

Teoria e prassi del *Ghiribizzo* nella narrativa di Vittorio Imbriani

Ilaria Accardo

La penna di Vittorio Imbriani appare governata da un ingegno insolito e poliedrico, spesso scomodo, che orchestra materiali eterogenei «in una simbiosi che rende temeraria la più scontata separazione chirurgica».¹ La costante esibizione del personaggio autoriale induce il lettore e il critico a interpretare ogni periodo o parola come ostentazione dell'individualità pura dello scrittore, dei suoi capricci e *ghiribizzi*. Ma il *ghiribizzare* imbrianesco procede secondo un'organica progettualità, che elimina dalle sue pagine la sensazione di un procedere alogico e disordinato, pur esaltando la digressione, l'elemento saggistico, il gusto per l'effrazione, per l'aneddoto, per il particolare avulso. Entro la straordinaria *varietas* della sua prosa è rintracciabile un preciso paradigma stilistico e compositivo – il *ghiribizzo* appunto – perseguito con metodica e ragionata applicazione.²

1 A. Palermo, *Vittorio Imbriani*, in *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*, Liguori, Napoli, 2000, p. 79.

2 G. Cenati, «*Torniamo a bomba*». *I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*, LED, Milano, 2004, p. 40 e sgg.

Il termine *ghiribizzo* appartiene, per un verso, al campo semantico delle idee eccentriche e bizzarre. Un possibile fondamento filosofico si trova nell'*Estetica Ideale* di Antonio Tari, in cui il lemma è censito tra le categorie del "Comico" in Arte, come formula di «un umorismo fantastico e subiettivo», espressione di un «*Umore* scapestrato, rissoso, bislacco; un *Umore* atrabiliare, che punge i nervi del poeta e del suo uditorio; e che perciò, costituisce quasi un genere a parte».³ La definizione bene si attaglia al carattere della pagina imbrianesca e ha offerto a molti studiosi la possibilità di ripensare e correggere l'antica categoria crociana del «puntiglio» o del «dispetto» alla luce di un particolare tipo di espressionismo umoristico, che potremmo definire "compulsivo" o "emotivo".⁴

Per un altro verso il *ghiribizzo* attiene all'area del segno grafico, dell'insieme casuale e originale di linee e schizzi, immagine traslata del passaggio sul foglio della penna che, seguendo l'andamento divagante dei pensieri, incespica in ghirigori, macchie, imbrogli e decori, prima di trovare il suo tracciato, nell'avventurosa operazione di costruzione/ricostruzione su carta della realtà e della vita. Il procedimento evoca lo scarabocchio, manifestazione di un'umoralità

3 A. Tari, *Estetica Ideale*, Tip. Del Fibreno, Napoli, 1863, pp. 302-303. L'interesse e la stima di Imbriani nei confronti del filosofo napoletano – nonostante alcune dissonanze – sono attestati, tra l'altro, dai frammenti di un carteggio intercorso tra i due. A tal proposito vd. *Carteggi di Vittorio Imbriani. Gli hegeliani di Napoli ed altri corrispondenti letterati ed artisti*, a cura di N. Coppola, Istituto di Storia del Risorgimento, Roma, 1964, pp. 58-63.

“grafica”. Molte ed evidenti, da questo punto di vista, le affinità fra il *ghiribizzo* imbrianesco e le allegorie figurative care alla tradizione umoristica, dalla linea spezzata sterniana alla dossiana goccia d’inchiostro o agli arabeschi di etimo romantico.

L’umorismo non fu una scuola e non è un canone. È, semmai, una strategia retorica – o, meglio, antiretorica –, un particolare modo di sentire e filtrare la realtà nella *factio* narrativa che conferisce spessore storico, sociale e morale a una scrittura a prima vista inconcludente,

4 Il primo a intervenire contro i limiti di una lettura in chiave esclusivamente psicologica e patologica della prosa di Imbriani fu Contini: «Gli storici della letteratura hanno imbalsamato l’Imbriani sotto la comoda etichetta di “spirito bizzarro” [...] L’ora dell’Imbriani non sembra essere ancor giunta. Ma bisognerà rivalutare la sua posizione culturale [...] Antiaccademici, cioè segno di aspirazioni ritmiche non canoniche, furono i suoi tentativi di poesia “barbara” prima del Carducci; e antiaccademica è la sua prosa [...] in cui l’osservazione spregiudicata della realtà si rispecchia in una espressività caricaturale e umoristica, con materiale eclettico, dai preziosismi letterari alle forme vernacole. Ciò lo associa ai più stilisti fra i cosiddetti “scapigliati”» (G. Contini, *Letteratura dell’Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 223). Più esplicitamente si è espresso A. Palermo, sulla possibilità di «lasciare in funzione questa categoria psicologica del cruccio o dispetto o rabbia o come altrimenti si preferisca chiamarla» verificando però con attenzione «dove essa ha avuto una presa reale, dove ha fatto davvero attrito, dove cioè lo scrittore è uscito da una disinteressante esercitazione privata» (A. Palermo, *Imbriani protestatorio*, in *Da Mastriani a Viviani*, Liguori, Napoli 1972, p. 27). Una interpretazione dell’antiscrittura di Imbriani in relazione agli esiti stilistici di altri ‘irregolari’ coevi è in F. Spera, *Il principio dell’antiletteratura. Dossi, Faldella, Imbriani*, Liguori, Napoli, 1976 e in R. Tordi, *Irregolari e isolati del secondo Ottocento. La normalità alternativa di Zena, Rovani, Nieri, Oriani, Imbriani*, Calderini, Bologna, 1978. Sulla scorta di questa tradizione critica il recente studio di Giuliano Cenati rilancia: «Assodato che Vittorio Imbriani occupa un posto di tutto rilievo nella produzione letteraria del secondo Ottocento, occorre trovargli più precisa collocazione nell’ambito della narrativa di orientamento espressionista d’epoca postunitaria [...] Egli appartiene a quella cerchia di autori – in parte ascritti alla scapigliatura – nei quali l’urgenza espressiva assume caratteri particolarmente irti e aggrovigliati, volti sovente all’umorismo o al grottesco» (G. Cenati, *Torniamo a bomba*, p. 14).

viaggio *sentimentale* costruito su slittamenti di umori, di voci, «di parole e di silenzi, di note acute e gravi commiste in sinfonia».⁵ Matrice di un siffatto programma narrativo è la sistematica negazione del *bello stile* esaltata da una irridente *gaieté*: in questa retorica *sui generis* «addio purezza biologica delle forme, addio costante separazione della letteratura dal movimento imprevedibile della vita [...] non foss'altro perché comporta strappi continui nel tessuto di ogni stile che a volta a volta presceglie, rapide e imprevedibili mutazioni di “genere”, fratture esposte e talvolta irrisarcibili nella diegesi, tensioni espressive fino al limite del *pastiche*».⁶ Lo *humour* come «metodo costruttivo» era, del resto, nozione «ben chiara agli osservatori di medio Ottocento».⁷ Ma la realizzazione del principio-base passò attraverso le esecuzioni individuali, in una estrema molteplicità di risultati.⁸

Affermare che Imbriani è scrittore umorista promette molto, descrive poco. Nelle sue pagine le costruzioni immaginifiche e peregrine convivono con le seducenti sbavature dell'inchiostro, in una perfetta e caotica armonia. L'interazione tra i due livelli di umoralità – soggettiva e segnica – origina uno strumento espressivo plastico e materico, capace di aderire alle improvvise sterzate dell'intelletto e della realtà.

5 G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, postfazione a L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, traduzione e note di G. Mazzacurati, Liguori, Napoli, 1991, tomo II, p. 155.

6 G. Mazzacurati, *Premessa*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990, p. 10.

7 G. Maffei, *Nievo umorista*, in *Effetto Sterne*, p. 193.

La *scena* generale è costruita a partire dalle suggestioni dell'io e, contemporaneamente, da quelle – fortuite – della materia.

Scrivere è per Imbriani scarabocchiare.⁹ Il verbo va inteso in una duplice accezione: bulimica annotazione di tutto ciò che colpisce l'attenzione dell'osservatore e, contemporaneamente, automatismo generato dal giocare con la penna fino ad essere inaspettatamente colpiti dall'emergere casuale di un senso a partire dal garbuglio iniziale. La scrittura è in tal senso un *ghiribizzo*, una macchia d'inchiostro posta su di un foglio, per caso o per capriccio, che svela pian piano la sua capacità di significare. Nella "Avvertenza" preposta alla raccolta *Fame usurpate*, una riedizione del 1888 di quattro saggi precedenti, Imbriani dichiara:

«Ripubblico, ritoccati, ma senza alterazioni sostanziali, quattro studi critici, scritti parecchi anni fa. Vennero stampati dapprima in giornali o riviste; e conservano sempre la macchia originale».¹⁰

8 Circa la difficoltà di tracciare una anche solo ipotetica storia dell'umorismo avvertiva Mazzacurati: «Fra l'altro, al di là delle grandi linee esterne, di una cronologia delle fonti, delle ricezioni, delle manipolazioni, è difficile immaginare fin d'ora come possa assumere forma storicamente traducibile una materia dove vibrano, volta per volta, filamenti di sensibilità individuali e climi fugaci, echi evanescenti di genesi difforme e variamente dislocata, nella geografia culturale italiana; in breve, rielaborazioni plurime che solo una fitta anamnesi delle singole scritture potrebbe scoprire e poi descrivere in termini di processo o di progresso o di congruenza, comunque, tra sviluppi del modello e vita complessiva degli stili narrativi, del loro pubblico. Il termine medico non l'abbiamo buttato là a caso: in un genere o sottogenere di così ardua, ampia ed ancora dibattuta delimitazione come il genere di narrazione che definiamo con qualche azzardo "umoristico" (è forse un arcipelago, e tra i più variopinti), solo un'analisi quasi clinica e biologica dei testi, per via intertestuale ed infra-testuale, può fornire risultati indiziari di qualche minima credibilità» (G. Mazzacurati, *Premessa*, p. 7).

In una scrittura apparentemente dominata dal caos, dove in realtà niente è lasciato al caso, è lecito sospettare, nelle evenienze del lessico, l'emergere di un sistema. Nel breve passo citato Imbriani parla di «macchia» a proposito della propria scrittura; altrove e più spesso usò la parola in sede di critica e di teoria dell'arte.

In un testo del 1868 *Quattr'Asterischi* (uno dei tanti pseudonimi dell'autore)

9 Molte le citazioni possibili a conferma di questa sinonimia. Ad esempio: «ben so che fisiologi e psicologi hanno gareggiato nel proporre mille e mille più o men semplici e plausibili spiegazioni del fenomeno detto sogno e ch'essi hanno scarabocchiato volumi su volumi a proposito delle allucinazioni e delle aberrazioni de' sensi nella veglia e nel sonno» (V. Imbriani, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'Asterischi*, 1867, in *I romanzi*, a cura di F. Pusterla, Guanda, Milano-Parma, 1992, p. 38); «Per non saper che farmi volli scrivere de' versi, e scarabocchiai queste strofe» (p. 56); «Per dedicarle questi pochissimi versi, fra' tanti scarabocchiati per lei, m'è d'uopo nascondere il mio nome ed il suo» (p. 153); «Ed in quanto alla lingua, come un tempo adoperai lombardesimi a iosa, così, sendo rinato meridionale, non ho avuto scrupolo di scarabocchiar pensatamente napoletanesimi a bizzaffe» (V. Imbriani, *Le tre maruzze. Novella trojana da non mostrarsi alle signore*, 1875, in *Racconti e prose (1863-1876)*, a cura di F. Pusterla, Guanda, Milano-Parma, 1992, p. 122); «Che pregio avrebbe ora per noi un itinerario del Duca Valentino [...]. Sarebbe assai più prezioso del *Viaggio in Ispagna* del Navagero, che pur si legge con maggior gusto d'ogni altra scrittura dello arguto veneziano, di tutt'i suoi scarabocchi latini» (V. Imbriani, *L'impieptrice*, 1875, in *Racconti e prose (1863-1876)*, pp. 175-176); «Il quale, giovalone, saccentone, mangione, beone, puttaniere e matto solenne, ogni sera, all'ultim'ora, sbizzarrivasi, scarabocchiando le confessioni della giornata su palinsesti, tuttora custoditi nell'archivio del serraglio in Costantinopoli» (V. Imbriani, *La novella del vivicomburio*, 1877, in *Racconti e prose (1877-1886)*, a cura di F. Pusterla, Guanda, Milano-Parma, 1994, p. 151); «Ed, invece di fare il ringraziamento, corse a spiegare il polizzino. Sul quale, come gli era stato detto in sogno, eran numeri, scarabocchiati col lapis» (V. Imbriani, *Per questo Cristo, ebbi a farmi turco*, 1883, in *Racconti e prose (1877-1886)*, p. 266); «E scarabocchiò, lì per lì, su due piedi, subito subito, un bigliettino di quattro righe alla nipote» (V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, 1883, in *I romanzi*, p. 399); «Gabrio, botta e risposta, scarabocchiò una controreplica» (p. 431).

10 Imbriani, *Fame usurpate. Quattro studi con varie giunte*, seconda edizione, Morano, Napoli, 1888, p. 1.

raccoglie in ristampa anastatica tredici «pistolotti» scritti tra il 1866 e il 1867, indirizzati all'amico incisore Saro Cucinotta per commentare – in qualità di corrispondente de «La Patria» – le opere esposte nella quinta mostra organizzata a Napoli dalla Società Promotrice delle Belle Arti.¹¹ A partire da osservazioni sulle tecniche pittoriche e sul valore estetico dei quadri esposti, Imbriani ragiona sull'essenza della pittura, ricostruendo l'intero processo creativo, fin dalla sua genesi, e formulando – con la sua teoria della *macchia* – ipotesi anche ardite, alquanto distanti dai moduli sperimentati dagli artisti italiani della seconda metà dell'Ottocento, nonostante alcune coincidenze terminologiche.¹²

La *macchia* è una teoria del fare artistico. L'opera d'arte nasce nella mente dell'autore a partire da una contingenza della vita reale. La

11 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice (1867-1868). Appendici di Vittorio Imbriani. Ristampa non corretta nè accresciuta*, in *Critica d'arte e prose narrative*, a cura di G. Doria, Laterza, Bari, 1937.

12 Il vocabolo “macchia” denota in maniera evidente il legame tra Imbriani e i “macchiaioli”, (*Carteggi di Vittorio Imbriani. Gli hegeliani di Napoli*, pp. 519-548); tuttavia la teoria della “macchia” elaborata dallo scrittore napoletano risulta originale rispetto a quella del movimento pittorico, non solo perché «la formulazione di questi principi precede di poco quella dei toscani» (M. Picone Petrusa, *Vittorio Imbriani critico d'arte*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, a cura di R. Franzese e E. Giammattei, Guida, Napoli 1990, p. 101), ma anche perché essa si spinge «nelle intime latebre della creazione dell'arte» (B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1910, p. 238). La *macchia* di Imbriani piuttosto prelude a pratiche artistiche contemporanee come il *tachisme* – «un “tachisme” naturale, così come è stato concepito da Imbriani in polemica con un'estetica hegeliana del significato» (M. Bense, *Estetica*, a cura di G. Anceschi, Milano, 1974, p. 243) – apparendoci come una delle prime espressioni teoriche «sulla via dell'annullamento estetico dell'informazione, e su quella dell'emancipazione estetica della fisicità, del sensibile e dell'entropia» (M. Bense, *Estetica*, p. 242).

realtà si eleva a *object trouvé* grazie all'intuizione e alla sensibilità dell'osservatore; il dato empirico eccita la creatività dell'artista al punto di stimolare in lui un impulso poetico; il pittore fissa così sulla tela la «prima manifestazione di un'impressione potente».¹³

Le pennellate iniziali possono confermare tale «impressione», oppure suggerire un nuovo spunto, dal momento che la materia stessa – in pittura, il colore¹⁴ – è dotata di una virtualità significativa e che la Forma, nella concezione di Imbriani, non è un rigido contenitore entro cui riversare un contenuto.¹⁵ Talvolta è proprio il dato materico, anche casuale, che detta all'artista l'itinerario da seguire. Imbriani illustra dettagliatamente una possibile fenomenologia di siffatti automatismi: la macchia è una mosca rimasta schiacciata tra le pagine di un libro, una «inchiostatura» spruzzata, un cartoncino con quattro o cinque pennellate di puro colore, un tronco di colonna screziato, un blocco di marmo appena incavato dalla mano dell'artista; l'accumulazione degli esempi risponde alla necessità avvertita da Imbriani di «determinare prolissamente il senso» del termine *macchia*, per evitare equivoci che potrebbero essere generati da un linguaggio eccessivamente teoretico.¹⁶

«Ogni sera, Filippo Palizzi, prima di chiuder bottega, pulisce i pennelli, netta la tavolozza, e que' colori che vi rimangon sù e' li depone e stende con un rastiatojo sulle tele bianche destinate a ricevere i suoi pensieri futuri. [...] spesso ottiene

13 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 51.

14 «Il colore diventa pieno elemento di Arte unicamente quando serve a determinar quelle forme che esso soltanto può caratterizzare al senso visivo» (V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 49.)

delle chiazze strane e singolari che suscitano in lui l'idea d'un quadro che poi esegue. E quest'ultimo esempio serve a dimostrare come una semplice macchia indeterminata non solo si possa determinare nella mente dello spettatore, ma bensì sotto la mano del pennelleggiatore, il quale ne sa sviluppare effettivamente quel quadro che l'immaginativa nostra ne costruiva idealmente».¹⁷

Alla suggestione, soggettiva ma anche fortuita, segue l'esecuzione. La bravura di un artista risiede nel valorizzare, attraverso l'aggiunta di particolari realistici, il primo schizzo, la *macchia*, senza soffocarne la primitiva potenza espressiva. Per far questo è necessario conservare nell'opera d'arte una certa vaghezza, un carattere indefinito.¹⁸

L'incompiutezza dell'oggetto artistico ha diverse funzioni: ribadisce la

15 Imbriani afferma il principio estetico – in realtà già lessinghiano – secondo cui ogni arte rivela la propria peculiarità nel linguaggio che adopera; tale concezione gli consente di affrancarsi dalla dialettica hegeliana che vedeva l'Arte come rappresentazione assoluta dell'umano, incentrandosi su una estetica del significato pur nel riconoscimento della molteplicità delle forme artistiche (G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978, tomo I, in particolare pp. 65-67). Le sperimentazioni e le riflessioni estetiche novecentesche hanno perseguito, talvolta proprio in opposizione all'hegelismo, una regressione dell'informazione dal piano del significato a quello del significante – vale a dire un indebolimento dell'idea rispetto alla Forma – per cui le forme, emancipate, diventano oggetti autonomi e il nuovo significato, il Contenuto, viene a coincidere con gli stessi mezzi di espressione (M. Bense, *Estetica*, pp. 239-246). Lungi dal voler presentare la teoria di Imbriani come una profezia delle 'avanguardie', è però necessario evidenziare come la consapevolezza di una stretta interdipendenza tra mezzo e contenuto sia per l'appunto fondamento delle estetiche contemporanee: «Non a caso la storia dell'arte contemporanea è caratterizzata dalla presa di coscienza del proprio dispositivo da parte di ogni singola pratica artistica: l'irruzione tecnologica e neotecnologica ha provocato una generale e diffusa attenzione per l'esistenzialità dei media e ha avuto come contraccolpo, anche nelle pratiche artistiche tradizionali, la ricerca della propria autonomia e della propria essenza significativa» (M. Costa, *L'estetica dei media. Avanguardia e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 54).

16 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, pp. 41-43.

17 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, pp. 43-44.

valenza estetica della materia; evoca l'imperfezione e l'irregolarità che sono della realtà stessa; invita il destinatario a riempire i vuoti, stimolando la sua creatività e capacità inventiva e richiedendo la sua cooperazione:

«Cos'è dunque la macchia ridotta all'ultima espressione? Un accordo di toni, cioè di ombra e di luce, atto a suscitare nell'animo un qualsivoglia sentimento esaltando la fantasia fino alla produttività».¹⁹

L'opera si compie veramente solo nel momento della ricezione, poiché il fine ultimo dell'arte è stimolare la creatività della mente di coloro

18 Nel corso delle sue conversazioni sulla *Quinta Promotrice* Imbriani insiste sul valore estetico dell'incompiuto, celebrando fin dalle prime pagine quella che lui definisce una vera e propria «religion del suggello» (V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 7). La mancata esplicitazione di ogni minimo dettaglio contribuisce a incrementare in un'opera d'arte l'effetto di *suspense* e il fascino delle attese, come spesso accade anche nella vita reale: «abbiamo osservato questo: che il telone calato nasconde sempre uno spettacolo più bello di quello che è manifesto dalla tenda alzata; che una lettera suggellata è sempre più affettuosa, più gentile d'una dissigillata» (V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 7). Così in pittura: «se manca quel primo accordo armonico fondamentale l'esecuzione, il finito, per grandi che sieno, non riusciranno mai a commuovere, a destare nello spettatore sentimento alcuno; mentre invece la sola e nuda macchia, senza alcuna determinazione di oggetti è capacissima di suscitare questo sentimento (V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 49); «In questo avvicinarsi che fa il pittore con l'attenzione e l'esecuzione a ciò che formava la macchia; accade troppo spesso che la smarrisca parte del suo vigore, anzi talvolta si perde interamente. Quante volte i bozzetti di un quadro non sono, artisticamente parlando, di gran lunga superiori al quadro medesimo eseguito, forbito e perfetto? Ma questo accade sempre, che il primo getto di qualunque opera d'arte, sia più potente rivelatore dell'artista e del suo pensiero che non il lavoro limato e compiuto; l'incorrettezza medesima per cui nella prima manifestazione d'un'impressione potente si trasmoda nell'esagerare il caratteristico di essa, aggiunge efficacia alla manifestazione. L'esecuzione inforza quella prima robusta percezione» (V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, pp. 49-50).

19 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 45.

che ne fruiscono, in quanto «madre natura ha provveduto ancor essi d'una fantasia».²⁰ Ciò non accade soltanto nel campo delle arti grafiche. L'apporto del destinatario è sempre necessario alla costituzione del significato di un'opera d'arte, sia essa quadro, statua o testo scritto. Per descrivere tale interazione Imbriani ricorre - a proposito della letteratura - alla metafora della masticazione.

«Lo scrittore deve apporre al lettore, ma lasciargli masticare da sé il cibo: deve accennare e passar oltre; chi legge ha una fantasia ancor egli per elaborare e rinsanguinare quel rapido accenno».²¹

Con la teoria della *macchia* Imbriani interpreta l'arte come processo più che come prodotto, e individua quattro elementi essenziali nello

20 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 71.

21 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice*, p. 7. Classiche sono le allegorie del testo letterario come cibo nutriente e del lettore come ospite seduto alla mensa imbandita per lui dall'autore. Il riferimento all'atto della masticazione aggiunge un elemento ulteriore al tropo tradizionale, presupponendo una partecipazione più attiva da parte del destinatario: masticando, il cibo gustato viene anche assimilato, metabolizzato, digerito. La metafora "mangereccia" bene traduce l'idea - umoristica - di una scrittura allusiva, che non traduca tutti i sospesi e che ammicchi al lettore, come si legge, ad esempio, nelle annotazioni di Carlo Dossi: «2436. C'è chi scrive come se i lettori non conoscessero nulla intorno all'argomento, e tedia - c'è chi scrive come se conoscessero tutto, e spazienta. - "L'attenzione del lettore si deve né esaurire - né troppo acuire senza soddisfare. Il lettore non ha né da patire la fame né l'indigestione" - » (C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano, 1964, tomo I, p. 199). Sul rapporto tra Imbriani e altri umoristi dell'Ottocento, in particolare Dossi, vd. soprattutto F. Spera, *Il principio dell'antiletteratura*. Per una più generale ricognizione delle teorie cooperative in letteratura vd. soprattutto: *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Einaudi, Torino, 1989; R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979; W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

svolgimento di questa *formatività*:²² la suggestione soggettiva dell'artista, l'occasione fortuita proposta dalla realtà, la produttività estetica autonoma della materia – che si esprime attraverso il fascino dell'incompiuto –, la cooperazione del ricevente. Tali elementi sono, in definitiva, gli stessi su cui si costruisce il complesso sistema della prosa imbrianesca, al punto che il *ghiribizzo* sembra potersi intendere come la declinazione in forme scritte del metodo individuato dalla *macchia*.²³ Non si trattò di una semplice metafora letteraria dei moduli pittorici. Il processo della creazione artistica descritto dalla teoria della *macchia* ha un rapporto intimo col progetto complessivo della scrittura imbrianesca, con la struttura generativa profonda che legittima e tiene insieme le diverse formule espressive escogitate dall'autore.

22 Il termine è mutuato da Luigi Pareyson che così spiega l'esigenza di introdurre in estetica il concetto di *formatività*: «Se, malgrado l'ineleganza del termine, questa teoria preferì chiamarsi “estetica della formatività” piuttosto che “estetica della forma”, fu soprattutto per due motivi. Anzitutto perché il termine “forma”, per la molteplicità dei significati, finisce con l'essere ambiguo, e rischia di passare per il semplice contrapposto di “materia” o “contenuto”, evocando così la *vexata quaestio* del formalismo e del contenutismo, mentre qui invece si intende la forma come organismo, vivente di vita propria e dotato di una legalità interna: totalità irripetibile nella sua singolarità, indipendente nella sua autonomia, esemplare nel suo valore, conclusa e aperta insieme nella sua definitezza che racchiude un infinito, perfetta nell'armonia e unità della sua legge di coerenza, intera nell'adeguazione reciproca fra le parti e il tutto. In secondo luogo per mettere subito in chiara luce il carattere dinamico della forma, alla quale è essenziale l'essere un risultato, anzi la riuscita di un “processo” di formazione» (L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, p. 7).

23 «La teoria della “macchia”, genialmente elaborata da Vittorio Imbriani, stimola il confronto tra scrittura e pittura sin dagli anni Sessanta dell'Ottocento»: N. Ruggiero, *Introduzione a V. Pica, Votre fidèle ami de Naples : lettres a Edmond de Goncourt, 1881-1896*, a cura di N. Ruggiero, Guida, Napoli 2004, p. 37.

Un'accurata analisi stilistica, calibrata su un approccio narratologico, consentirebbe una dettagliata esemplificazione in tal senso. Ma tale rapporto emerge già quando ci si sofferma su alcuni punti in cui la trama narrativa si sgrana mettendo a nudo il procedimento diegetico.

Una buona occasione è offerta da *Merope IV*, uno «scartafaccio pieno di ghiribizzi»²⁴ che condivide con la *Quinta Promotrice* la data (1866-1867) e la firma pseudonima (è infatti uno scritto di *Quattr'Asterischi*). Nel romanzo la narrazione comincia dalla rappresentazione del grado zero della scrittura: levato il sipario, il protagonista presenta al Lettore la propria scrivania, esibendo l'origine remota e allo stesso tempo concreta del suo lavoro.

«Non oso scommettere ma giurerei d'esserci più caos, molto più, sul mio tavolino che nell'amministrazione italiana: carte scritte, da scrivere e geografiche; armi bianche e da fuoco; oggetti di scrittoio; capi di vestiario; libri e libercoli; occhiali e cannocchiali; mille cosette stravaganti vi sono confusissimamente frammischiate: e quantunque volte mi accade di cercare o questo o quello, travolgo ogni cosa in guisa da far maggiore il disordine, se fosse possibile. Altrimenti, se tutto fosse ordinato, sistemato e classificato, non saprei lavorare, non mi verrebbe un pensiero. Quando, dopo un viaggetto, un'assenza, riprendo il mio solito posto, per due o tre giorni non mi riesce di combinar nulla, finché a furia di scartabellar libri, di scarabocchiar cartucelle, di scaricar le tasche e soprattutto di rimuginare l'accumulato non abbia ristabilito l'amico scompiglio».²⁵

La messa in scena della genesi "fortunosa" della scrittura è chiaramente essa stessa *fictio*, frutto della creatività e della fantasia dell'autore:²⁶ la citazione attesta la straordinaria capacità di Imbriani di ravvisare una

24 Così lo definisce l'autore nella "Dedica" ai lettori: Imbriani, *Merope IV*, p. 5.

25 V. Imbriani, *Merope IV*, pp. 9-10.

potenzialità narrativa in qualunque frammento di realtà. Ma è più interessante, qui, porre l'accento su ciò che la trovata dello scrittoio suggerisce circa la teoria imbrianesca della prassi compositiva. C'è l'enfatizzazione dell'aspetto estemporaneo e fabbrile dello scrivere, senza che con ciò si rinunci alla funzione demiurgica dell'io-narrante. La magnificazione del primo stadio del processo artistico serve inoltre a incrementare l'*effetto di realtà*, includendo nella narrazione la vita intera nelle sue manifestazioni anche scontate e prosastiche, a partire dai primi oggetti che l'occhio incontra intorno a sé. La situazione della scrivania riproduce così il meccanismo attraverso cui la realtà filtra, viene percepita, inglobata e composta nella mente dello scrittore. Infine l'esplicito invito al Lettore entro uno spazio solitamente celato amplifica l'importanza attribuita da Imbriani alla funzione cooperativa. La vicenda vera e propria prende poi le mosse dal ritrovamento, nel caos dello scrittoio, di cinque «fotografiuzze» raffiguranti la Merope:²⁷ esse mettono sotto la penna del protagonista-narratore cinque scene, spingendolo a ripercorrere le fasi della sua relazione amorosa con la

26 A proposito di questa immagine Monica Mola commenta: «È una chiara esplicitazione figurale di una simultaneità letteraria, solo apparentemente estemporanea, ma, di fatto, sottoposta a ben calcolate spinte eversive [...]. Sembra essere proprio la vita, con la varietà dei suoi scenari, situazioni e figure, ad eccitare la produttività della mente di Imbriani e, proprio mentre egli se ne impossessa, attribuendole intensità, come fa lo spettatore con l'oggetto contemplato, se la contrappone nel pensiero, nella forma già più distinta di "fantasma poetico"» (M. Mola, *Lo scrittoio di Vittorio Imbriani*, in Imbriani, *Carteggi inediti*, a cura di M. Mola, con una premessa di R. Giglio, Fondazione Vittorio Imbriani/Marsilio, Pomigliano d'Arco-Venezia, 2007, pp. XX-XXI)

donna. Una volta arrivati alla fine del romanzo, però, il ghiribizzo *Merope* ‘non conclude’ e *Quattr’Asterischi* congeda il Lettore, potentemente coinvolto *in fabula*, con un interrogativo, confessando:

«Non affrettarti ad invidiarmi, umanissimo lettore, e Lei, cara lettrice [...] Ahimè, di quanto ho narrato sin qui, sull’onor mio, non è accaduto nulla, nulla, a me Quattr’Asterischi; v’ho ammannito un sacco di bugie [...]. Ma quel che ho narrato e non è accaduto, avrebbe potuto accadere, perché no? *Nihil obstat*».²⁸

Attraverso siffatti sguardi nel tessuto della scrittura Imbriani sperimenta ‘sul campo’ l’interazione tra gli elementi che – schematizzando la sua teoria della *macchia* – abbiamo precedentemente individuato come fondamenti del processo artistico. Calato nelle vesti di scrittore, l’estetologo *Quattr’Asterischi* consente al suo interlocutore di ricostruire *a posteriori* le tappe del percorso compiuto. La linea che emerge è la seguente: l’Autore ha espresso le sue suggestioni capricciose, confrontandosi contemporaneamente con le esigenze “fisiche” del suo mezzo espressivo, e ha realizzato un’*opera aperta* che diventa *personaggio in cerca di ‘lettore’*. Tale procedimento è svelato nella “Dedica” premessa da Imbriani al romanzo di *Quattr’Asterischi*, in cui il ‘vero’ autore spiega:

27 *Merope* è lo pseudonimo scelto da *Quattr’Asterischi* per nascondere il vero nome della sua amata: «Povera amica! io la soprannominai *Merope*, perché un giorno presentandomi la figlioletta, recitò con un mesto sorriso quel verso d’Alfieri: *Di sventurate nozze ultimo pegno*» (V. Imbriani, *Merope IV*, p. 12). Sulla possibile identificazione di questo personaggio con Eleonora Bertini Rosati, donna realmente amata da Imbriani, Giovanni Pacchiano, *Merope-Nora*, postfazione a V. Imbriani, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr’Asterischi*, Serra e Riva, Milano 1984, pp. 237-252.

28 V. Imbriani, *Merope IV*, p. 286.

«Nello scarabocchiare questa novella, francamente, non ho pensato a nessuna altra cosa che alla novella; ho creato due personaggi, ho detto loro di levarsi e camminare; poi quel che vidi io scrissi. [...] Se col narrare alcune loro vicende farò sì che Merope e Quattr'Asterischi vivano un istante nella mente del lettore [...] potrò dire di aver raggiunto lo scopo dell'Arte, e che mi resta a desiderar di più?»²⁹

Macchie, schizzi, scarabocchi, ghiribizzi generano una scrittura che si pone in un rapporto metonimico con la realtà: l'istanza mimetica cede il posto a un tipo di realismo che non ha la pretesa di rispecchiare ma, piuttosto, di prolungare nell'arte le vene della vita. In questo modo l'arte diventa essa stessa vita; e nel gioco casuale delle suggestioni può addirittura accadere che riesca ad anticiparla e a suggerirla.

In una lettera scritta da Parigi nel novembre del 1869, l'incisore Saro Cucinotta – che era stato il destinatario ideale delle conversazioni sulla *Quinta Promotrice* – racconta all'amico Imbriani un episodio assai curioso, testimonianza del potere evocativo della lettura. Essendosi addormentato subito dopo aver letto *La Bella Bionda* – un altro *ghiribizzo* imbrianesco³⁰ – Cucinotta viene svegliato dall'irrompere nella stanza di una giovane lavandaia francese che egli, ancora assopito, inserisce immediatamente nel contesto napoletano del racconto appena consumato, a tal punto da rivolgersi istintivamente alla ragazza con tono colloquiale e dialettale:

29 V. Imbriani, *Merope IV*, pp. 7-8.

30 V. Imbriani, *Ghiribizzi*, Catanzaro 1876. Il volume raccoglie cinque novelle apparse in anni precedenti su diversi periodici a cui Imbriani collaborava: *Auscultazione* (1873), *Uomo o donna?* (1868), *Il vero motivo delle dimissioni volontarie del capitano Cuzzocrea* (1874), *La bella bionda. Costumi napoletani* (1869), *Anticipazioncella* (1867).

«Non so se fosse il suo tipo che somigliasse al napoletano realmente, o l'effetto della lettura che mi facesse credere d'essere a Napoli, il fatto si è che mi sono indirizzato a lei in dialetto napoletano. Figurati un po' la scena! Ella mi guardava con un pajo di grandi occhi stralunati e non rispondeva nulla, ed io che la riguardavo più stordito di lei e mi meravigliava del suo stupore. Ci bisognarono due buoni minuti prima di accorgermi dello sbaglio e di ricordarmi ch'io ero a Parigi. [...] Avrei bisogno di rivederla per convincermi che non è napoletana».³¹

Concludendo. Imbriani intende l'opera d'arte, la scrittura non meno della pittura, come un circuito di comunicazione che mira ad espletare una funzione-scambio. Come una *macchia* la prassi narrativa seguita da Imbriani mette in atto un dispositivo cooperativo che egli costruisce in maniera originale, sintetizzando spunti che gli derivavano dalla lettura di scrittori umoristi (in primo piano Heine) e da frequentazioni culturali, critiche e filosofiche eterogenee: lo studio di Hegel, gli insegnamenti desanctisiani, le discussioni con gli hegeliani di Napoli, l'ammirazione per improbabili e sconosciuti "minori" del Seicento e del Settecento, italiani e stranieri.

Il *ghiribizzo* salda insieme evocazioni oniriche e dettagli minuti, talvolta anche inutili, riproducendo il misterioso incompiuto del reale che viene dato in pasto al lettore. La prassi del *ghiribizzo* presuppone, in sintesi, una singolare teoria del mondo e della letteratura che si fonda sulla cooperazione integrale tra Autore, Destinatario e Realtà, dove per realtà deve intendersi anche la materia, vale a dire il mezzo comunicativo utilizzato per rappresentare tale relazione.

³¹ Carteggi di Vittorio Imbriani. *Gli hegeliani di Napoli*, p. 531.