



HAL
open science

“Tra abbaino e legaccio: la fiaba in subbuglio di Vittorio Imbriani”

François Bouchard

► To cite this version:

François Bouchard. “Tra abbaino e legaccio: la fiaba in subbuglio di Vittorio Imbriani”. *Italia ribelle : narratori, poeti e personaggi della rivolta nella letteratura italiana (1860-1920)*, a cura di Claudio Brancaleoni, Sandro Gentili, Chiara Piola Caselli, Perugia, Morlacchi Editore U. P., 2018, pp.125-146, 2018. hal-03529644

HAL Id: hal-03529644

<https://hal.science/hal-03529644>

Submitted on 28 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La collana "Testi e studi di letteratura italiana" ospita opere che interessano il periodo storico compreso fra la metà del Settecento e i giorni nostri. Si articola in due serie, una di "testi" e una di "studi", contraddistinte dalla fascia di copertina rispettivamente rossa e azzurra. La sezione "testi" è destinata principalmente ad autori minori, a opere minori di autori celebri e a generi semiletterari come raccolte di articoli, diari e carteggi. La sezione "studi" è destinata a monografie, raccolte di saggi, atti di convegni e inventari di archivi e di biblioteche d'autore. La collana si rivolge a un pubblico di studiosi e di docenti e studenti universitari.

DIREZIONE:

Sandro Gentili (Università di Perugia)
Chiara Piola Caselli (Università di Perugia)

COMITATO SCIENTIFICO:

Simona Costa (Università di Roma Tre), Christian Del Vento (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Enrico Ghidetti (Università di Firenze), François Livi (Université Paris Sorbonne), Gloria Manghetti (Direttore "Viesseux" di Firenze), Laura Rorato (University of Hull), Luigi Surdich (Università di Genova), Luigi Trenti (Università per stranieri di Siena), Anna Tylusińska-Kowalska (Università di Varsavia), Monica Venturini (Università di Roma Tre).

I volumi sono sottoposti a duplice referaggio anonimo.

**Italia ribelle:
narratori, poeti e personaggi della rivolta
(1860-1920)**

A cura di

Claudio Brancaleoni, Sandro Gentili,
Chiara Piola Caselli

Morlacchi Editore U.P.

FRANÇOIS BOUCHARD

**Tra abbaino e legaccio:
la fiaba in subbuglio di Vittorio Imbriani**

Non sempre Vittorio Imbriani si affida alla polemica letteraria o politica, sottostando a una «parole pamphlétaire»¹ che si esprime attraverso la forma del saggio, come quelli raccolti nel volume delle *Fame usurpate* (1877). Gli basta la forma narrativa per palesare la sua visione del mondo e della società attraverso una rivisitazione dei generi letterari esistenti. Non indugia a farlo nell'ambito del romanzo, sia in *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'Asterischi* (1867) che in *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1883), come nella «panzana» *L'impietratrice* (1875) in cui realizza una improbabile sintesi tra romanzo storico e materia fiabesca, reimpostando in chiave polemica la vicenda terrena di Cesare Borgia. Ma di questa materia fiabesca era comunque pratico lo scrittore napoletano che, in veste di demopsicologo, trascrive fiabe popolari orali e le raccoglie nella *Novellaja fiorentina* (1871) e *La novellaja milanese* (1872). Come sa passare dall'umile patrimonio orale alle fiabe letterarie di Giovan Battista Basile, a cui dedica il lungo saggio

1. Cfr. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

intitolato *Il gran Basile. Studio biografico e bibliografico* (1875). E, sulla falsariga di questa tradizione, si cimenta nella stesura di fiabe che, pochi anni prima di Carlo Collodi e Luigi Capuana, vengono ancora destinate a un pubblico adulto.

Dall'abbaino trattato alla stregua del lemma di una enciclopedia Vittorio Imbriani prende le mosse nel *Saggio di un'enciclopedia nuova* (1867) per favoleggiare di «principesse più belle del sole trasformate in noci o melarance e perseguitate da sconce maliarde, da rivali difformi, da fate abominevoli, da orchi antropofagi»². Con un narratore dai «capelli [...] incanutiti», dalle «speranze dileguate» (p. 47), che non si appaga se il pranzo «non è più una mera ipotesi quattro o cinque volte per settimana» (p. 47), ma si strugge «di riacquistare quella potenza della fantasia, con la quale [...] si costruiva una nuova vita bella, gloriosa» (p. 48). E esordisce, questo narratore, col proporre l'abbaino come incentivo all'immaginazione per quel vano che, aprendosi sull'esterno dallo squallido sottotetto dove alloggerà il giovane, gli dischiude i sogni di futura gloria sopra i palazzi della città («Felice chi s'affaccia a un lurido abbaino arzigogolando di un giorno in cui gli applausi della moltitudine lo chiameranno alla balconata di marmo!»), p. 47).

Eppure il narratore ricorda di aver considerato un abbaino per la prima volta non dall'interno di qualche mansarda ma dal terrazzino dove «nell'ora di ricreazione poteva scherzare» tra sette e otto anni, e dove «scopriva molti tetti e molti abbaini» (p. 49). Tra questi uno lo accattiva, «tutto inghirlandato di pomodoro e sorbe», con «appesi tre be' grossi poponi» (p. 49), a cui fa capolino «di quando in quando un volto osceno di vecchiarida» (p. 50). E la predilezione, il «grande amore» (p. 49) che pone a

2. Vittorio Imbriani, *Saggio di un'enciclopedia nuova Abbaino*, in *Racconti e prose* [1863-1876], a cura di Fabio Pusterla, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 1992, p. 51. Prima edizione: 1867.

questo abbaino in particolare viene dettato dalle reminiscenze fiabesche che tali «provvisioni mangerecce» pittorescamente disposte suscitano nella fantasia del bambino, appassionatamente alimentata dai «conti di fate» (p. 51) narrati dalla nonna. Una nonna all'antica, che sembra una reinterpretazione ottocentesca della balia, o della «mie», come viene evocata dalla «jeune demoiselle» nel madrigale citato da Charles Perrault nella prefazione alla quarta edizione (1695) della sua raccolta di fiabe in versi: «Le conte de Peau d'Âne est ici raconté / Avec tant de naïveté, / Qu'il ne m'a pas moins divertie, / Que quand auprès du feu ma nourrice ou ma mie, / Tenaient en le faisant mon esprit enchanté»³. O come Perrault stesso la suscita nella stampa che fa da antiporta alle prime edizioni della sua raccolta delle *Histoires ou contes du temps passé* (dal 1697), dove viene rappresentata, davanti al focolare in cui arde la legna, la vecchia popolana seduta su uno sgabello, la quale regge la rocca nella sinistra e nella destra il fuso, mentre sta rivolgendo la parola sia a due bambini – una femmina, l'altro maschio –, che la ascoltano in piedi toccandole quasi le ginocchia, sia a un giovanotto seduto più in disparte, con il camino dietro la spalliera della sedia dove sta accovacciato un gatto che guarda al lettore. E oltre all'attività della vecchia, anche il vestito dei singoli personaggi li riallaccia alla propria origine sociale, tra prole di un cetto cittadino benestante e popolana che, latrice di una cultura orale, è colta nel momento della sua trasmissione, il quale viene

3. Charles Perrault, *Grisélidis, nouvelle. Avec Le Conte de Peau d'Âne, et celui des Souhaitz ridicules*, in *Contes*, texte établi, présenté et annoté par Tony Gheeraert, Paris, Champion, 2012, p. 95. Charles Perrault stesso identifica in nota questa «jeune demoiselle» come «Mademoiselle Lhéritière» [sic], ossia Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, anche lei autrice di fiabe tra cui *Les enchantements de l'éloquence, ou les effets de la douceur* (in *Œuvres mêlées*, Paris, 1696) che tratta la stessa materia di *Les fées* un anno prima della pubblicazione a stampa dei *Contes ou Histoires du temps passé* (1697).

sottolineato dalla didascalia leggibile sul cartello affisso contro la porta in fondo.

Ma nel recitare «Contes de ma mère loye» [sic] questa scritta riporta illusoriamente l'intera raccolta nell'ambito di una categoria di «contes» che vanno così a ricollegarsi a quelli – riferiti dal dizionario dell'Académie Française già nella prima edizione – con cui «des vieilles gens entretiennent et amusent les enfants»⁴: proprio come il principe Tadeo definisce i cunti nell'introduzione allo *Cunto de li cunti* di Basile, nel rivolgersi alle «magne femmene meie» per enunciare le regole fondative dell'organizzazione delle cinque giornate di divertimento fiabesco, con «contare ogne iornata no cunto ped uno, de chille appunto che soleno dire le vecchie pe trattenemiento de' peccerille»⁵.

Trattandosi di dire, contare o raccontare, sia Perrault che Basile fingono di considerare i bambini come il pubblico di elezione della fiaba, lo stesso a cui si rifa a sua volta Imbriani con la figura della nonna, «quando ci si raccoglieva in crocchio intorno a lei» (p. 51), secondo modalità che il narratore riprende nella terza parte del racconto – e terzo tempo della sua vita – mentre, reduce di una ferita in duello e costretto a stare in una soffitta ai bagni d'Acqui, la «stanzuccia» che gli è stata assegnata e il suo abbaino gli rimettono «in capo i conti di fate della nonna» (p. 64), evocata questa seconda volta mediante un componimento poetico in cui

4. «Le vulgaire appelle conte au vieux loup, conte de vieille, conte de ma Mère l'Oye, conte de la cigogne, conte à la cigogne, conte de peau d'âne, conte à dormir debout, conte jaune, bleu, violet, conte borgne, des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants», *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694.

5. Giovan Battista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di Carolina Stromboli, Roma, Salerno editrice, 2013, tomo I, pp. 22-24.

«l'avola / Con voce e faccia seria, / Filando il suo gomitollo / Subito entrò in materia. // Narrò l'antica istoria, / Ch'appo ogni popol suona, / Che in mille libri leggesi, / Di cui ciascun ragiona; // Storia di due, che s'amano / Per anni ed anni ed anni; / Malgrado e fate e principi / Congiunti a' loro danni; [...] // E spunta un dì che ottengono, / Dopo anni ed anni ed anni, / Il meritato premio / D'immeritati affanni» (p. 64-65).

Questa nuova figura della narratrice, che riprende a filare come la popolana di Perrault, non ha da trasmettere che fiabe amoroze, dove non si decide più il destino di un personaggio unico, come il figlio del mugnaio in *Le Maître chat ou le Chat botté* o Antuono ne *Lo Cunto dell'uerco* (Basile, I, 1), ma la vicenda di un destino singolare che trova il suo compimento nell'unione con un altro: come Zoza che deve percorrere l'intero cammino narrativo dello *Cunto de li cunti* per arrivare a riconquistarsi quello che l'astuzia della schiava le aveva sottratto.

Eppure risulta singolare quel «conto di fate» che il bambino vede incarnarsi all'abbaino, in cui i poponi si trovano a fare le veci delle noci, delle melarance, – ma anche dei cedri (*Lo cunto de li cunti*, V, 9) – che, nelle fiabe, racchiudono in sé principesse o fate, mentre la vecchia «decrepita, scontraffatta, laidissima» avrebbe da recitare la parte di «una stregaccia per lo meno» (p. 51). Ora, il sintagma usato, quel «conto di fate», tradisce la gravidanza del modello linguistico francese del «conte de fées», variato da *Les Contes des fées* (1697) di Madame d'Aulnoy, o direttamente ispirato a *Les Contes de fées* (1698) di Madame de Murat, la quale passa ai *Nouveaux contes des fées* (1698) nella raccolta successiva pubblicata lo stesso anno: mentre i due titoli danno adito in italiano alla forma unica di *racconto delle fate*⁶

6. *Racconti delle fate* di Madama la contessa di M..., tradotti dal francese nell'italiano, in Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1728; e *I nuovi racconti delle fate* di Madama di M., tradotti dal francese nell'italiano, in Venezia, presso Sebastiano Coleti,

nelle traduzioni che vengono alla luce trent'anni dopo a Venezia. E conti Imbriani chiama le fiabe popolari che raccoglie nel volume dei *XII conti pomiglianesi*⁷ (1876), mentre è solito usare con tale significato la parola *novella*⁸. E precisa, nella disquisizione sull'orco in nota alla fiaba intitolata *Viola*, che «*Cunto de l'Uorco*, propriamente, val *Fiaba*, *Novella fantastica*, quasi sempre con un po' di spregio»⁹: quindi un significato affine a quello dei *contes de ma Mère l'Oye* nel francese sei e settecentesco.

Ma, nel racconto di Imbriani, il mondo fiabesco interseca paradossalmente quello della politica, mediante la passione repubblicana del personaggio in tenera età, definito come «insipiente», tutto imbevuto delle romanze di Berchet, patito di Cromwell e di Robespierre benché ignorante della storia inglese o francese. E con questo approccio singolare alla fiaba il «bimbo» scalza i valori e le attese inerenti al genere: nel suo mondo i personaggi fiabeschi sfuggono alla regola – enunciata in *Forme semplici* (1930) da André Jolles – secondo cui loro «devono possedere quell'identità indefinita contro cui si in-

1728. La stessa forma, *racconto delle fate*, viene ripresa nella traduzione che Cesare Donati dà nel 1867 della raccolta dei *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont* (Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1853): *I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, versione italiana di Cesare Donati, Firenze, Stefano Jouhaud, 1867. Ed uguale sarà il titolo adottato da Collodi per la sua traduzione della stessa raccolta nove anni dopo: *I racconti delle fate* volti in italiano da C. Collodi, Firenze, Felice Paggi, 1876.

7. *XII conti pomiglianesi con varianti avellinesi, montellesi, bagnolesi, milanesi, toscane, leccesi, ecc.* illustrati da Vittorio Imbriani, Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1876.

8. Come insegnano *La novellaja fiorentina, cioè fiabe e novelle stenografate in Firenze dal dettato popolare, e corredate di qualche noterella* da Vittorio Imbriani, estratto da «La Nuova Patria», 1871; e *La novellaja milanese. Esempii e panzane lombarde raccolte nel Milanese* da Vittorio Imbriani, estratto da «Il Propugnatore», 5, 1872.

9. V. Imbriani, *XII conti pomiglianesi* cit., p. 29. E rimanda al passo in cui Pompeo Sarnelli mette in bocca a un «pennarulo», nell'avvertenza *A li vertoluse lejture*, questa invettiva rivolta all'autore: «E non se vregogna no paro tujo <de> perdere lo tempo a ste bagattelle? Haje scritto tante tant'opere grave e de considerazione, e mo scacàrete co sti cunte dell'uorco?» (Pompeo Sarnelli, *Posilecheata*, testo, traduzione, introduzione e note di Enrico Malato, Firenze, Sansoni, 1962, p. 14).

frange la realtà immorale», così come il luogo dove è ambientata la fiaba è «ovunque e da nessuna parte», e «d'epoca sempre e mai»¹⁰. Lo stesso vale per gli esseri fantastici – mostri, orchi, streghe, fate –, che sono «non personaggi che agiscono effettivamente nel racconto, bensì esecutori dell'evento etico»¹¹, il quale si attua con il ristabilimento della felicità e della giustizia.

Così, nell'aneddoto dell'Imbriani, principesse e fate, benevole e desiderabili, vengono puntualmente sottratte a quell'evento etico dettato dalla morale spontanea; eppure non sfuggono alla legge del meraviglioso che sta alla base della fiaba. Nel mondo meraviglioso del giovanissimo repubblicano, il ritorno a una giustizia ingenua non sta nel liberare quelle tre principesse dalla prigionia orticola cui sottostanno, «impiccate all'abbaino» (p. 52) e chiuse in tre poconi, bensì nel fare a pezzi tali poconi secondo un rituale che si colora con le tinte fosche degli spettacoli patibolari, sortendo effetti altrettanto morbosi: e il giovane narratore assiste «all'inumano spettacolo come una testa tonda alla decapitazione di Carlo I od un sanculotto al ghigliottinamento di Luigi XVI, lietissimo» (pp. 52-53). E lieto di una letizia che gli deriva dal sospetto che tali principesse fossero borboniche e quindi meritevoli di andare incontro a tale ferale destino. Con il «gusto della crudeltà» in cui Pontiggia riconosce sia «un tratto tipico, anche se episodico, del bambino» che «una caratteristica essenziale delle storie di Perrault»¹². E secondo un senso della giustizia che ormai prescinde dalle «leggi della morale ingenua», le quali contribuiscono ad eliminare dalla fiaba «maltrattamento, mi-

10. Questa citazione e le due precedenti: André Jolles, *Forme semplici*, in *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 432.

11. Ivi, p. 433.

12. Giuseppe Pontiggia, *L'ersailles nella Toscana di Collodi*, in *Il giardino delle Esperidi*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 78 e 77 per la citazione precedente.

sconoscimento, peccato, colpa, arbitrio»¹³. Anzi, l'etica nuova, introdotta mediante la passione repubblicana, aggiunge maltrattamento al maltrattamento, a nome di una morale che non ha più niente d'ingenuo.

La stessa fantasticheria viene perseguitata nella seconda parte del racconto dal narratore adulto, «molti e molti anni» dopo. E abbandonati tetti, terrazze ed abbaini, la narrazione cambia angolazione e s'inoltra nei sottosuoli: negli «oscuri e sozzi vicoletti» di Napoli, «più schifosi d'una chiavica» (p. 54). Periplo immotivato, che lo porta tra una popolazione misera, malandata, cenciosa, lercia, fatta di «qualche femmina nata vecchia e cresciuta rachitica» (p. 54), di «monelli o nudi affatto o malvestiti da una camicia lurida e lacerata» (p. 54), in mezzo alle immondizie. Là il narratore s'imbatte in una «fanciulla scalza» (p. 54) che sopra i propri stracci regge accuratamente e si stringe al petto tre uova, i cui «gusci bianchi erano la sola cosa nitida in lei e su di lei, e in tutta quella strada» (p. 55). E basta quest'incontro a farglielo desiderare «come il petto velato d'una donna ammalia ed invoglia l'amante» (p. 55), quasi la prossimità delle uova col grembo della «pisciacchera» attuasse per contiguità la fantasticheria erotica sulle tre prin-

13. «La fiaba è la forma [...] nella quale il tragico viene nello stesso tempo evocato e cancellato. Lo vediamo già nell'insieme dei dati e dei fatti. Si prediligono condizioni e episodi che contrastano con il nostro senso di giustizia: un giovane eredita meno rispetto ai fratelli, è più piccolo o più stupido degli altri; i bambini vengono abbandonati da genitori poveri o maltrattati da patrigni o matrigne; lo sposo viene separato dalla legittima sposa; gli individui in generale sono vittime della violenza di mostri crudeli, devono superare prova di difficoltà sovrumana, sono costretti a fuggire, sono perseguitati. Ma nel corso della storia tutto ciò viene progressivamente cancellato e sfocia in una conclusione che corrisponde al nostro senso di giustizia. Maltrattamento, disconoscimento, peccato, colpa, arbitrio compaiono nella fiaba solo per venire eliminati in maniera graduale e definitiva ed essere dissolti secondo le leggi della morale ingenua. Alla fine, tutte le fanciulle povere sposano il principe, tutti i giovanotti poveri e inadeguati ottengono la loro principessa», A. Jolles, *Forme semplici* cit., p. 431.

cipesse che «starebbero meglio tutelate nelle uova che nelle arance» (p. 56). Non più una principessa per ogni uovo come per ogni melarancia nella versione fiorentina delle *Tre melarance* raccolta precedentemente dall'Imbriani¹⁴, né principesse che scompaiono se non vengono dissetate subito, come ne *Le tre cetra* di Basile (*Lo cunto de li cunti*, V, 9). Ma un'unica principessa, da trovarsi nel terzo uovo sfracellato sulla panca, dopo che le precedenti hanno rivelato solo «un tuorlo simile a tutti gli altri ponzati da gallina» (p. 56). E quella principessa il narratore se la figura come una «giovanetta» che, appena comparsa, «trepida di vergogna, con la fronte bassa cerca invano di ripararsi dalle [sue] ingorde occhiate» (p. 56). E gli racconterà allora «come un brutto stregone ch'ella non volle far lieto di sé, l'abbia rinchiusa in quel breve guscio molti secoli fa» (p. 56): proprio come, ne *Le Diable boiteux* di Alain-René Le Sage, Asmodeo narra allo studente don Cléofas di essere stato imprigionato nella boccetta ermeticamente turata da un «sapiente astrologo, oltreché stregone»¹⁵. Ma ben poco contano le promesse del diavolo, nei confronti dell'avvenenza della principessa, e degli auguri di eroica riconquista di un Reame indebitamente usurpato.

E questo induce il narratore ad accostarsi «alla piccola ovajola» (p. 57), la «bricconcella», la «birichina», «tanto pic-

14. V. Imbriani, *Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare da Vittorio Imbriani. Ristampa accresciuta di molte novelle inedite, di numerosi riscontri e di note, nelle quali è accolta integralmente la Novellaja milanese dello stesso raccoglitore*, nota introduttiva di Italo Sordi, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 305-307. Prima edizione: Livorno, Vigo, 1877.

15. «... je suis depuis six mois dans une de ces fioles bouchées. Il loge en cette maison un savant astrologue, qui est magicien. C'est lui qui, par le pouvoir de son art, me tient enfermé dans cette étroite prison», Alain-René Le Sage, *Le Diable boiteux*, édition établie par Roger Laufer, Paris, Gallimard, 1984, p. 30.

cina e tanto perversa»¹⁶ (p. 58), a cui basta il luccichio di una piastra d'argento per consegnare «la cosa richiesta» e darsi a gambe. Recate le uova a casa, il narratore le porta con sé nello studiolo sotto i tetti dove scorge, dall'abbaino, una «luna falcata, quasi una immensa scimitarra, acconcia a rimettere in trono le sovrane legittime spodestate» (p. 59). E, deposte su un tavolino a scacchiera, le uova fanno in fretta ad reinnescare la fantasticheria del protagonista, che procrastina e rimanda il momento di aprirle appoggiandosi a mille «bùggere», come provare ad adornare la stanza, aspettare che tutti siano usciti, e preparare un «lungo camice», «qualcosa da mettersi sulle spalle» (p. 60): presago quindi di dover fare i conti con una principessa più preoccupata di vestirsi che di dissetarsi. Finché non si abbandona del tutto al sonno e sogna la principessa, la decapitazione dell'usurpatore e il «dolcissimo bacio» con cui lei gli «succhiava le labbra» (p. 60).

Così la vicenda si condanna a stare tra sogno e fantasia, appena il narratore viene a sapere dopo colazione di aver mangiato due delle tre uova nella «frittatina» che gli è stata «appa-

16. Coll'insistere sulle uova in relazione con l'atteggiamento ambiguo della fanciulla, e il loro «fracellare» sulla panca, l'episodio favoleggiato dal narratore fa venire a gala un sostrato sessuale implicito attraverso il riferimento ad elementi che ricorrono, in un contesto del tutto palese, nel primo dei cinque *Frammenti brevi* dell'Imbriani, dalle tonalità ispirate tra l'altro al *Novellino* di Masuccio Salernitano, a lungo inediti e pubblicati da Benito Iezzi nel 1983, in cui il marito tradito raccoglie sul coperchio della madia dove la moglie Carmela è usa ricevere gli omaggi amorosi di fra Geremia «una larga stroschia di liquido argenteo e vischioso» che lui scambia per chiara d'uovo versata là sbadatamente dalla moglie che gli sta cucinando una frittatina. E, dopo poche parole di rimprovero («Santoddio, che donna poco massaja, che scioperata ho sortita! Guarda un po' quanta chiara d'uovo hai fatto cader sulla madia»), lui provvede senza indugio pur di non sperperare nessun avanzo: «raschiando quasi con l'indice la madia, raccolse sovr'esso tutta la supposta chiara d'ovo e facendolo passare rapidamente fra le due labbra socchiuse, sorbi saporitamente ogni cosa», V. Imbriani, *Frammenti brevi*, in *Racconti e prose (1877-1886)*, a cura di Fabio Pusterla, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1994, p. 477.

recchiata» (p. 61), mentre il terzo era stato buttato via perché «fradicio e con il pulcino già bastantemente grosso» (p. 62). E con questa ingestione il dipanarsi della fiaba intorno alle uova conferma un significato sempre più scopertamente erotico che basta a chiarire il riscontro con l'aneddoto del marito della Carmela nel primo dei *Frammenti brevi*. Però senza giungere all'appagamento che la passione politica del bambino era ancora in grado di procurare previa l'affettamento dei poponi.

Ora, se il *Saggio d'un'enciclopedia nuova* indaga il mutato rapporto del narratore con l'immaginario fiabesco, *Mastr'Impicca*, che viene definita *Fiaba*, lo reinterpreta dall'interno, immedesimandosi con il genere in sé, di cui adotta parte delle convenzioni formali, anche nel delimitare le soglie del testo: l'incipit convenzionale *C'era una volta...*, che non è sistematico nemmeno nella tradizione letteraria, e l'explicit *Stretta la foglia e larga la via / Dite la vostra che ho detto la mia*, che è uno tra molti altri che la tradizione ha tramandato. Lo conferma l'autore stesso, che scrive a Francesco Protonotari, direttore della «Nuova Antologia» dove *Mastr'Impicca* sarebbe uscito nello stesso anno 1874:

ho cercato di mettere in pratica le osservazioni fatte e leggendo le fiabe letterariamente notate nel seicento e studiando lo stile nel quale il popolo delle diverse provincie d'Italia racconta quotidianamente quelle popolari e quel che il Perrault ha fatto in Francia ed il Wieland ed il Musäus ed il Brentano in Germania¹⁷.

17. Nunzio Coppola (a cura di), lettera datata da Pomigliano d'Arco, 19 marzo 1874, *Carteggi di Vittorio Imbriani. Gli begliani di Napoli*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1964, p. 475.

E della fiaba secentesca, recupera la dimensione umoristica che mette in evidenza nel suo saggio su *Il gran Basile* attraverso l'esempio puntuale del cunto *Lo polece* (*Lo cunto de li cunti*, I, 5) con

un padre che vuole obbligar la figliuola a sposar l'orco, il quale ha indovinato la pelle mostratagli esser dell'arcifanfano delle pulci, e la disperazione della figliuola costretta a tali nozze. Il lettore non accetterebbe una rappresentazione seria di ta' fatti: i quali, perduta la fede ingenua in essi, perduto il significato simbolico, debbono parergli assurdi affatto. Riman quindi solo a narrare, beffandosi di ciò che si narra, il che è appunto l'umore; a narrare, trattando arbitrariamente la fiaba per satireggiare in essa il mondo contemporaneo, ch'è appunto umore¹⁸.

E questo l'Imbriani non manca di fare dentro la fiaba che racconta le improbabili vicende della principessa Rosmunda, figlia del re Zuccone di Scaricabarili, richiesta in sposa dai sovrani dei tre regni confinanti che si dichiarano pronti a fare «un casus belli di un rifiuto»¹⁹. Per toglierla d'imbarazzo, la fata Scarabocchiona, sua madrina, le suggerisce di organizzare un concorso: i pretendenti dovranno risiedere nel regno per un anno per «cattivarsi l'animo della cittadinanza»²⁰, impegnandosi a non risentirsi caso mai non fossero stati prescelti da quella. E così fanno i tre – Baldassare V, monarca d'Introibo, gobbo e sciocco; Mel-

18. V. Imbriani, *Il gran Basile*, in Giambattista Basile, *Il racconto dei racconti ovvero Il trattenimento dei piccoli*, traduzione di Ruggero Guarini, a cura di Alessandra Burani e Ruggero Guarini, Milano, Adelphi, 1994, pp. 638-639. Prima edizione con il titolo completo: *Il gran Basile. Studio biografico e bibliografico*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere», 1875, 1, pp. 24-54, 335-366, 2, pp. 194-220, 413-459. Vittorio Imbriani lo propose allo stesso interlocutore della «Nuova Antologia», Francesco Protonotari, in una lettera da Pomigliano d'Arco del 16 agosto 1874 (*Carteggi di Vittorio Imbriani. Gli begeliani di Napoli* cit., pp. 475-476).

19. V. Imbriani, *Mastr'Impicca* in *Racconti e prose [1877-1886]* cit., p. 6. La fiaba è stata pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1874, e ripresa, con modifiche, su «Il Calabro», nel 1877.

20. V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., p. 16.

chiorre XVII, despota d'Exibo, zoppo e vigliacco; Guasparre I, autocrate d'Antibo, guercio e crudele – con risultati così poco concludenti da spingere Guasparre a organizzare, complici gli altri due proci, il rapimento della principessa approfittando di una caccia da loro organizzata. Il re Zuccone manda in cerca della principessa il capitano Sennacheribbo che, dopo trovato il legaccio incantato della principessa, suscita l'apparizione della fata Scarabocchiona, la quale l'aiuta ventiquattruplando magicamente le forze di uomini e cavalli del suo squadrone e suscitando un fuoco fatuo per guidarli. Così i tre sovrani vengono raggiunti oltre confine nell'osteria del Gallo d'oro, e ivi il capitano sottrae la principessa al crudele Guasparre che voleva farne strazio e la affida alla fata Scarabocchiona che la riporta al padre, mentre Sennacheribbo fa impiccare i tre sovrani senza processo. Tornato in patria, il capitano si costituisce e, giudicato dal Senato convocato in Alta Corte di giustizia, è accusato di attentato alla sicurezza dello Stato. Ma basta la testimonianza della principessa, e della fata da lei convocata, per scagionare l'imputato che viene subito liberato, chiamato Vindice per decreto della Camera dei Deputati e ricevuto come genero dal re. E gli rimane il soprannome popolare di Mastr'Impicca.

Senza mai esulare dal meraviglioso in cui l'apologia della pena di morte – argomento caro all'Imbriani che lo tratterà in modo ancora più eterodosso nella *Novella del Vivicomburio* (1877) – si trova a inserirsi, la fiaba di *Mastr'Impicca* porta in sé una satira mordace dei costumi politici italiani contemporanei, pur rimanendo ligia, più di Basile o di Perrault, alla regola delineata da Jolles secondo cui, nella fiaba, «il tragico viene nello stesso tempo evocato e cancellato». «Alla fine, [...] tutti i giovanotti poveri e inadeguati ottengono la loro principessa»²¹, aggiunge il cri-

21. A. Jolles, *Forme semplici* cit., p. 431 (questa citazione e la precedente).

tico olandese, che si trova così a riassumere inconsapevolmente l'intreccio di *Mastr'Impicca*. Infatti, «qui [nella fiaba in genere] il meraviglioso è l'unico segnale certo che l'immoralità del reale ha cessato di esistere»²², ossia che detta immoralità pur permanendo finisce coll'essere corretta e debellata. E se tale legge non vige in ogni fiaba – né in *Le Petit Chaperon rouge*, dove la «petite fille de village»²³ viene spietatamente divorata per aver dato retta a un «loup doucereux»²⁴, né nella *Vecchia scortecata* dove l'una sorella paga con la vita la gelosia per l'altra che le fate hanno resa «giovane, bella, ricca, nobele, vertolosa, voluta bene e bona asciortata»²⁵ (*Lo cunto de li cunti*, I, 10) –, invece Vittorio Imbriani vi si attiene scrupolosamente in *Mastr'Impicca*, dove il destino miserando della principessa Rosmunda interseca e si congiunge a quello del trovatello diventato capitano dei dragoni, Sennacheribbo Esposito, il cui nome altisonante richiama la memoria del re degli Assiri che, per aver posto l'assedio alle mura di Gerusalemme sotto il regno di Ezechia, perse in una notte centoottantacinquemila uomini del proprio esercito colpiti dall'«Angelo del Signore». E che, di ritorno in patria, venne ucciso da due suoi figli «nella casa di Nisroc, suo dio»²⁶.

22. Ivi, p. 432.

23. C. Perrault, *Contes* cit., p. 195.

24. «Je dis le loup, car tous les loups / Ne sont pas de la même sorte; / Il en est d'une humeur accorte, / Sans bruit, sans fiel et sans courroux, / Qui privés, complaisants et doux, / Suivent les jeunes demoiselles / Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles; / Mais hélas! qui ne sait que ces loups doucereux, / De tous les loups sont les plus dangereux.» (*Moralité di Le Petit Chaperon rouge*, in C. Perrault, *Contes* cit., p. 200.)

25. Giovan Battista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille* cit., tomo 1, p. 210.

26. «Egli [Sennacherib] non entrerà in questa città, e non vi tirerà dentro alcuna saetta, e non verrà all'assalto contr'ad essa con iscudi, e non farà alcun argine contr'ad essa. / Egli se ne ritornerà per la medesima via, per laquale è venuto, e non entrerà in questa città: dice il Signore. / Ed io sarò protettor di questa città, per salvarla: per amor di me stesso, e di David, mio servidore. / Hor un Angelo del Signore uscì, e percose centottantacinquemila uomini nel campo degli Assirii: e,

Il sovrano scalognato sembra invece la controfigura precorritrice dei tre despoti candidati a conquistarsi la mano di Rosmunda e, in special modo, dell'efferato autocrate d'Antibo, Guasparre, feroce e crudele, becero quanto superbo, e ideatore del rapimento della principessa in cui ha l'accortezza di coinvolgere i suoi concorrenti. Prono ai «modi alteri e facchineschi», al «fasto scompagnato da ogni caritatevolezza», alla ferocia «persino verso i cani delle sue mute ed i cavalli de' suoi equipaggi»²⁷, si macera in sinistre fantasticherie sull'esercizio del potere come teatro della crudeltà in cui il sovrano «all'antica» non indugia a intervenire di persona per «maneggiar con le proprie auguste mani il mazzafrusto o la bipenne»²⁸. Ma subentrare al carnefice non sarà così facile se, appena decide di far morire sotto le verghe il proprio coppiere per aver lasciato una mosca nel suo vino, Guasparre lo affida alle cure degli aiutanti che eseguono l'ordine in cortile mentre lui rimane a centellinarsi «un bicchierin di Malaga». E, plebeo, lui non smette mai di esserlo appena si lascia sopraffare dalla passione: come a rapimento conseguito quando, vinta ai dadi la Rosmunda, legata e imbavagliata nella losca osteria intitolata Al gallo d'oro, Guasparre la ingiuria villanamente, promettendole un supplizio atroce mentre si accinge a scoccarle un manrovescio che l'intervento di Sennacheribbo le risparmi.

Raccogliendo in sé la superbia dell'unto del signore e la sboccata volgarità del pretendente negato, la tiriterà astiosa del

quando si furono levati la mattina, ecco, non si vedeva altro che corpi morti. / E Sennacherib, rè degli Assirii, si partì, e se n'andò, e ritornò in Ninive, e vi dimorò. / Ed avvenne che, mentre egli adorava nella casa di Nisroc, suo dio; Adrammelec, e Sareser, suoi figliuoli, lo percossero con la spada, e poi scamparono nel paese d'Ararab», *Il libro del profeta Isaia*, 38, 33-38, in *La Sacra Bibbia tradotta in lingua italiana da Giovanni Diodati*, a cura di Michele Ranchetti e Milka Ventura Avanzinelli, *I libri del Vecchio Testamento*, tomo II, Milano, Mondadori, 1999, p. 567.

27. V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., questa citazione e le precedenti, p. 35.

28. Ivi, p. 36.

despota segna il punto di convergenza di due mondi convenzionalmente incompatibili, tra lo sfarzo della reggia e lo squallore dell'osteria di confine, meta di trainanti, cavallanti e contrabbandieri. I tre sovrani sanciscono tale mostruoso abbinamento nel sorteggiare la loro preda con i dadi e, prima ancora, facendo «alla mora chi dovesse cominciare». Tale mossa suscita il commento della voce narrante – «“Questo è giuoco da facchini, bifolchi e guardaporci”, dice Giordano Bruno»²⁹ – che, rifacendosi al *Candelaio* (III, 8), altera il significato originale della battuta dell'oste pomiglianese, il quale giudica con tali parole il gioco della mirella³⁰. Eppure, difettosi di corpo come di morale, i tre despoti vengono così accomunati con i più umili e abietti loro sudditi, al termine della lunga fuga attraverso il regno di Scaricabarili dopo aver «osato rapire una fanciulla minorene, una principessa reale, la figliuola unica dello ospite» e così aver «trasgredita ogni legge umana e divina»³¹, nello squallore condiviso dell'osteria, in quel luogo di confine, quell'interstizio tra regni, ceti e leggi, laddove ogni vincolo si scioglie e tutto risulta lecito: anche sconvolgere l'assetto sociale e far giustizia sommaria di monarchi fedifraghi, mandandoli a fare un ballo in campo azzurro, o «trar calci al rovaio», tutti e tre impiccati a tre forche abborracciate alla bell'e meglio sul monticello di fronte al regno di Scaricabarili, dove i primi raggi del sole percuotono «de facce livide dei tre regnatori» colti «nelle estreme convulsioni dell'agonia»³² al termine della malanotte.

29. Ivi, p. 72.

30. «Dissi: “A la mirella?” “Questo è gioco da fachini, bifolchi e guardaporci”». (Giordano Bruno, *Il candelaio*, introduzione e note di Isa Guerrini Angrisani, Milano, Rizzoli, 2002, p. 218.)

31. V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., p. 80. Così si esprime Sennacheribbo rivolgendosi ai tre sovrani legati.

32. Questa citazione e le due precedenti, ivi, p. 86.

Ma il percorso perfetto che compie il capitano nel soccorrere la principessa non sarebbe mai giunto a termine se sopra le vicende della Rosmunda non aleggiasse, presenza attenta, la figura della fata Scarabocchiona, sua santola, «donna vaghissima, tutta velluti e trine e gemme»³³, la quale, quando si manifesta sotto la sua vera apparenza, suscita tremuoto, lampo, rombo di tuono, folate di vento e luce vivida. Tocca a lei suggerire alla figlioccia lo stratagemma del concorso per i proci che, dice lei, nessuno dei tre sovrani molesti sarà in grado di vincere. E in questa parte, di consigliera e protettrice, la fata Scarabocchiona ricorda la fata madrina di *Peau d'Âne*, non tanto quella originale di Perrault, che compare nella fiaba in versi, quanto quella della versione apocrifia in prosa di autore ignoto pubblicata nel 1781. In questa ultima la fata acquisisce un nome (*la fée des Lilas*) e tratti leziosi che vanno di pari passo con una sicumera («La fée, qui aimait l'infante, lui dit [...] qu'elle n'eût aucun soucis, rien ne lui pouvant nuire si elle exécutait fidèlement ce qu'elle allait lui prescrire»)³⁴ presto sconfessata dai fatti. Tutt'altra parabola segue la fata Scarabocchiona dalla sua prima intrusione nella fiaba sotto le mentite spoglie di una vecchia mendica dall'aspetto repellente: «una nanerottola scrignuta [...]; tutta grinze, crespe e rughe; con gli occhi scerpellati e cisposi; [...] con la zucca tignosa e calva; con la pelle chiazzata e piena di croste purulente; scarna e nera come una mummia; mal coperta di cenci lerci, che brulicavano d'insetti»³⁵. La quale s'ingegna a chiedere l'impossibile alla Rosmunda, con una «domanda indiscreta» che umilia il suo orgoglio e mette a dura prova la sua ripugnanza. E accettando di appagarla e di

33. Ivi, p. 13. Se a ogni sua ricomparsa la fata Scarabocchiona viene definita come «tutta velluti e trine e gemme», passa invece da «donna vaghissima» a «bellissima donna» (p. 42), «donna leggiadrissima» (p. 59) e, due volte, «donna avvenentissima» (pp. 77 e 103).

34. C. Perrault, *Peau d'Âne en prose*, in *Contes*, cit., p. 362.

35. V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., p. 7.

accudirla personalmente, Rosmunda supera la prova e si garantisce l'assistenza della fata che credeva figura meramente leggendaria. E si rimette a lei nonostante il tono sbarazzino della fata, proprio di chi non è tenuto di prendere niente sul serio.

Ma, molto più affidabile della *fée des Lilas*, la fata Scarabocchiona non si accontenta di dare consigli inconcludenti alla figlioccia, correggendoli man mano che vengono smentite le sue previsioni. Per quanto accidentata, l'intera vicenda della Rosmunda si svolge secondo un percorso che la fata sembra conoscere da sempre. Nessuna circostanza la coglie impreparata, nemmeno quando, baciando il legaccio della principessa, Sennacheribbo la convoca suo malgrado in piena notte nel fitto del bosco. La fata rimane padrona del gioco e mai dismette il tono faceto, nemmeno di fronte al «capitano di cavalleria con tanto di baffi», il quale le ispira anche la battutina spiritosa che non risulta del tutto di circostanza: «Che malgrado le mie fatazioni la Rosmunda m'abbia a riuscire una scapatella»³⁶. E saputo del rapimento della Rosmunda ad opera dei tre proci, subito si adegua alla situazione: indica a Sennacheribbo verso quale paese confinante sono fuggiti i rapitori, ventiquattruple le forze dello squadrone del capitano e suscita il fuoco fatuo che, «con velocità iniziale poco minore di quella d'una palla scagliata dal cannone liscio di ventiquattro», li guiderà verso la principessa. E la corsa dirompente dei cavalli al suo seguito trova un metro di paragone nei salti che fanno «di ventiquattro metri l'uno», tale «la distanza tra due pali del telegrafo»³⁷.

Il riferimento a una tecnologia contemporanea per descrivere l'effetto superlativo della fatatura trova un suo corrispettivo espressivo nella descrizione delle conseguenze concrete del-

36. Ivi, p. 61.

37. Ivi, p. 67.

la trasformazione subita dai soldati di Sennacheribbo, quando compare nel racconto la forma dell'imperativo reduplicato, di matrice orale prevalentemente toscana³⁸. Prima «galoppa galoppa», poi «cammina cammina»³⁹, secondo una tipologia tradizionale, destinata a figurare narrativamente il trascorrere di un lasso di tempo lungo e significare l'aspetto convenzionalmente metaletterario di tale rappresentazione. Ma appena i soldati vengono rinvigoriti dalla verga criselefantina della fata, si aggiunge a questa stessa struttura la dimensione elativa quando due verbi diversi, galoppare e volare, vengono ripetuti all'imperativo tre volte, le due sequenze l'una accanto all'altra, manifestando sia una comunanza di significato che una funzione intensificatrice («Galoppa, galoppa, galoppa; vola, vola e vola; divorarono le tante miglia che conducevano alla frontiera del Regno») ⁴⁰ che porta questa frase, e con lei la relazione della corsa nella notte attraverso il regno di Scaricabarili, a un effetto parossistico. E questo viene sottolineato dalla sua improvvisa sospensione segnata dalla cambiata focalizzazione narrativa che, imperniandosi sulla frontiera, abbandona lo squadrone e passa dalla parte dei rapitori giunti oltreconfine («Frontiera, che il monarca d'Introibo, il despota d'Exibo e l'autocrate d'Antibo avevan frattanto già varcata con la bella prigioniera») ⁴¹.

38. «Questa formula durativa [...] suggerisce una durata indeterminata, coerente con la dimensione temporale del racconto fiabesco e al tempo stesso segnala la contrazione del tempo reale all'interno del testo», Cristiana De Santis, *Cresci, cresci... La reduplicazione espressiva come strumento di espressione di relazioni trasfrastiche*, in Cristiana De Santis et al., *Le relazioni logico-sintattiche. Teoria sincronia diacronia*, Roma, Aracne, 2014, p. 187.

39. «Galoppa galoppa, senza mai far altro, lo squadrone giunse in una tratta alla macchia di Valquerciamme...»; «Cammina cammina, ecco, dopo lungo andare, nel più folto della macchia, sentono rammaricarsi, un gemere compresso», V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., pp. 54 e 55.

40. Ivi, p. 67.

41. Ivi, p. 68.

Così, inaspettato, può ricomparire Sennacheribbo poco più in là ad impedire che la principessa venga straziata da Guasparre nell'osteria del Gallo d'oro. E dopo che Rosmunda svenuta è stata affidata alla fata Scarabocchiona, questa suscita «un elegantissimo plaustro di madreperla» che ristà «innanzi alla finestra come un cocchio innanzi all'incarozzatoio, come un treno innanzi al marciapiedi della stazione», ma trascinato per aria da «otto be' draghetti alati, dal mantello roseo, picchiettato di violetto e con le creste e le criniere rosse, scarlatte»⁴². Secondo modalità abbastanza simili, anche se pesantemente impreziosite dall'Imbriani, a quelle dell'arrivo della fata tutelare della principessa in *La Belle au bois dormant* di Charles Perrault, mentre giunge nel giro di un'ora, mediante «un chariot tout de feu, traîné par des dragons», dal royaume de Mataquin distante «douze mille lieues», lasciato appena seppa della puntura ricevuta dalla sua protetta. E il nome del regno de Mataquin così tempestivamente abbandonato – che Balzac ripristina nella fiaba della *Filandière*⁴³ del 1832 – riecheggia stranamente «di mattacine» convocati a divertire la principessa Zoza dal re suo padre nella *Introduzione a li trattenemiente de' peccerille* di Basile⁴⁴: cioè i mattacini, che sono secondo il Petrocchi «ballerini o saltatori grotteschi e per lo più

42. Ivi, p. 78.

43. «Le royaume de Mataquin est un royaume très pauvre, dont les habitants sont presque tous obligés de labourer, faner, faire de gros ouvrages, et toutes sortes de métiers», Honoré de Balzac, *La filandière* in *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, vol. I, p. 474.

44. «Pe la quale cosa lo scuro patre, che non aveva autro spireto che s'uneca figlia, non lassava cosa da fare pe levarele la malenconia, facenno venire a provocare lo gusto mo chille che camminano 'ncoppa a le mazze, mo chille che passano dinto a lo chircchio, mo li mattacine, mo mastro Roggiero [...]», Giovan Battista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille* cit., t. 1, p. 2, corsivo nostro. Rimane comunque difficile addurre a prova formale della conoscenza che Perrault avrebbe avuta dell'opera di Basile una vicinanza morfologica tra due parole, la quale può anche risultare casuale o avere altra origine.

con sonagli alle gambe e al cappello» (*Novo dizionario universale della lingua italiana*). Mentre la seconda comparsa del plaustro, quella volta nell'aula del Senato riunito in Alta Corte di giustizia, rimanda, nel congedarsi dall'ambiente dove si trova («Le inventriate si aprirono e richiusero di per loro, onde passasse»⁴⁵ [il plaustro]), al carro della *fée des Lilas* come appare mentre, appena riconosciuta Peau d'Âne dal principe che le si prostra davanti, «de plafond du salon s'ouvrit, et [...] la fée des Lilas, descendant dans un char fait de branches et de fleurs de son nom, conta, avec une grâce infinie, l'histoire de l'infante»⁴⁶.

La *fée des Lilas* racconta alla corte la storia di Pelle d'Asino, come la fata Scarabocchiona riepiloga tutta la vicenda di Rosmunda, cominciando dal consiglio che le aveva dato di organizzare il concorso dei proci «perché prevedeva e sapeva, perché il suo libretto magico le aveva dimostro che in tal modo sarebbe accaduto quel ch'era poi accaduto di fatti». E nell'uno come nell'altro caso la narrazione si svolge al cospetto di principi languidi e svenevoli: quello che, fulminato dalla visione di Pelle d'Asino colta dal buco della serratura in un andito buio, per un atto d'imbarazzante scopofilia, si strugge e si consuma dopo essere quasi uscito dai gangheri⁴⁷; e Sennacheribbo, ancora imputato davanti all'Alta Corte di giustizia ma destinato a diventare principe e re, che, dismisso il sacro furore che lo portò ad afforcare tre sovrani in una volta, spasima, si fa scarlatto, china il capo, «si copre la faccia con le palme ed avrebbe voluto essere a cento palmi sotterra» sentendo dire dalla fata Scarabocchiona quanto

45. V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., p. 108.

46. C. Perrault, *Peau d'Âne en prose*, in *Contes* cit., p. 371.

47. «La curiosité lui fit mettre l'œil à la serrure; mais que devint-il en apercevant la princesse si belle et si richement vêtue, qu'à son air noble et modeste, il prit pour une divinité? L'impétuosité du sentiment qu'il éprouva dans ce moment l'aurait porté à enfoncer la porte, sans le respect que lui inspira cette ravissante personne», C. Perrault, *Peau d'Âne en prose* in *Contes* cit., p. 366.

«celatamente, timidamente, ma potentissimamente»⁴⁸ amasse la principessa fino a baciarne il legaccio. E sentendo la pubblica dichiarazione d'amore di Rosmunda, lui sorge in piedi, «smorto, tremante, convulso, fuori di sé»⁴⁹, ma per andare incontro a un destino di eterna felicità che già lo sottrae dentro la fiaba alla sua parte di protagonista e di personaggio che agisce secondo una logica propria, fuori da schemi predeterminati.

Appena assolto e premiato per il triplice regicidio, l'ex trovatello assunto a sposo della principessa si trova a condividere una comune sorte con il principe nel tardo rifacimento di *Peau d'Âne*: la sua individualità scompare in dissolvenza, riassorbita dalla chiusa convenzionale della fiaba secondo cui «l'immoralità del reale»⁵⁰ deve per forza cessare di esistere. A questo, nemmeno l'Imbriani sa rinunciare nella fiaba che, anche se messa a soqquadro, mantiene incontaminata l'impostazione narrativa.

48. «Narrò [la fata] in qual modo Sennacheribbo avesse raccolto il legaccio incantato e l'avesse baciato senza sospettarne la virtù magica, anzi come reliquia della principessa che celatamente, timidamente, ma potentissimamente amava. Povero Sennacheribbo, udendo così spiattellare corampopulo ciò, ch'egli si apponeva a delitto ed avrebbe voluto nascondere a sé stesso e stimava ignorarsi da tutti, si fece scarlatto, chinò il capo come un reo convinto, si coprì la faccia con le palme ed avrebbe voluto essere a cento palmi sotterra», V. Imbriani, *Mastr'Impicca* cit., p. 105.

49. Ivi, p. 108.

50. «[Nella fiaba] il meraviglioso è l'unico segnale certo che l'immoralità del reale ha cessato di esistere», A. Jolles, *Forme semplici* cit., p. 432.

Pinocchio ribelle tra Ottocento e Novecento

Il presente saggio propone una disamina di Pinocchio che, riallacciando la figura del burattino collodiano al contesto culturale, artistico e letterario europeo e italiano tra Unità e Grande Guerra, ne lumeggia lo statuto di protesta, dissidenza e ribellismo. In particolare, Pinocchio emergerà come precursore e paradigma di quel «misticismo dell'azione» propugnato dall'avanguardia futurista, nella celebre formula coniata da Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Sin dalla *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), «Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia»¹, tuona Marinetti contro la stagnante società borghese, inaugurando una stagione di individualismo e vitalismo che affondano le radici in una congerie di fonti storiche e contemporanee, da Nietzsche al mito mazziniano della giovinezza, dall'*élan vital* bergsoniano, all'azione diretta nell'agone politico teorizzata da Sorel, al pragmatismo di James ed altri ancora.

L'accostamento tra Pinocchio, personaggio inventato da Collodi (pseudonimo di Carlo Lorenzini, 1826-1890), prota-

1. Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit. in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 7-14.