, qualche anno fa, da due eventi concomitanti. Da un lato, la lettura delle *Einfache Formen* e di altri scritti di André Jolles nell'edizione italiana curata da Silvia Contarini; dall'altro, l'avere espresso a Emma Giammattei il vago proposito di occuparmi di Imbriani, ricevendone un incoraggiamento[1]. Volli allora tentare di far reagire, del tutto sperimentalmente, la passione di Imbriani per la fiaba con le teorie di Jolles sulle forme semplici della letteratura. All'idea contribuì forse anche un semiconscio paragone tra due destini politici, che da ideali giovanili libertari o comunque non reazionari piombarono rispettivamente – a due generazioni di distanza, e in contesti ovviamente diversi – l'uno nella *voluptas* forcaiola di un monarchismo assolutistico, l'altro negli abissi del nazismo.

[1] A. Jolles, *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897 – 1932)*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Mondadori, Milano 2003. L'incoraggiamento era tanto più impegnativo in quanto proveniente da chi ha contribuito a imporre una decisa svolta alla critica imbrianiana, stringendo il nesso che lega insieme Croce, Napoli e il Grande Misantropo, l'Orso, l'Orco o – epiteto che a me pare più calzante, trovato da Benito Iezzi – lo Scontento. Cfr. almeno *Studi su Vittorio Imbriani*, Atti del «Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel Centenario della morte», a cura di R. Franzese ed E. Giammattei, Guida, Napoli 1990.

Credo, però, che la posta in gioco da me percepita fosse soprattutto trovare per Imbriani una pietra di paragone critica che non fosse quella (per dirla rozzamente) dell'«espressionismo» continiano, come già del resto si era iniziato a fare. Contini arruolò a suo tempo Imbriani tra gli antesignani di Gadda[2], al quale in effetti lo Scontento assomiglia per una serie abbastanza impressionante di aspetti stilistici e psicologici (c'è ad esempio una figura più imbrianiana di quell'avo del Figlio, l'integerrimo funzionario Gonzalo Pirobutirro d'Eltino che, nella *Cognizione del dolore*, con rammarico non riesce a far impiccare «certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevan tutti, Enzo»[3]?). Lo stesso Contini, tuttavia, segnalava nella medesima sede la necessità di «rivalutare anche la sua [di Imbriani, *NdR*] posizione culturale», e ne citava appunto di seguito l'attività di folklorista, affiancandola «all'iniziativa romantica e in linea di principio antiaccademica dei D'Ancona, e più dei Pitré e dei Nigra»[4].

Per tornare a Jolles, non so dire se questi, durante il periodo trascorso a Napoli, abbia avuto una conoscenza diretta degli scritti di Imbriani. Tuttavia, a far sorgere almeno qualche sospetto contribuisce, tra l'altro, la seguente circostanza. Nel 1888 uno Jolles quattordicenne dovette accorrere in tutta fretta nella capitale partenopea al capezzale del padre morente. Vittorio Imbriani era scomparso da soli due anni: la sua fama di scrittore ed erudito doveva essere ancora ben viva a Napoli. Inoltre, all'interno del saggio *La fiaba nella letteratura occidentale moderna* (1922-1923), Jolles ci racconta (con la *verve* di un colorista di genere, vivido pennello su candida maiolica) il seguente episodio autobiografico:

> Trentacinque anni fa, quando ero un ragazzo, ho assistito una sera, a Santa Lucia, alla recitazione di un cantastorie seduto a gambe incrociate sulle pietre del molo, nel mezzo della cerchia degli

[2] G. Contini, *Vittorio Imbriani*, in Id., *Letteratura dell'Italia unita 1861 – 1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 223-227.

[3] C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, I, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 2007, p. 606.

[4] G. Contini, *Vittorio Imbriani*, cit., p. 223.

> ascoltatori, con il mare azzurro e la schiena fiammeggiante del Vesuvio sullo sfondo. Non riuscivo a capire la storia che raccontava, ma forse non era altro che una fiaba, narrata da un discendente dei narratori del XVI secolo e ancora oltre. E forse ora il figlio di quel cantastorie, anche dopo che Santa Lucia è stata distrutta, siede da qualche altra parte intento al medesimo atto. Ma queste sono, naturalmente, solo supposizioni[5].

Il brano è tratto dal paragrafo della breve storia jollesiana della fiaba consacrato a Giambattista Basile, in cui Jolles riflette su un problema che anche Imbriani si era posto, e cioè quello riguardante le eventuali differenze sociologiche tra i narratori di fiabe, e le ripercussioni che esse potevano avere sui loro diversi stili narrativi[6].

Jolles, poi, conosceva Basile innanzitutto attraverso i *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* di Croce, dal quale almeno il nome di Imbriani poteva essergli giunto. Ma in ogni caso: le tre categorie fondamentali, molto moderne, con cui Jolles definisce Basile – «purismo forzato», «gusto della collezione», «demone della parodia» – non si possono forse applicare anche a Imbriani[7]? Con una chiosa, magari. Se le ultime due appaiono infatti evidenti a chi abbia un poco di confidenza con gli scritti dello Scontento, il «purismo forzato», in una scrittura nella quale le "patine" municipali o regionali erano di volta in volta applicate a bella posta, ha da intendersi come atteggiamento sperimentale nei confronti della lingua, in cui il "colore" è frutto di un gesto estetico non "naturale" e che non vuole, appunto, presentarsi come tale.

Lo stesso napoletanismo di Imbriani, guarda caso, non è "nativo", ma appreso a posteriori. Lo spiegherà bene lo stesso scrittore nel sonetto centrale del trittico a se stesso dedicato (sotto lo pseudonimo

[5] A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 141.

[6] Entrambi, peraltro, paiono offrire risposte molto generiche: mentre Imbriani afferma semplicemente che meno il narratore è cólto, più la fiaba sarà ben raccontata, Jolles parla appunto di cantastorie, quindi – se ne desume – di figure magari altrettanto poco acculturate ma in un certo senso "specializzate".

[7] A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 134.

"parlante" di Jacopo Moeniacoeli) nel congedare la sua ultima fatica, l'edizione della *Posilecheata* di Pompeo Sarnelli. Fino ai vent'anni, ci dicono le quartine, egli fu allevato alla più stretta "italofonia" (cioè all'italiano di Dante e dei buoni autori) dalla sua «famiglia di patrioti».

> Ma, in Germania, prostrato da possente
> Nostalgia, quando e' ti sapeva reo,
> Star, con le mani in mano, nel Sessanta,
>
> Fu, per te, panacea, ti fu nepente [Nepenthès. Om., Odiss.]
> Lo studio del sermòn partenopeo
> E quanto 'l popol conta e 'l popol canta[8].

Nel Sessanta Imbriani era a Berlino, ad apprendervi la filosofia hegeliana. Lo «star con le mani in mano» si riferiva non tanto alle lezioni di Michelet, che seguiva, ma al non potere (o volere?) partecipare all'impresa garibaldina[9]. Imbriani lega dunque il proprio *studium* della cultura popolare a una volontà patriottica (quantunque, in questo caso, per così dire palliativa). Il concetto, come vedremo, era già stato espresso e spiegato dallo scrittore in diverse occasioni.

2. *Imbriani e la fiaba: qualche dato*

Il fatto che più ci colpisce, tuttavia, è che Imbriani, quasi sul letto di morte, éditi commenti e chiosi con la consueta erudizione straripante e idiosincratica *una raccolta di fiabe*.

[8] P. Sarnelli, *Posilecheata (1685). Ristampa di CCL esemplari curata da Vittorio Imbriani*, Domenico Morano, Napoli 1885, p. XIV. La chiosa fra parentesi quadre al primo verso della seconda terzina è naturalmente d'autore.

[9] «Scrivo perché non m'è dato di fare», scriverà in una lettera al De Sanctis del 17 Agosto 1860, che cito da M. Pieri, *Le gocce del male. Imbriani*, in Id., *Una stagione in Purgatorio. Schegge per una storia di scritture minimamente diversa*, La Pilotta, Parma 1983, p. 176. Si ricordi che un precedente «trauma» imbrianiano era stato quello di partecipare alla guerra del '59, "scappando" quasi da Zurigo, ma rimanendo poi bloccato nell'ozio, e schifato dalla vita di caserma, in Toscana. Pieri sottolinea il valore di *turning point* (negativo) di quell'evento nella vita interiore di Imbriani.

Eppure, ancora Italo Sordi, curatore per Rizzoli della *Novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, vede nell'attività imbrianiana di raccoglitore di fiabe «un curioso contrasto con altri, in fondo prevalenti, aspetti della sua personalità»[10]. Io vorrei in questa sede tentare di attenuare, se non di cancellare, tale contrasto: non limitandomi però a spiegazioni che ruotino intorno al concetto di folklore come ricerca, di origine romantica e utilizzabile in senso "nazionalistico", delle radici più profonde e «ingenue» dello spirito del popolo (spiegazioni, del resto, pertinenti)[11]. Nazionalistica lo era sì, la sua ricerca, ma nel senso di un "fare gli italiani" che non corrispondesse a un totale livellamento di lingue e culture, quanto piuttosto a una reciproca conoscenza. Si legge infatti nell'avvertenza alla *Novellaja milanese*, datata Giugno 1872:

> Non pretendevo se non dare un esempio; non mi considero se non come un precursore. Fortunato, se potrò destare in altri l'amore per questi studi. Almeno sarà pruova dell'assoluta comunanza d'interessi e di studi fra tutti gl'Italiani; dell'affetto profondo con cui le varie province si amano; del sentire ciascuna di esse come cosa propria anche ciò, ch'è più speciale delle altre; questo fatto, che sarebbe stato impossibile fino a pochi anni sono: cioè, l'aver dato fuori un Napoletano di Napoli la prima raccolta d'essempi e di panzane milanesi[12].

[10] Cfr. I. Sordi, *Nota introduttiva* a V. Imbriani, *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, cronologia e nota introduttiva di I. Sordi, Rizzoli, Milano 1976, p. IX. Ancor oggi spesso si descrive l'attività letteraria di Imbriani come quella di un caotico dilettante o poligrafo, la cui cifra unificante sarebbe casomai il gusto della provocazione, del litigio, della polemica testarda: del duello, insomma.

[11] Non credo peraltro si possa parlare per Imbriani di ricerca folklorica quale tendenza «antiquaria», nel senso in cui Nietzsche intendeva questo termine nella quarta delle *Considerazioni inattuali*, ponendola tra le specie dannose di storia. «Il senso antiquario di un uomo, di una comunità cittadina, di un intero popolo ha sempre un campo visivo molto ristretto», con quel che segue. Cfr. F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Newton Compton, Roma 1997, p. III.

[12] V. Imbriani, *La novellaja fiorentina*, cit., s.n.p. Si tenga presente che in questa edizione si ripubblica in forma sostanzialmente anastatica l'edizione livornese del 1877, la quale fondeva insieme le due «novellaje». Ne riproduco il frontespizio: «LA | NOVELLAJA FIORENTINA | FIABE E NOVELLINE | STENOGRAFATE IN FIRENZE DAL DETTATO POPOLARE | DA | VITTORIO IMBRIANI || ristampa accresciuta di molte novelle inedite | di numerosi riscontri

Si noterà, di sfuggita, che qui si chiamano «essempi» e «panzane» («panzana» è anche il sottotitolo de *L'Impietratrice*, singolarissimo racconto del 1875[13]) quelle che sono per la maggior parte fiabe; il sottotitolo della raccolta («novellaja»), richiama poi un altro genere breve, la novella. È come se Imbriani tendesse a unificare, o non avesse interesse a tassonomizzare[14], alcune specie di narrazione breve che invece Jolles distinguerà con precisione. A ciò non consegue tuttavia una completa divergenza, dal momento che il gesto imbrianiano implica comunque l'intuizione di una qualche specificità della forma breve.

Ma, al di là di queste considerazioni, volendo io – probabilmente non senza arroganza – andare alla ricerca di quello che Spitzer avrebbe definito l'«etimo psicologico» dell'interesse imbrianiano per la fiaba, dovrò dunque volgermi innanzitutto a ciò che caratterizzò il suo metodo di raccoglitore: l'applicare cioè al dettato dei narratori popolari la stessa capacità stenografica che, a Zurigo (1858-59), gli permise di registrare dalla bocca del De Sanctis le lezioni su Petrarca e sulla poesia cavalleresca.

Dice Imbriani nell'*Avvertenza (stampata al principio della* Novellaja milanese [ed. 1870, *NdR*]*)*:

> Le ho stenografate, mentre si narravano da contadine, operaje, domestiche; e quindi trascritte senza farmi lecito di mutar sillaba alla dicitura ingenua primitiva. Non ho cancellato una ripetizione, non un foderamento di parole; non ho supplito lacune. Avrei stimato delitto l'alterar checchessia, anche dove fondatamente poteva credere di migliorare[15].

| e di note, nelle quali è accolta integralmente | LA NOVELLAJA MILANESE | dello stesso raccoglitore». Nelle note alla Dedica-prefazione si riportano anche le due «avvertenze» alle rispettive edizioni della *Novellaja milanese*.

[13] Per il quale si rimanda alla esemplare analisi di T. POMILIO, *Iperletteratura e artificio della passione*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, cit., pp. 359-371.

[14] In accordo del resto, si presume, con lo stesso disinteresse del popolo narrante per le distinzioni della critica letteraria! Ma ciò richiederebbe tutto un discorso, che non ho qui lo spazio per fare.

[15] *Ivi*, s.n.p.

In ciò il suo rigore era ancora più oltranzistico di quello di Pitré, con cui pur proficuamente collaborava, e prossimo alla categoricità di un Max Müller, il quale auspicava addirittura la frusta per il raccoglitore che anche solo ritoccasse, o minimamente abbellisse, una fiaba. Era una vecchia storia, risalente addirittura alla polemica originaria tra Jacob Grimm e Achim Von Arnim, che Jolles (non l'ho dimenticato) accuratamente ricostruisce, ritenendola molto importante: «La fiaba esige infatti una ricerca preliminare che portando a una distinzione di principio tra linguaggio e poesia costituisca la conclusione, e al tempo stesso l'introduzione, a tutte le forme semplici»[16].

Articolare una simile distinzione, naturalmente, non è facile gioco. Anche lo stesso Grimm – sostenitore del fatto che laddove si trovasse l'«antica poesia» non si dovesse cambiare né un punto né una virgola – ha indulto nei fatti a qualche modifica e accomodamento trascrivendo le sue fiabe. Operazioni a cui del resto il D'Ancona invitava Imbriani, che puntualmente vi si rifiutava, come leggiamo nell'*Introduzione* alle «novellaje» unificate. In primo luogo per orgoglio nazionalistico (non voleva, letteralmente, imitare i tedeschi), ma non solo: «Mi stava a cuore di ritrarre esattamente la maniera, in cui fraseggia e concatena il pensiero il volgo»[17]. Sul che naque una polemica: D'Ancona lo accusò infatti di aver sconciato «la vivezza, il brio e l'evidenza che sono il carattere comune e generale del parlar fiorentino»: al che Imbriani ebbe buon gioco a controbattere che quei caratteri non eran propri indistintamente a tutti i fiorentini, ma bensì a quanti di essi sapessero effettivamente raccontare, cioè avessero qualità di narratori.

La questione era evidentemente un'altra. Come scrisse splendidamente Marzio Pieri (a propria volta grande *performer* della parola parlata, come sa chi ha avuto la fortuna di ascoltare le sue le-

[16] A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 414. Le forme semplici sono quindi strettamente legate al linguaggio, anzi Jolles le definisce «atti di linguaggio»: nel che si intravede l'influenza dell'impostazione di Müller.

[17] V. Imbriani, *Dedica-prefazione. Alla Gigia*, in Id., *La novellaja fiorentina*, cit., s.n.p.

zioni) i novellatori e i cantori di Imbriani sono dalla sua stenografia «colti sul fatto, imprigionati nella vivente voce, spregiudicatamente inseguiti nello sgorgo d'intonazione e di fisica reinvenzione, ch'è la ragione biologica della sopravvivenza d'un repertorio folklorico»[18].

Ma riprendiamo il filo jollesiano, che poi dovremo giocoforza per un poco abbandonare. Imbriani privilegiava la forma breve. Anche i suoi due cosiddetti romanzi, *Merope IV* (1867) e *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876 e 1883) sono in realtà, come vari critici hanno osservato, delle novelle lunghe[19]. Si direbbe che Imbriani rilutti al romanzo; e che la maggior parte delle sue narrazioni si possano considerare variazioni della novella[20], a prescindere dai sottotitoli capricciosi che l'autore vi apponeva. *Mastr'Impicca* (1874) e *Le tre Maruzze* (1875) – i testi su cui vorrei appuntare qui la mia analisi – sono invece narrazioni brevi in cui Imbriani riprende in maniera esplicita e programmatica la materia e la forma della fiaba[21]. Entrambe (dato di per sé significativo) sono per così dire metafiabe,

[18] M. Pieri, *Le gocce del male. Imbriani*, cit., p. 181. È pur vero che la stenografia non poteva riprodurre gli incantesimi della viva e fisica voce, gli accenti, le modulazioni, le dinamiche. Ci sarebbe riuscito un secolo dopo, e non poco problematicamente, il magnetofono: la cui nascita, però, accompagnò o di poco precedette l'estinzione di tale antica razza di narratori.

[19] «Le sue cose letterarie, saporosissime, temono le aperture senza limite, gli spazî da percorrere al galoppo; che sarebbe una gioia di respirare liberi. Libriccini, plaquettes; il romanzo [...] *Dio ne scampi dagli Orsenigo* [...] è piuttosto una novella lunga, un raccontone» (M. Pieri, *Le gocce del male*, cit., p. 182).

[20] Per la novella in Jolles cfr. R. Bragantini, Jolles, *Il Decameron e le forme brevi*, in «Cahiers d'études italiennes», 23 (2016), pp. 109-124, che lo cita anche a proposito della dialettica novella/romanzo: «Tutta la storia della letteratura testimonia l'antica ostilità tra il racconto lungo e quello breve» (A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 161). Benjamin tuttavia, nel famoso saggio su Leskov, aveva individuato una peculiare ostilità del romanzo *moderno* nei confronti delle antiche forme di narrazione breve. «Da un lato il "senso della vita", dall'altro la "morale della storia": con queste opposte parole d'ordine si affrontano romanzo e racconto, e da esse si può desumere l'indice storico completamente diverso di queste due forme d'arte» (W. Benjamin, *Il narratore*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1997, p. 264). Peraltro, mettere a confronto Jolles e Benjamin potrebbe essere un'operazione fruttuosa (ad esempio sulla questione del mito, di cui il primo ha una visione che si potrebbe definire irrimediabilmente "di destra", diversamente dalla critica radicale del mito operata dal filosofo berlinese).

[21] I testi di entrambe le novelle si citano da V. Imbriani, *Il vivicomburio e altre novelle*, con un «Invito alla lettura» di A. Palermo, Vallecchi, Firenze 1977, rispettivamente alle pp. 69-136 e 137-158. Si sono comunque tenuti presenti anche i testi e i commenti dell'edizione Fondazione Bembo (V. Imbriani, *Racconti e prose I*, a cura di F. Pusterla, Guanda, Parma 1993).

o fiabe metaletterarie, cioè testi che incorporano una riflessione sul genere cui fanno mostra di appartenere nonché, in una certa misura, sulla concezione della scrittura e in generale sulla narrativa di finzione propria del loro autore.

Se *Mastr'Impicca* ha un intreccio originale, cioè costruito da Imbriani come iper-parodia del racconto di fate, *Le tre Maruzze* è basata sul canovaccio di una fiaba preesistente, di cui si ha una versione palermitana raccolta dal Pitrè, *Lu zu Viritati*, e una pomiglianese, raccolta da Imbriani stesso e pubblicata nei *XII Conti* (1877) col titolo di *Giuseppe 'a Veretà*. Una versione espurgata era comparsa infine col titolo di *Don Peppino* nella «Scuola italica» (1874), ma è evidente la priorità di ispirazione delle *Tre maruzze*, «novella trojana» (1875) dedicata agli «uomini terenziani»[22] («l'uom di Terenzio esser mi piacque!», v. *supra*) cioè a coloro che non reputano a sé alieno nulla di ciò che è umano: a cominciare dalle cose del sesso.

Vediamo di seguito brevemente il contenuto dei due testi.

Per quanto riguarda il primo, possiamo riprodurre il riassunto di Croce: «si narra della giovane principessa ereditaria di Scaricabarili, Rosmunda, corteggiata dai re di tre stati vicini, Gaspare, Melchiorre e Baldassarre, uno gobbo, l'altro zoppo, il terzo guercio, i quali, infrangendo le regole del concorso cui si erano sottomessi, la rapiscono. Ma per intervento della fata Scarabocchiona, protettrice della principessa, un giovane ufficiale, un trovatello, Sennacheribbo Esposito, capitano dei dragoni di seconda classe, insegue i rapitori, li raggiunge oltre il confine, li coglie tutti e tre mentre, giocata a dadi la principessa, stanno per violentarla, e li impicca, malgrado le loro minacce... impicca tre re, con le rispettive corone sul capo! Il giovane al ritorno è sottoposto a processo ma viene acclamato dal popolo, e sposa la principessa, e gli resta il nomignolo di Mastr'Impicca»[23] (che era poi quello corrente per il boia).

[22] Cfr. V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., pp. 136-37. Sulla storia e la stratificazione del testo, cfr. V. Imbriani, *Don Peppino Bocca di Verità*, a cura di R. Giglio, Il sorriso di Erasmo, Massa Lubrense 1987.

[23] B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1943, p. 155.

Nel secondo racconto si narra di un uomo di indefettibile onestà, Don Peppino, al quale il re affida la custodia del suo giardino meraviglioso, popolato in particolare da deliziose «maruzze» (chiocciolina) d'argento e madreperla. Don Peppino, oltre a svolgere bene il suo lavoro di giardiniere-custode, salva da triste sorte una biscia, una lucertola e una «zoccola», le quali gli si rivelano poi come fate e gli promettono grandi cose. L'onestà di Don Peppino, però, cede allorquando la regina, in cambio di tre delle suddette maruzze, gli concede favori sessuali via via più audaci. "Consigliato" dai suoi strumenti di lavoro (zappa, badile e vanga) confessa la verità al re, il quale sulle prime vorrebbe giustiziare la moglie e i suoi familiari infedeli, ma poi, convinto dalle implorazioni di Don Peppino, li risparmia, e alla sua morte lascerà addirittura il proprio regno al giardiniere.

In entrambi i casi la sinopia della fiaba sembra essere usata per uno scopo "altro": in *Mastr'Impicca*, per fare della satira politica; nelle *Tre Maruzze*, la fiaba si presta al gioco – insieme volgarissimo e raffinato – di un'oscenità comica e giocondamente blasfema, come di un Boccaccio al quadrato o, secondo dice l'autore stesso, di un «Bandello redivivo»[24]. In realtà, non mancano per entrambi i componimenti sottotesti e allusioni di maggiore portata, con i quali la struttura e il "segno" della fiaba sono profondamente implicati.

3. *Un tentativo di ermeneutica sinottica*

Ad esempio, ci si può chiedere: di cosa parla "veramente" *Mastr'Impicca*? Qual è il suo tema? (Intendendo per "tema" il sostrato significante, il piano di consistenza del suo senso). Vorrei provare a leggerlo in parallelo alle *Tre Maruzze*, poiché i due testi sono a mio parere in qualche modo opposti e complementari. Lo farò prendendo in considerazione tre personaggi-situazione fon-

[24] Finissima l'osservazione di Pieri: «Intendi sùbito che quell'enorme pressione dello sconcio non è che un petrarchismo rovesciato. Ma – rovesciato – è come riscoprirlo, nel suo spessore genuino, vitale» (M. Pieri, *Le gocce del male*, cit., p. 182).

damentali della fiaba: l'eroe-protagonista; gli aiutanti e gli oggetti magici; il re. Userò dunque in modo volontariamente semplificato e quasi parodistico alcune "categorie" proppiane, servèndomene come stampelle per un'analisi diciamo così figurale dei due testi.

In *Mastr'Impicca* l'eroe è certamente Sennacheribbo. Ma qui già cominciano le anomalie. Infatti, egli si macchia di quello che sarebbe il più grande delitto possibile per un ultra-monarchico come Imbriani: l'uccisione di non uno, ma di ben tre re. (L'esclamativa di Croce, nel riassuntino citato, bene si presta a esprimere l'enormità del fatto). Sennacheribbo si macchia inoltre di crudeltà, come testimonia lo sgomento dei suoi soldati di fronte alla brutalità dell'esecuzione. Dopo una variazione linguistica sul tema semantico del cappio e dell'appendere, peraltro, troviamo una descrizione di singolare e compiaciuta crudezza:

> Tre belle corde co' cappi insaponati si dondolavano alla brezza mattutina, che l'aurora cominciava ad inaranciar l'oriente [...] Le scale furono sottratte ai tre meschini, i quali travolsero stranamente il volto per la rottura delle vertebre cervicali nelle estreme convulsioni dell'agonia. In quell'istante comparve il sole sull'orizzonte e percosse coi primi raggi le facce livide dei tre regnatori, i quali traevan calci al rovaio[25].

Troviamo in passi come questi – antesignani del futuro *Inno al canape*[26] – ottime illustrazioni di quel sadismo che qualcuno re-

[25] *Ivi,* p. 119.

[26] Marco Faini offre un'interessante lettura "psicanalitica", di carattere latamente orlandiano, dell'ossessione di Imbriani per la forca, focalizzando l'attenzione su un passo rivelatore della *Merope IV*, nel quale l'autore constata con amarezza il rovesciamento di una sua fantasia giovanile: dal vagheggiamento di una salita al patibolo in prima persona, màrtire della Patria, alla funzione di boia del proprio oggetto di desiderio da lui medesimo assunta. Faini utilizza questo e altri "sintomi" testuali (ad esempio la rimozione di Garibaldi, nome che quando affiora rivela un nodo psichico irrisolto) allo scopo di sostenere la tesi che la forca fosse il segno della sua difficoltà di sublimazione letteraria, in quanto il "desiderio di gloria" inculcatogli dalla sua famiglia risulterebbe inconciliabile, a livello profondo, con la forza soverchiante del desiderio erotico (M. Faini, *La scrittura al patibolo. Ideale della patria e fantasmi del desiderio in Vittorio Imbriani*, in «Ermeneutica letteraria», VIII (2012), pp. 201-212).

centemente ha voluto additare come carattere tipico della narrativa imbrianiana. Prendiamo la crudele uccisione del paggio Coppa d'oro, in effetti sottoposto dall'autore al supplizio delle verghe con una voluttà che ricorda davvero un Sacher Masoch: Sennacheribbo, che pure si dice impressionato negativamente da questo episodio, non esita a punire poi i tre re con una quota che potremmo definire di plus-crudeltà. Ma dopotutto, essi sono l'epitome di ogni difetto, dunque punibili perché screditano l'istituto della monarchia. I conti tornano, in fondo. Per lo Scontento, le storture della realtà vanno tagliate con l'accetta, o meglio strozzate con la corda. In questo senso, Sennacheribbo sembrerebbe, oltre che l'eroe della fiaba, anche la controfigura dell'Autore.

Ma siamo sicuri che sia lui il protagonista? In fondo non è Rosmunda che, con la sua compassione per la vecchia mendicante topicamente «scrignuta», e repellente, suscita la fata Scarabocchiona, a propria volta *Deus ex machina* del racconto e del suo lieto fine? Il principio veterotestamentario del dente-per-dente sembrerebbe dunque essere sconfitto, in questo caso, da quello cristiano della compassione.

Qui, però, pare di toccare un nucleo di ambiguità. Rosmunda infatti, nell'*incipit* del testo è definita «unigenita», come il figlio di Dio secondo il Credo; riceve inoltre il dubbio omaggio di Gaspare, Melchiorre e Baldassarre, tre "re magi" poi riuniti in una crocifissione blasfema, composta cioè di soli ladroni (la forca e la croce sono del resto strutture piuttosto simili). La cristica Rosmunda finisce a filare la lana e a badare ai figli, collocazione che del resto lei stessa si sceglie, abbracciando così spontaneamente un posto "debole" nell'ordine cosmico-storico. Strana fine, per un'eroina-protagonista.

Simili implicazioni "religiose" ritroviamo nella storia di Don Peppino, indubbio eroe e protagonista de *Le Tre Maruzze*. Peppino viene posto a guardia di un giardino che ha tutta l'aria di essere una parodia barocceggiante dell'Eden:

> C'era una volta un Re, che possedeva il più bel giardino del mondo. Non s'è mai visto e non si vedrà mai un giardino simile. Tutte le piante della terra raccolte insieme vi facevano bella mostra di sé: ed anche quanti vegetali allignan solo nella flora fantastica dei poeti e de' novellatori, tranne uno, cioè quella varietà di cedro dal cui frutto tagliato esce una bella donna ignuda (*Citrus verginifera pentameronalis Johanni Alexii Abbattutis*. Vedi: *Lo cunto de li cunti*, *Trattenimento de li peccerille*)[27].

A giustificare questa citazione, umoristicamente *à la manière de* Linneo ma anche così estesa, ricordiamo che il capitale saggio di Imbriani su Basile era uscito proprio nel 1875, anno di pubblicazione della «novella trojana». Il riferimento è alla celebre fiaba finale del *Lo cunto de li cunti*, *Le tre cetra* (*Trattenemiento nono de la iornata quinta*)[28], e l'assenza proprio di quel frutto generatore di belle ragazze potrebbe segnalare un'iniziale condizione adamitica di Don Peppino, che viene scelto appunto perché non ruba i frutti dell'Eden. Il suo peccato, inizialmente, sarebbe proprio solo quello di fare un uso strumentale delle maruzze, di usare i frutti sacri del Giardino (leggi: della Natura) per ottenere il triplice favore sessuale della regina[29].

Custode coscienzioso, Don Peppino è anche, al contrario di Sennacheribbo, davvero compassionevole: virtù che non si trova negli immediati ipotesti folclorici del racconto[30]. Non sorprende,

[27] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 139.

[28] Cfr. G.B. Basile, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. 1002-1004. Al di là del contesto giocoso, si ricordi che «queste luminose presenze, qualche volta bellissime in ogni caso decisive per chi le incontra [*le fate, NdR*], sono spesso sull'orlo del buio che conduce ai mondi sotterranei. Anche le più belle delle fate [...] vengono da laggiù dal mondo dei vegetali che affonda le sue radici nel profondo» (M. Rak, cit., p. XLIV).

[29] Da tenere presente la corrente (non solo "popolare") interpretazione della trasgressione edenica come trasgressione sessuale.

[30] In effetti il tema degli «animali riconoscenti» (cfr. *infra*) veniva ricondotto alla sua origine di alleanza totemica dell'uomo con l'animale da Vladimir Propp, che constatava oltretutto nella fiaba una totale mancanza di compassione. In altre parole, l'eroe protagonista risparmierebbe l'animale in virtù di una sua originale parentela totemica: esso albergherebbe l'anima di un congiunto morto (cfr. V. Propp, *L'origine storica dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 246-251).

peraltro, che Imbriani abbia scelto l'archetipo favolistico de «l'uomo che dice sempre la verità», lui che nella dedica della prima *Novellaja fiorentina* dichiarava:

> quando vinco l'accidia e impugno la penna, m'è forza di obbedire alla coscienza che m'impone di rappresentare il mondo, la società, la razza umana tale e quale, non secondo alcun pio desiderio. L'amor del vero mi signoreggia l'immaginazione [...] [31].

Siamo ancora all'uomo terenziano, dunque. Don Vittorio l'inflessibile, il fustigatore degli altri e di se stesso si rispecchia evidentemente in Don Peppino. Lo stesso comune difetto dell'eccessivo amore per le donne finisce per diventare, poiché assunto sinceramente, un'ennesima prova a favore dell'istanza veritativa che li accomuna. Allora tutto torna, in questo caso? Non proprio, come risulterà dall'analisi dei successivi elementi. Ma andiamo con ordine, e passiamo ora in rassegna gli aiutanti e gli oggetti magici.

Allusivo a un contesto erotico, feticistico-galante, sembrerebbe essere "l'oggetto magico" di *Mastr'Impicca*, quello che serve a Sennacheribbo per evocare l'Aiutante: una giarrettiera, il «legaccio» della principessa Rosmunda che, se baciato, fa subito comparire la fata.

A questo punto potremmo chiederci: qual è, tra i vari interventi della suddetta fata, quello veramente risolutivo? A tutta prima si potrebbe pensare, com'è naturale, a quello finale, in cui essa libera l'eroe ingiustamente incarcerato. In realtà, a pensarci bene, il vero snodo risolutivo della vicenda è l'intervento precedente, in cui l'Aiutante «ventiquattruplica» non solo le forze, ma anche la ferocia dei dragoni, terribili fautori dell'esecuzione degli indegni re [32]. È alla fata, pertanto, che si deve ascrivere l'elemento di mal-

[31] V. Imbriani, *La Novellaja fiorentina*, cit., s.n.p.

[32] Bisognerebbe meditare sul significato della numerologia in Imbriani: i ventotto esemplari in cui è tirata la «novella trojana» sono giustificati giocosamente con le «zizze toste» della Smorfia; i numeri del lotto sono traditori in *Per questo Cristo*: qui invece, in *Mastr'Impicca*, ironicamente il lotto dice la verità, sono gli uomini che non sanno interpretarlo (*ivi*, pp. 122-123).

vagità, la plus-crudeltà del racconto. Essa appare come un Cristo nietzscheano che non prende su di sé solo la pena per i peccati degli uomini, ma soprattutto la colpa[33]: la quale, si badi, non consiste come abbiamo visto tanto nel regicidio quanto nella *mancanza di compassione*. È una tale ablazione di colpa a liberare la mano del boia che condivide il suo nome proprio col distruttore assiro della corrotta Babylon[34].

E nelle *Tre Maruzze*? Qui, l'atto di compassione verso le più umili tra le creature pare indubbiamente ciò che riscatta il peccato di Don Peppino e suscita le fate. Ma ricordiamoci che Imbriani, nel bel mezzo della narrazione fiabesca, prende spunto dal sadismo dei compari del protagonista, intenzionati a bruciare la povera «zoccola», per lanciarsi in una lunga meditazione sul fatto che «il godere degli spasimi e delle sofferenze, non che degli animali, anzi pure degli uomini, sembra istinto naturale»[35]. La pagina allinea *exempla* e citazioni a rincalzo della tesi: la festa crudele dell'uccisione del maiale nella famiglia contadina; il sadismo innato dei bambini, attenuato solo dall'educazione; il detto (citato senza autore da Imbriani, ma comunemente attribuito a Charles Joseph de Ligne) per cui «Grattando il russo, troverete il cosacco», e cioè:

> Grattate l'urbano, troverete di sotto il villano: l'urbanità è una vernice. Grattate lo incivilito, e metterete a nudo il selvaggio, il cannibale, lo antropofago. Siamo molto meno lontani dall'antropofagia e dal cannibalismo di quel che altri può credere. Quanto vi ha di buono e di bello nel carattere umano è artifiziale, assunto, posticcio.

[33] L'idea, di origine appunto nietzscheana (L'*Anticristo*) è sviluppata quale spunto fantastico nell'eresia immaginata da Borges nel suo famoso racconto *Le tre versioni di Giuda*.

[34] Si ricordi però che nella Bibbia Sennacherib è ricordato soprattutto come esempio di superbia punita (Dio mandò infatti un suo angelo per sterminare gli Assiri che assediavano Gerusalemme, cfr. 2 Re, 36-37), e di conseguenza in Dante, *Purg.* XII, 52-54, che ricorda il suo omicidio in Ninive per mano dei suoi stessi figli. Può darsi però che il nome sia stato scelto da Imbriani soprattutto perché riecheggiante la parola «senno»: in altre parole Sennacheribbo sarebbe più che altro l'Assennato, colui che agisce secondo norma e ragione.

[35] *Ivi*, p. 142.

> Per poco che le relazioni stabilite si perturbino, che le passioni si scatenino, che i freni si rallentino, che l'argine delle leggi venga rovesciato, ecco, l'uomo primitivo e bestiale ricompare[36].

L'assunto è ulteriormente e plasticamante esemplificato laddove, qualche pagina più oltre, Imbriani dipingerà al vivo la libidine della folla che accorre per assistere alla promessa «infornagione» della famiglia reale, eco forse delle *tricoteuses* della tanto da lui odiata Rivoluzione Francese (che peraltro, citando Macaulay, Imbriani portava esplicitamente come ulteriore pezza d'appoggio del suo assunto hobbesiano)[37].

Ma non basta. Rispetto ai suoi ipotesti, Imbriani mette in dubbio anche la virtù cardine di Don Peppino, in nome del proprio ideale giuridico punitivo. Gli oggetti magici a lui donati dagli Aiutanti gli minacciono infatti una corposa rappresaglia qualora osi mentire al re:

> Ma Don Peppino, commosso nel vedere come gli onesti strumenti del suo lavoro si rammaricassero per le sue male azioni, vergognoso del passato, volle rassicurarli pel futuro (e forse anche si mise paura della vangata, della badilata e delle zappate promessegli: *non può credersi quanto una sanzion penale valga a rinvigorire il senso morale!*) e rispose:
>
> «Bocca di verità
> La bugia non dirà.»[38]

Siamo giunti così al re, detentore del potere e garante dell'ordine. I rispettivi re dei due racconti che stiamo analizzando sono l'uno il contrario dell'altro. Lo Zuccone di *Mastr'Impicca* è un re debole, fan-

[36] *Ibidem*.

[37] «Gli sposi nella luna di miele avevan condotte le spose, le quali avevan chiesto come una grazia di veder far la festa alla famiglia reale; i babbi e le mamme vi conducevano i bambini in premio della buona condotta serbata nella settimana (si era al sabato); e si diceva che i presidi vi avrebber condotto gli alunni de' licei ginnasiali, per motivi d'istruzione e d'educazione, per allargare il campo delle loro idee» (*ivi*, p. 156).

[38] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 153. Il corsivo è mio.

toccio, «re travicello», come – pare di capire – secondo Imbriani tutti i re "costituzionali". È la quintessenza del malgoverno. Tutta la novella è una satira, gestita con acredine vignettistica, dell'Italia in mano alla politica demagogica (il '76 e la vittoria della Sinistra erano alle porte), delle camere/camorre, dove dilaga la burocrazia, la corruzione, la mediocrità: l'Italia, insomma, delle speranze risorgimentali tradite.

Nelle *Maruzze* troviamo un re squisitamente veterotestamentario, potente, terribile nella vendetta:

> Il tribunale condannò i quattro [*moglie, suocera, cognato e figliastro del re, NdR*] alla infornagione, ch'era il modo usato in quel paese per ispedire all'altro mondo i rei di stato, appunto come apprendiamo dalla Bibbia che soleva farsi in Babilonia»[39] (ivi).

Segue una citazione dalla *Vulgata*, libro di Daniele, III, 19-20, dove si descrive la rabbia di Nabuccodonosor che condanna al fuoco Sidrach, Misach e Abdemago, tre giovani ebrei che si erano rifiutati di adorare la sua statua d'oro. Ma il re delle *Tre Maruzze* risparmia alla fine la famiglia dal pur arieggiato supplizio tragico, rispettando così in pieno la formulazione di Jolles: «La fiaba è la forma in cui la disposizione mentale emerge nel suo duplice effetto, e nella quale il tragico viene nello stesso tempo evocato e cancellato»[40]. Cancellato sí, ma intanto evocato. Come non pensare, leggendo il brano succitato del libro di Daniele, ai tre figli maschi di Paolo Emilio Imbriani? Allo stremante, continuo contrasto che li opponeva al padre[41]? Alle incessanti accuse che Vittorio muoveva a costui, di negargli amore, riconoscimento e quattrini? Anche in *Mastr'Impicca* lasciava perplessi una frase come la seguente: «l'affetto de' genitori, più o meno, ha sempre della speculazione»[42].

[39] *Ivi*, p. 155.
[40] A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 431.
[41] Cfr. M. Pieri, *Le gocce del male*, cit., p. 152.
[42] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 97.

Se il re, come spesso si dice, simboleggia insieme la figura paterna e quella divina, il dittico formato dalle nostre due metafiabe tratteggia un padre/Dio al contempo imbelle e tiranno. Se, infatti, nella seconda la giustizia, che arriva al punto di far diventare re un villano, può realizzarsi solo in un cosmo di cartapesta, anzi di carta stampata, esemplato su quel grande «professore di botanica immaginaria» (e non solo di botanica) che fu Marino, a chi deve Sennacheribbo la sua vittoria se non all'indimenticabile fata Scarabocchiona, patente controfigura dell'Autore, unico Dio della sua pagina[43]? (Re Zuccone sarebbe semmai una sorta di imbelle Demiurgo...).

Da questa analisi sembrerebbe emergere, in conclusione, che le valenze simbolico-figurali – soprattutto legate all'ambito religioso – delle due fiabe si annullino a vicenda per scaricarsi, diciamo, verso il basso: cioè verso un sostanziale nichilismo.

4. *Mosche*

«Senza dire che l'Imbriani aveva capito, molto tempo assai prima di Fortini, che Marino, e Tasso anche, prima, sono una poesia nichilista»: così Pieri sul manierismo-secentismo di Imbriani[44]. Si potrebbe anche dire, d'altra parte, che la famosa *pli* leibniziana, secondo Deleuze "concetto operativo" del Barocco, rimanda alla poetica dello scarabocchio quanto quest'ultima, a propria volta, alle celebri linee serpeggianti e irregolari con le quali il reverendo

[43] La quale non può essere identificata con l'Esposito impiccatore, e implacabile vendicatore di torti. Dice Gianni Celati, in *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, pp. 123-147: «Nel lessico di Imbriani, ci sono due parole da studiare: una è "ingenuità" e l'altra "scarabocchio". La seconda ricorre assieme al verbo "scarabocchiare", usato al posto del verbo "scrivere"» (p. 127). In questo senso, mostrando l'ignorante e antiletterato Baldassarre che dice di calpestare «uno scarabocchio» (V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 88) l'autore non ha forse solo inventato uno strafalcione, ma alluso *ex contrario* alla propria poetica. Anche nella prefazione alla sua già citata estrema fatica, l'edizione della *Posilecheata*, egli si rappresenta nell'atto di «scarabocchiare» le sue «illustrazioni» alle fiabe di Sarnelli...

[44] M. Pieri, *Le gocce del male*, cit., p. 182.

Sterne rappresentava l'andamento del suo discorso alla fine del VI volume del suo *Tristram Shandy*[45]. Imbriani era a giorno di quella linea "umoristica" (nel senso, assai più profondo di quello che comunemente si attribuisce al termine, individuato da Giancarlo Alfano[46]), quanto dei favolisti italiani e napoletani.

Nella fiaba dello Scontento anche i moduli provenienti in modo diretto da quelli popolari, primi fra tutti i dialoghi in rima iterati che scandiscono la narrazione, appaiono per la maggior parte filtrati da modelli cinque-secenteschi, e innanzitutto da Giambattista Basile, che egli ha indubbiamente il merito di avere riscoperto[47]. Notiamo, se ce ne fosse bisogno, che il saggio capitale sul grande favolista napoletano esce nello stesso torno di tempo in cui vengono pubblicate le nostre "metafiabe". Intile ribadire, dunque, quanto la sua concezione della fiaba (come del resto quella di Jolles) sia stata influenzata da Basile.

Di Basile, Marino e altri secentisti e cinquecentisti anche minori vengono voluttuosamente e provocatoriamente citati interi stralci[48]. Evidentemente Imbriani gode nel gettare in faccia ai manzoniani, stenterelli o meno, gli scompaginati volumi di secoli marchiati dallo stigma del cattivo gusto e dell'insignificanza, con tutti i loro riccioli, riboboli e concettose esagerazioni. Ad esempio,

[45] Cfr. L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Mondadori, Milano 1992, p. 452.

[46] G. Alfano, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Roma 2016.

[47] «La conoscenza del testo del *Cunto* comincia per la società letteraria italiana solo negli ultimi decenni del secolo scorso con uno scritto di V. Imbriani, *Il gran Basile. Studio biografico e bibliografico* in «Giornale napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze morali e politiche», I (1875), 23-55, 355-366; II (1875), 194-219, 413-459» (M. Rak, *Nota bibliografica* in G.B. Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Garzanti, Milano 2013, p. XIV).

[48] Dice Alfano: «le citazioni sono esposte al vaglio idiosincratico del narratore, che le sottopone ai vari umori e alle mutevoli sollecitazioni della propria soggettività, piuttosto che utilizzarle come elementi utili per argomentare e semmai provare la propria tesi. Un tale uso "singolare" delle citazioni è per esempio ben visibile nella già ricordata *Impietratrice* di Imbriani [*ma la considerazione si potrebbe aprire alla quasi totalità della sua produzione narrativa, NdR*], dove costituiscono uno degli espedienti usati per ostacolare il libero fluire del racconto» (G. Alfano, *L'umorismo*, cit., p. 261). Importante anche ciò che segue: «La presenza di citazioni appare allora coerente con la vocazione dell'umorismo a propendere per la forma della digressione» (*ivi*).

nelle *Tre maruzze* sono citati, nell'ordine: Basile, Marino, Stigliani, Metastasio, Girolamo Fontanella; ma anche gli assai meno noti Carlo Matthia (*sic*) Saracino e un brano del romanzo *Aldimiro* del «secentista Cavalier Fra Carlo de' Conti della Lengueglia»[49].

Imbriani recupera queste e altre figure non soltanto per gusto polemico nei confronti della letteratura dell'odiata Nuova Italia. Vi è anche in lui la coscienza del fatto che l'inevitabile impoverimento se non "castrazione" della lingua e della scrittura conseguente alla creazione di un canone ristretto, porti alla fin fine a una castrazione della realtà[50]: oltre che a una limitazione dell'autonomia del significante, degli infiniti giochi (seri) cui il linguaggio può prestarsi. Di qui, la sua predilezione per i sali retorici che venivano esaltati nelle retoriche e nelle poetiche barocche[51]: i parallelismi e i chiasmi, le serie sinonimiche o quasi-sinonimiche, le metafore continuate, le variazioni paronomastiche, i metaplasmi; e ancora il gusto per gli scioglilingua, i lemmi composti, i neologismi derivativi... Si potrebbe continuare a lungo.

Gran pezzo di virtuosismo barocco è il noto[52] episodio di Coppa d'Oro in *Mastr'Impicca*. Il molto ganimedico paggio del re d'Antibo Guasparre, detto appunto Coppa d'oro, si macchia un giorno del reato di servire al suo sovrano «un calice di vino ammoscato [ovvio gioco di parole col vino «moscato», *NdR*]; intendi: nel

[49] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 149. Si tratta in questo caso di una figura attualmente studiata, uno degli autori di punta del romanzo barocco ligure – ma di certo non *à la page* a quei tempi! Ma sul secentismo di Imbriani indispensabile la paginetta di Pieri, rubricata come *Nota* al saggio tante volte di me citato (cfr. M. Pieri, *Le gocce del male*, cit., pp. 183-184).

[50] Imbriani – opponendosi in questo senso alla narrazione quasi teleologica del suo maestro De Sanctis – rivendica implicitamente la possibilità di muoversi e utilizzare *tutta* la storia della letteratura italiana (Dante e Ariosto ma anche Marino ecc.) così come la totalità della Lingua nelle sue variazioni diacroniche (giustamente egli è stato spesso accostato a Tommaseo proprio in grazia di questo possesso "integrale" della lingua italiana) e, entro certi limiti, sincroniche: cioè i dialetti e le parlate locali.

[51] Bisognerebbe tener presente, tuttavia, l'influenza assai notevole che sullo stile di Imbriani esercitò il Giordano Bruno dei dialoghi italiani e del teatro. Ricordiamo che il nostro si fece editore, nel suo periodo estremo, anche di una versione francese secentesca del *Candelaio* (cfr. ora G. Bruno, *Candelaio – Boniface et le Pédant*, in appendice *Natanar II* di V. Imbriani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015).

[52] Possiamo dirlo senza tema di ridicolo, essendo anche presente in Wikipedia, ormai sede e *réservoir* d'ogni ente dotato di esistenza per la comunità mondiale.

quale stava in infusione il cadaveruccio d'una mosca»[53]. Imbriani piazza di seguito una digressione il cui carattere esplicativo appare da subito pretestuale:

> S'era nell'agosto; ed in Iscaricabarilopoli, città moscosissima, nessuno rimembrava di aver mai visto negli agosti precedenti tanta copia di mosche, tal quantità di mosconi, tanti stuoli di moscerini, tali turbe di mosconcini, tal novero di mosconacci, tal moltitudine di mosconcelli, tanta folla di moschette, tanta adunanza di moscini, tanto popolo di moschettine, tanta frequenza di moscherelli, tanto spesseggiar di moscherini, tanto concorso di moschini, tanto esercito di mosciolini e tanta folta di moscioni. Scaricabarilopoli era tutta un moscaio[54].

Nelle manifestazioni più estreme dello stile di Imbriani le parole acquistano un peso specifico, un corpo proprio che le fa quasi appercepire come cose[55]. In tal senso queste variazioni sul tema della mosca sono quasi un esempio di poesia sonora o concreta (ma forse solo nel senso in cui Klossowski, nell'introduzione alla sua scandalosa versione dell'*Eneide*, dichiarava che erano le parole a mandare scintille, non le spade che cozzavano; le parole a sanguinare, non le piaghe degli eroi: e così via).

A me pare che le mosche rappresentino – siamo pur sempre, ricordiamolo, in una fiaba metaletteraria – le parole stesse, nere e ronzanti sulla pagina stampata. Ma bisognerà ricordare anche (e mi scuso per la sovrabbondanza ermeneutica) che le mosche sono signoreggiate da Bielzebub[56]: come abbiamo già visto, non si devono

[53] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 90.

[54] *Ibidem*.

[55] A ciò si devono anche riferire le apparenti eccentricità quali la trascrizione in parole di cifre ingombrantissime, laddove l'ingombro "reale" di tali cifre sarà così fisicamente, tipograficamente presentificato: «Seicento cinquantaquattromila trecentoventun miglio quadrato di superficie con centoventitré milioni, quattrocentocinquantaseimila settecentoottantanove abitanti, non sono una bagatella» (*ivi*, p. 94).

[56] Ascoltiamo ancora Pieri: «[*Dio ne scampi dagli Orsenigo sarebbe*] frammentato, sminuzzato, centellinato, sillabato quasi, da una marea di virgole maligne, intestardite;

sottovalutare le risonanze bibliche in questi testi di Imbriani. Egli si era impregnato di Bibbia in un momento cruciale, in negativo, per la sua formazione personale, nella noiosa e disgustosa stanza militare ad Arezzo, dove non aveva – lui bibliomane – altro da leggere[57].

L'*homo tipographicus* Imbriani, colui che non resisteva a metter mano alle bozze senza aggiungere integrazioni, note, e note alle integrazioni e alle note, spesso per puro gusto dell'accumulo (si direbbe quasi per il piacere di far proliferare i caratteri a stampa[58]), grazie anche alla lezione del «gran Basile» riusciva però a sonorizzare la pagina e a sciogliere quasi forzosamente la lingua al lettore. A tale scopo convergono tanto la sua ossessione per la prosodia (quei «ned» ed «et», appunto prosodici e non esornativi, che sembravano così curiosi a Croce) quanto i tratti còlti dalla viva voce dei novellatori e incastonati nella sua pagina costruitissima, quali le famose «foderature» che orgogliosamente dichiarava di aver mantenuto stenografando.

Un piccolo esempio in *Mastr'Impicca*: «Maestà, che non aveva interrotto il pranzo, non aveva». Oppure, anche, certi modi della ripetizione: «Tutti aspettavano: ma si fanno le nove, e non giunge nessuno; suonano le dieci, nessuno; siamo alle undici, nessuno; albeggia, nessuno; spunta il sole, nessuno»[59]. Una suggestione favolistica (o comunque fantastica) quale l'iterata apparizione della fata Scarabocchiona su un carro trascinato da draghi multicolori (come spesso anche le maghe e le dee della mitologia antica) viene invece sottoposta alla legge della *variatio* manieristico-barocca. Vediamone la prima apparizione:

> Ed ecco un elegantissimo plaustro di madreperla apparire e ristare innanzi alla finestra come un cocchio innanzi all'incarrozzatoio,

irrespirabili. La realtà si tiene puntellata da quelle trafitture, spille, gocce... Le gocce del male di vivere, "minutissime gocciole d'istanti"», dove l'arcinota formula montaliana si accoppia a quella, poco conosciuta ma non meno folgorante, di Giacomo Lubrano (M. Pieri, *Le gocce del male*, cit., p. 182).

[57] È nell'epistolario, letto in M. Pieri, art. cit., p. 170.

[58] Ma per un significato più stringente, legato alla tecnica del narratore umorista, si veda G. Alfano, *L'umorismo*, cit., p. 235-242.

[59] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 96.

> come un treno innanzi al marciapiedi della stazione: lo trascinavano per aria otto be' draghetti alati, dal mantello roseo, picchiettato di violetto e con le creste e le criniere rosse, scarlatte[60].

Si noterà, di passaggio (ma il particolare è tutt'altro che secondario) l'accostamento del tocco fantastico con la prosaica realtà dell'«incarrozzatoio», del treno: cozzo che Imbriani lascia stridere, come altrove: vi è, nelle due fiabe che qui ci interessano, tutto un sistematico, coltivato anacronismo: benché anacronismo sia forse termine inappropriato, vista la particolare temporalità della fiaba, il suo passato non storico («c'era una volta...»). Ma appunto in questo tempo-non tempo, in questa atemporalità Imbriani inserisce degli elementi della più stretta contemporaneità, addirittura in certi casi della cronaca: con un effetto *absolument moderne*, in cui l'inserto dello spoetizzato mondo contemporaneo corrisponde a uno sfregio inferto all'aura della fiaba. E tuttavia un procedimento non dissimile si trova, ancora una volta, nelle opere di molti poeti e romanzieri del Seicento.

Per tornare all'assunto iniziale, diremo che alla riapparizione del "tiro" di draghi, alle pp. 121 e 130, la descrizione sarà ogni volta preziosamente variata, secondo le regole della sinonimia, della simmetria e dell'amplificazione.

Si potrebbe dunque concludere che la combinazione del *plot* fiabesco con le tecniche dei fantasiosi scrittori barocchi sia la quintessenza dello «scarabocchio» imbrianiano, il quale a sua volta rappresenterebbe – a dar retta a Gianni Celati – la soluzione del contraddittorio assunto romantico. Se la poesia moderna, che è poi appunto quella romantica, tenta di recuperare un'ingenuità originaria sapendola ormai impossibile, distaccata da sé, nello scarabocchio (secondo Celati) la pesantezza del reale, la prosa del mondo, si dissolve: e la potenza (pura, non mimetica) della parola viene esaltata, rendendo così al contempo ancora possibile il raccontare.

[60] *Ivi*, p. 115.

5. *Di fiabe, giustizia ed infanzia (moraletta)*

Ora possiamo tornare a Jolles, citandolo un po' più corposamente. Nel par. VI del capitolo de *Le forme semplici* dedicato alla fiaba, Jolles va in cerca della «disposizione mentale» che sta alla base di questa precisa forma. Ed afferma, a proposito del *Gatto con gli stivali*: «Il racconto significa solamente che il nostro senso di giustizia, turbato da una situazione o da determinati eventi, viene risarcito e soddisfatto da una serie di fatti, da una conclusione di un certo tipo»[61]. Invece in *Cenerentola*: «la soddisfazione che proviamo alla fine non nasce tanto dal fatto che una fanciulla operosa, docile e paziente viene alla fine ricompensata [o che un orfano e un villano, nelle nostre due fiabe, divengono alle fine re, *NdR*] quanto dal fatto che l'intera vicenda rispecchia le aspettative e i requisiti che ci attendiamo dal giusto corso degli eventi nel mondo»[62].

La fiaba è morale, continua Jolles, ma di un'etica non kantiana: «se ammettiamo che esista un'etica capace di rispondere alla domanda: "Come devono andare le cose nel mondo" e un giudizio morale non orientato al *comportamento* bensì all'*evento*, vediamo che la lingua coglie tale giudizio nella forma della fiaba»[63]. Tale etica dell'evento è definita *naïve* nel senso schilleriano (e, potremmo aggiungere noi, imbrianiano). Non è estetica, né utilitaristica, né edonistica ma nemmeno religiosa. «È un giudizio puramente etico e dunque assoluto»[64]. Pertanto la disposizione mentale della forma semplice-fiaba «afferra e comprende negativamente il mondo come una realtà che non corrisponde all'etica dell'avvenimento; dall'altra, offre positivamente un'altra immagine del mondo in cui

[61] A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 429. Sarebbe interessante accostare a simili notazioni la nota teoria di De Martino sulla «crisi della presenza» come presupposto di ciò che lui definisce 'il mondo magico', le cui credenze e pratiche sarebbero appunto un tentativo psichico-pratico di risarcire tale crisi (E. De Martino, *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 1972).

[62] *Ibidem*.

[63] *Ibidem*. I corsivi sono d'autore.

[64] *Ivi*, p. 430.

vengono soddisfatti tutti i requisiti della morale ingenua»[65]. È forse in una simile ambivalenza – tra disprezzo del presente e culto cocciuto, assoluto, per un astratto ideale di giustizia – che è custodito il segreto della passione imbrianiana per la fiaba, così come si manifesta tanto nei due riuscitissimi testi che ho tentato di analizzare quanto nella sua attività di raccoglitore e folclorista.

C'era già nell'Imbriani giovanissimo un'intransigenza verso se stesso e gli altri che si configurava come incapacità di adattarsi alle cose, sulla quale i suoi primi pedagoghi e maestri si erano soffermati con preoccupazione, a cominciare da De Sanctis; e, al contempo, una forte percezione del proprio «male», della propria nevrosi. Il '59 lo segna sia personalmente sia politicamente, proprio perché vi fallisce il tentativo di sbloccare l'*impasse* personale nello slancio collettivo, risolvendo il suo problematico rapporto Io-Mondo. Da allora Imbriani sarà lo Scontento, l'estraneo al mondo-come-è[66]: e comincerà ad appassionarsi al dialetto, alla fiaba e al canto popolare.

Ma egli non poteva aderire *toto corde* al mondo della fiaba, ai suoi modi regressivi e alla sua «morale ingenua». Eloquente è a tale proposito il brano finale di *Mastr'Impicca*, riguardante l'esistenza delle fate: «Ed insomma era la prima volta in tutta la Storia Universale che una fata compariva innanzi ad un Senato costituito in Alta Corte di Giustizia; caso che molto probabilmente non si rinnoverà *mai più, mai più*»[67]: laddove sarà da notare la ripetizione finale, che dona una risonanza patetica alla notazione. Rispetto alle fate, potremmo dire, Imbriani resta sempre in bilico tra l'ironia e la grazia di un vagheggiamento che mantiene qualcosa di infantile[68].

[65] *Ibidem*.

[66] Anche la scelta dell'umorismo (nel senso alfaniano) come forma di espressione privilegiata appare, in questa luce, una sorta di formazione di compromesso. L'ammissione del proprio nodo nevrotico interiore non va mai, in Imbriani, senza un rimbalzo di accusa nei confronti degli "altri". Si veda la bella analisi che Alfano compie dell'incipit dell'*Eudossia conseguita*: «un testo umorista può anche presentare la rottura del rapporto tra umorista e mondo», e il conseguente atteggiamento "aggressivo" nei confronti del Lettore» (cfr. G. Alfano, *L'umorismo*, cit., p. 219).

[67] *Ivi*, p. 131, corsivo mio.

[68] In una lettera alla madre: «Non v'ho io detto: sono un fanciullo?» (cfr. M. Pieri, art. cit., p. 172).

Del resto a chi sono da sempre indirizzate le fiabe se non appunto ai bambini? Anche Sennacheribbo «ascoltava a bocca aperta i racconti che si facevano nelle veglie; e sognava di figliuole di Re incantate, che dovevano esser liberate dal suo valore»[69]. I miti greci saranno per lui una continuazione di quei racconti: ma ben presto, con l'infanzia, passeranno «i tempi eroici» per fare spazio a un «disinganno amaro». Molto probabilmente la stessa cosa accadde a Imbriani: e dopo i miti sarà stata la volta della religione. Non a caso, i doppifondi religiosi che questi inserisce nelle sue due fiabe ci portano a pensare che intendesse – dopo la "morte di Pan" – il Cristianesimo quale ultima grande fiaba dell'Occidente, dove i giusti e gli oppressi trovano la loro redenzione.

Nella triade sonettistica in cui Imbriani si autoritrae a editare Sarnelli, al prete che lo esortava a sfogliare più pii e propedeutici volumi, egli si esorta a rispondere:

> Tu dì: – L'uom di Terenzio, esser, mi piacque!
> Gl'ideali, del par, vènero, quanti
> Fantasia ne creò, dal dì, che nacque.
>
> Pur, con pietà più pia, v'ho, in cor, ristretti.
> Miti estinti, dei morti, idoli infranti:
> Streghe! fate! giganti! orchi! folletti!

Sono versi notevoli. Egli si dichiara realista (e lo era era nei due sensi), terenziano, ma anche cultore di ideali non più credibili, in cui Cristi più o meno hegelizzati (si presume) vanno a braccetto con tutto un armamentario di "spiritualismo popolare", oggetti desueti dell'anima, creature immaginarie semidissolte («i sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica»...) cullati con una dolcezza che è insieme compassione e religione.

È ormai chiaro a questo punto, credo, come la fiaba non possa essere intesa, per lo Scontento, come un pretesto più o meno

[69] V. Imbriani, *Il vivicomburio*, cit., p. 97.

nostalgicamente vagheggiato per giochi letterari, né tantomeno un hobby di storico-filologo-folklorista un po' maniaco, ossessivo collezionista di parole, furioso minatore di testi nelle profonde miniere del passato. La parodia iperletteraria performata da Imbriani nelle *Tre Maruzze* e in *Mastr'Impicca* è infatti un modo per indicare come si possa salvare nonostante tutto la fiaba (cioè la Narrazione) nel mondo contemporaneo, in cui ogni innocenza è impossibile[70]. Tale parodia è inoltre il risvolto speculare dell'iperfedeltà del metodo stenografico, a propria volta reazione polemica all'artificiata naturalezza degli abbellitori, degli arrangiatori romantici che non potevano, ossimoricamente, che *fabbricare* l'ingenuità (*in medio*, come sempre per lo Scontento, *non stat virtus*).

Per concludere, e riprendere Jolles, diremo che salvare la fiaba significava per Imbriani, più o meno consciamente, aver fede nella possibilità per il mondo di una *iustitia* non metafisica: per l'individuo, redimere la tragedia dell'infanzia. Ma salvare la fiaba, con tutti i valori che in essa sono custoditi come belle addormentate, si può perché esiste la letteratura, di cui la fiaba è una delle forme relativamente più semplici, ma proprio per questo paradigmatiche. Essa – come il mito – non esiste "in sé", ma bensì nella voce di tutti i novellatori che l'hanno, per secoli, rivivificata. Ognuno secondo la proprie possibilità, da Basile (o Imbriani) all'ultimo degli anonimi che, al guizzare di un fuoco, ha animato un povero *filò*, nella notte nera del mondo.

[70] Similmente, forse, Kraus: «Mi posso immaginare che un giovane a cui capiti di ascoltare delle opere di Offenbach in un teatro estivo ne ricavi impressioni ben più decisive che non da quei classici che la pedagogia lo spinge ad accogliere senza comprenderli. Forse la sua fantasia sarà spronata al *pensum* di formarsi, sulla base della *Belle Hélène*, quell'immagine degli eroi che l'*Iliade* ancora non gli ha concesso. E forse la caricatura degli dèi potrebbe dischiudergli il vero Olimpo» (K. Kraus, *Detti e contraddetti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1999, p. 124).