SANDRA CARAPEZZA

Gelsomino, basilico e verdea.
Contaminazioni di registri e radici mediterranee nella "Novellaja" di Vittorio Imbriani

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana
Atti delle sessioni parallele del XXVII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Palermo, 12-14 settembre 2024
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca
Roma, Adi editore, 2026

Panel «"Storie proprio così". Viaggi, incontri e ibridazioni nella letteratura italiana 'per l'infanzia'»
a cura di A. Carocci, N. Catelli

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

SANDRA CARAPEZZA

Gelsomino, basilico e verdea.
Contaminazioni di registri e radici mediterranee nella "Novellaja" di Vittorio Imbriani

Tra i primi documenti non mediati della narrazione orale di fiabe in Italia c'è il doppio lavoro dello scrittore napoletano Vittorio Imbriani: La Novellaja fiorentina con la Novellaja milanese *(1877). Imbriani stenografa i racconti delle novellatrici popolari, a Firenze e a Milano, e li pubblica con un corredo di note arcicolto. Ne risulta un caso interessante di contaminazione tra la fiaba e le istanze della società intellettuale post-risorgimentale, di cui Imbriani è un rappresentante tra i più sofisticati e contestatori. Proprio nel peritesto autoriale emerge il più diretto rapporto con il Mediterraneo: commentando i racconti fiorentini e milanesi Imbriani mette in luce la circolazione panitaliana dei motivi fiabeschi, facendo emergere soprattutto le interazioni con la cultura napoletana (Basile) e con le fiabe siciliane, raccolte in quegli stessi anni da Laura Gonzenbach e da Giuseppe Pitrè. Il saggio illumina questi aspetti, facendo perno su due novelle (*La Verdea *e* Il re che andava a caccia*).*

Un filone importante della produzione del letterato napoletano Vittorio Imbriani è riservato a quella scienza, di cui egli stesso è tra i fondatori in Italia, che viene allora battezzata 'demopsicologia', con un calco dal tedesco.[1] Gli esiti del lungo lavoro in questo campo, a cui Imbriani si dedicava fin dal 1863, anticipati in rivista e in edizioni parziali, confluiscono infine nella *Novellaja*, edita in volume nel 1877 dal livornese Vigo.[2] La stampa del 1877 comprende cinquanta fiabe toscane, tutte fittamente annotate dall'autore. Nelle note trovano posto numerose altre fiabe, di tradizione milanese. Sia le novelle fiorentine sia quelle milanesi sono presentate come trascrizioni fedeli – addirittura stenografate – della narrazione popolare, raccolte da Imbriani o da suoi collaboratori (il più noto è Gherardo Nerucci). L'io autoriale, estromesso dallo spazio della narrazione, compare invece in modo ingombrante nell'ampio corredo di note. Ne risulta un libro pieno di contraddizioni: pur comprendendo vere e proprie fiabe, non può avere una destinazione infantile, per la complessità dell'insieme; pur testimoniando la parlata diretta di narratrici e narratori popolari, pesca tra gli scaffali meno frequentati dell'erudizione accademica; pur sbandierando la neutralità del trascrittore, è l'ennesima vetrina che Imbriani si costruisce per esibire la sua eccentrica e spinosa personalità. Infine, a chiudere questa serie di doppi volti, non manca l'ambiguità geografica: pur raccontando novelle toscane e milanesi, si rivela radicato entro lo spazio culturale meridionale. L'opera merita l'attenzione non solo degli studiosi della fiaba per il suo valore documentario, ma anche di chi voglia rimanere entro il perimetro della letterarietà più istituzionale, per l'abbondanza dei riferimenti alla tradizione alta e bassa.

Per chiarirne il rapporto con la cultura mediterranea si deve guardare allo spazio delle note. Le fiabe rinviano all'universo popolare toscano e milanese, ma nelle note, laddove la voce di Imbriani può tornare a farsi sentire, si infittiscono i richiami alla cultura napoletana, cara all'autore, e al folclore siciliano. Quando pubblica il suo libro, Imbriani può ormai contare su due fondamentali raccolte di fiabe siciliane: i *Sicilianische Märchen* (1870) e la corposa raccolta di Giuseppe Pitrè (1875). I primi appaiono a Lipsia, in tedesco, con annotazioni di Reinhold Köhler (corrispondente di Imbriani), per cura di Laura Gonzenbach, che raccoglie e traduce poco meno di cento racconti della

[1] Cfr. G. BUSTICO, *Vittorio Imbriani novelliere e folklorista*, «Lares», III (1932), 1, 15-28; e 2, 27-42. A.M. CIRESE, *Imbriani demopsicologo*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, a cura di R. Franzese e E. Giammattei, Napoli, Guida, 1990, 165-197.

[2] L'edizione moderna della *Novellaja* si deve a Italo Sordi: V. IMBRIANI, *La Novellaja fiorentina con la Novellaja milanese*, Milano, Rizzoli, 1997. Prima del volume del 1877, l'autore aveva dato alle stampe versioni parziali della raccolta sul «Propugnatore» nel 1870 e nei volumi *La Novellaja fiorentina* (Napoli, Tipografia Napoletana, 1871) e *La novellaja milanese. Esempi e panzane lombarde* (Bologna, Fava e Garagnani, 1872).

Sicilia orientale.[3] Il medico palermitano, con il quale Imbriani scambia diverse lettere,[4] stampa in quattro volumi le *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Il rinvio al folclore isolano da parte di Imbriani dunque non stupisce: la volontà comparatistica non può che condurlo al serbatoio più cospicuo di motivi fiabeschi, che sicuramente a questa altezza cronologica è quello siciliano. Tuttavia la prova di Pitrè non è isolata: Imbriani conosce bene i lavori di De Gubernatis, Bernoni, Comparetti, ma mostra di rivolgersi più facilmente alla linea siciliana. Le fiabe fiorentine sono cinquanta; in trentatré di queste è citato Pitrè, in diciannove è citata Gonzenbach.

Le note non si limitato a menzionare testi in cui ricorrono motivi simili. I richiami a autori e opere letterarie sono motivati da ragioni diverse, che sempre concorrono all'esibizione della cultura imbrianesca. La menzione di un nome può essere sollecitata da una scelta espressiva peregrina, un errore comune o una affinità tematica, sia che il nome discenda dall'olimpo letterario, sia che scaturisca dal sottobosco ignoto ai più. In ventiquattro delle cinquanta fiabe fiorentine le note riportano il nome di Basile, al quale Imbriani dedica anche un saggio.[5] In nove, si cita Marino. Altro nome ricorrente (tre volte) è quello di Pompeo Sarnelli.

A proposito del rapporto con il mondo mediterraneo, vale la pena di ricordare le considerazioni di Giorgio Bárberi Squarotti. Nel 1976, Rizzoli pubblica contemporaneamente la *Novellaja* di Imbriani e *La parità e le storie morali dei nostri villani* del siciliano Serafino Amabile Guastella. In una recensione cumulativa dei due volumi, Bárberi Squarotti osserva che mentre nella *Novellaja* ci sarebbe una certa spensieratezza, imputabile alla condizione economica di Milano e Firenze, le città culla della doppia raccolta, al contrario, il mondo contadino siciliano rappresentato da Guastella sarebbe un mondo cupo, amaro, quasi disperato:

> Del resto, confrontando le opere del Guastella e dell'Imbriani, è anche possibile vedere la differenza abissale che intercorre fra la Sicilia contadina, miserabile e costretta per sopravvivere a tutte le astuzie e le difese, e la molto più ravviata e composta Toscana, e anche la ben più prospera Lombardia: la fantasia dei 'villani' del Guastella opera sempre su concrete occasioni di vita, là dove quella dei popolani dell'Imbriani è molto più riposata e serena, e compiaciuta di moltiplicare le avventure straordinarie dei personaggi.[6]

Il richiamo alla Sicilia contadina non può non far pensare alla letteratura veristica e, di conseguenza, alla distanza che separa la poetica del gruppo verghiano (o anche degli emuli successivi) dalle intenzioni delle narratrici e dei narratori della *Novellaja*. Il mondo delle fiabe, anche quando è fatto di campagne e di povertà, è per sua natura incomparabile a quello che gli scrittori siciliani intendono fotografare dal vero. Tuttavia, una certa poetica del vero c'è anche nell'operazione imbrianesca. Innanzi tutto, vero vuole essere il dettato, privo delle interpolazioni autoriali; la voce autoriale però si affaccia nelle note per 'riportare alla realtà', cioè per assicurare il carattere fittizio del racconto fiabesco. La fiaba è conservata intatta, ma nel patto esplicito con i lettori si ricorda che la narrazione fiabesca è l'esperienza di un mondo finzionale, dove è lecito persino confondere i referenti reali delle parole del racconto. Così capita per la «verdea», che dà il

[3] *Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1870; la traduzione italiana è a cura di Luisa Rubini (Roma, Donzelli, 1999 e 2019). Sull'opera, L. RUBINI, *Fiabe e mercanti in Sicilia*, Firenze, Olschki, 1998.

[4] *Gli hegeliani di Napoli ed altri corrispondenti letterati ed artisti*, a cura di N. Coppola, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, 1964, 457-464.

[5] V. IMBRIANI, *Il gran Basile. Studio biografico e bibliografico*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere», (1875), 1, 24-54 e 335-366; 2, 194-220 e 413-459.

[6] G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le astuzie del villano*, «La Stampa», 12 novembre 1976, 12.

titolo a una delle novelle fiorentine. La narratrice confessa di non sapere bene che cosa sia e ipotizza che sia una conserva: «La verdea, l'è roba che si mangia come una conserva, io m'immagino; ma cosa sia appuntino io non so».[7] In nota, Imbriani puntualizza, non solo riferendo l'esatto significato di 'verdea' (un vino), ma anche inserendo una lunga citazione di versi di Tassoni in cui ricorre il termine, sul quale, del resto, egli stesso si era già pronunciato nella *Dedica*, dove citava la conservazione di questo errore a testo come prova della sua serietà di neutrale stenografo.[8]

In questa stessa fiaba, fin dall'edizione del 1871, Imbriani inserisce una nota che colpisce perché visibilmente ingiustificata. Non rinvia a fiabe o a contesti letterari affini, né glossa usanze locali o parole interessanti, ma introduce una notizia accessoria, per riportare sulla pagina quelle curiosità folcloriche che piacciono all'autore e al pubblico dei suoi colleghi. Lo spunto è un motivo ricorrente nella fiaba: un finto venditore o una finta venditrice si presenta alla finestra della protagonista che è in qualche modo reclusa in casa (qui per un ostacolo materiale, cioè la porta murata, altrove per divieto di aprire o di uscire) e a voce alta annuncia la sua merce o i suoi servizi. Imbriani a questo punto annota:

> Sarà forse non inopportuno il dar qui una scelta delle *voci* de' venditori ambulanti o di strada in Firenze, ossia di quegli intercalari co' quali profferiscono la loro mercanzia al pubblico, alcuni de' quali sono notevoli per umorismo e molti per gli equivoci licenziosi. Ma già l'Italiano è sboccato di natura.
> Donne, laceratevi la camicia! c'è il Cenciajolo (*Il cenciajo*)
> I'ho la bella bionda! (*L'avellanajo*)
> Assuntina, ce l'ho un bocconcino, o Meo! (*Il trippajo*)
> A chi le taglio le palle! (*Il cavolfiorajo*)
> Chi ha i' dente diacciolo, 'un l'accosti (*L'acquacedratajo*)
> Eccolo, i' vero medico! (*Il perecottajo*)

L'elenco continua, per comprendere in tutto trentadue voci simili. Inoltre, poiché anche le note sono a loro volta annotate con un apparato di secondo livello,[9] questa lista di bandi di ambulanti che compare in nota è arricchita da altre tre sotto-note: nella prima (a) si citano tre versi di un sonetto di Giusti, che Imbriani ipotizza derivino dal grido del venditore di pere cotte; nella seconda (b) si commenta una errata traduzione francese di 'caldarroste' (con tanto di sarcasmo: «Che cognizione della lingua nostra, eh?»);[10] infine nella terza nota (c), a proposito del grido del venditore di mandorle, «Co' i' pelo la càtera!», ricorre un estratto dal *Saggio di Scherzi Comici* stampato a Firenze nel 1819.

Ho insistito su questa nota non solo per dare un saggio dell'articolazione del libro e del taglio erudito del commento, ma anche perché se ne ricavano due spunti interessanti nella prospettiva di ricondurre la *Novellaja* all'alveo mediterraneo, verso cui l'autore pare magneticamente attratto. Come si vede, la lista dei bandi si presenta strutturata in modo piuttosto omogeneo: si riporta il dettato dell'ambulante presumibilmente alla lettera e poi in parentesi in corsivo viene indicata la professione; dove necessario vengono esplicitati i sottointesi (nel caso sopra citato delle mandorle, per esempio, si legge «le mandorle ancor lattiginose, *che mangian col guscio e col mallo*», corsivo del testo; il corsivo distingue qui l'interpolazione del commentatore entro il grido del banditore). Le

[7] IMBRIANI, *Novellaja*…, 37-38.
[8] Cfr. S. CARAPEZZA, *Due novellaje smarrite in una foresta di note. Le raccolte di fiabe di Vittorio Imbriani*, «Favola & fiaba», IV (2026), in corso di stampa.
[9] L'apparato di secondo livello è contrassegnato nel testo da lettere, mentre le note di primo livello, che costellano le novelle fiorentine sono distinte da numeri.
[10] IMBRIANI, *Novellaja*…, 48.

parentesi, che assolvono di fatto alla funzione di essenziali note, non vengono sfruttate per ulteriori ingerenze autoriali. Ci sono solo due eccezioni: «Canarini che ballano! (*Venditore di polenta fritta, napoletanescamente detta*: scagliozzi)» e «Semina trastullino! (*cioè:* semi di zucca. *In Sicilia i semenzari sogliono gridare:* Svia-sonnu)». Gli unici due interventi diatopicamente determinati rinviano a Napoli e alla Sicilia, in linea con quanto capita nel complesso dell'apparato, dove si segnala la doppia convergenza: verso il repertorio fiabesco siciliano e verso la tradizione culturale napoletana.

Il secondo motivo per cui la nota sugli usi dei banditori di strada conduce all'Italia mediterranea è la coincidenza con un altro filone della fiaba, quello d'autore, di cui il siciliano Luigi Capuana è uno degli esponenti principali. Mentre Imbriani maneggia il repertorio dello strillone dall'alto della sua cattedra di intellettuale curioso, Capuana si ritrae nel suo libro di fiabe proprio come uno dei banditori di strada di cui qui sono raccolte le ridicole grida. Non solo sigla il *C'era una volta...* (che esce a Milano per Treves nel 1882) con la storiella di un 'racconta-fiabe' che vagando per i paesi strilla per chiamare a sé i bambini a cui vendere i suoi prodotti, ma intitola addirittura una delle sue raccolte di fiabe *Chi vuol fiabe, chi vuole?* (Firenze, Bemporad, 1908) con uno slogan che ha la medesima struttura formale e afferisce al medesimo modello dei bandi annoverati accuratamente dal dotto autore nella nota alla *Verdea*. Raccogliendo le voci degli ambulanti, Imbriani fa un'operazione analoga a quella che informa tutta la *Novellaja*: trasforma in materia libresca una fonte orale popolare, senza toccarne il contenuto vero e proprio, ma incorniciandola entro un apparato ultra-erudito. Nel caso di Capuana l'immagine del venditore assolve alla funzione opposta: far passare per orale la genesi scritta delle fiabe. In comune c'è la fluidità dei passaggi tra scritto e orale che connota il genere fiabesco.

Vengo al titolo del mio contributo, che, come è ormai chiaro, nasce dalla omonima fiaba fiorentina, così intitolata nella raccolta di Imbriani: la *Verdea*. Nella prima nota Imbriani cita alcune narrazioni affini: *Sapia Liccarda*, trattenimento quarto della terza giornata del *Pentamerone*; la fiaba *La bella Giovanna*, annoverata anch'essa tra le fiabe fiorentine nella *Novellaja* (novella IV) e poi la fiaba milanese *La stella Diana*, che viene riportata per intero. Anche di questa novella milanese si trova una matrice, e anzi una doppia matrice, mediterranea, giacché Imbriani la riconduce alla «fusione di due cunti del *Pentamerone*, cioè della *Sapia Liccarda* e di *Viola* (trattenimento terzo della seconda giornata – "Viola 'mmediata de le sore, dappò assaje burle fatte e recevute da 'no prencipe, a dispietto loro le doventa mogliere")».[11]

La verdea eponima è trafugata dalla protagonista della fiaba dal palazzo reale. Il re, che sotto copertura di venditore ambulante entra ogni sera, in assenza del padre, nella casa dove sono recluse la giovane e le sue sorelle, riconosce la verdea e scopre così che il misterioso ladro e sabotatore delle sue feste è questa astuta fanciulla. La verdea è dunque l'oggetto-chiave del riconoscimento. Nella fiaba milanese, *Stella Diana*, analogamente un vaso ha una funzione importante sul piano narrativo. La fanciulla tutti i giorni va al balcone a innaffiare i fiori. Qui avviene l'abboccamento con il giovane, scandito da un dialogo formulare, che si ripete sempre identico, prendendo avvio proprio dalla pianta: «Stella Diana, quanti foeuj fa la soa maggiorana?», le chiede lui. «E lu, sur nobil cavalier, quante stelle gh'è in del ciel?», risponde puntualmente lei.

La prima nota con cui Imbriani arricchisce il testo milanese è questa: «Identico è il conto siciliano di Ficarazzi *La Grasta di lu basilicò* presso Pitrè, *Fiabe, novelle, racconti ed altre tradizioni popolari siciliane*; e l'altro *Von del Tochter des Fürsten Cirimimminu oder Unniciminu*, presso la Gonzenbach,

[11] Ivi, 41-42.

Sicilianische Märchen».[12] Nell'uno e nell'altro caso, però, all'analogia strutturale fa riscontro una variante. La maggiorana milanese muta in gelsomino, come potrebbe intuirsi dalle rime del titolo, nella fiaba messinese raccolta da Gonzenbach: «Figghia, Figghia di Cirimimminu, / cunta quanti fogghi c'è ntro gersuminu». La «grasta» di «basilicò» di Pitrè (per parte sua già autorizzata a entrare in letteratura, almeno con la patente elegiaca che le ha rilasciato Boccaccio) conduce alla rima tronca: «Rusidda ntontorontò, / Quantu pampini cc'è 'nta lu basilicò». Lo stesso Pitrè, che inserisce qualche nota nella sua raccolta, pure tenendosi ben lontano dalla ipertrofica maniacalità dell'amico napoletano, abbina a questa fiaba una variante di Polizzi, *Lu zu Ninu*, in cui il nuovo nome porta con sé un nuovo aroma: «Figghia di lu zu Ninu, / Quanti pampini cc'è ni lu pitrusinu».[13]

Questa serie vegetale potrebbe offrire agio per considerazioni botaniche sui valori e il rilievo di ciascuna coltura, ma qui preme piuttosto porre in risalto come la variante toscana si differenzi sia per la natura stessa del vaso sia per il suo uso narrativo. Le piante di maggiorana, gelsomino, basilico e prezzemolo sono oggetto quotidiano di cura delle protagoniste femminili; sul piano del discorso diventano il tema di una invenzione poetica elementare ma volutamente riconoscibile come linguaggio altro rispetto alla conversazione pratica, perché distinto dalla rima e dalla ripetitività. Sul vaso si riversa l'attenzione della donna e dunque il seduttore fa perno su di esso per entrare in comunicazione con lei, quasi per sostituirsi al vaso stesso. La domanda letteralmente è impossibile: quante foglie ci sono nella pianta? L'illogicità della richiesta ne rivela la funzione di adescamento erotico. La verdea invece assolve il suo ruolo narrativo al contrario: è l'oggetto dell'uomo di cui si appropria la donna; non ci può essere ripetizione dell'azione intorno al vaso e anzi il vaso compare per interrompere la triplice sequenza della partecipazione abusiva della giovane alla festa del re e poi delle visite del re a casa delle fanciulle. Inoltre, non c'è nessun discorso in proposito. Quando vede la verdea, l'uomo esclama: «Oh traditore!», ma non c'è alcun seguito perché le ragazze non lo fanno più rientrare a casa. La formularità tipica della fiaba si dà qui nella ripetizione dell'evento, non delle parole.

L'anomalia della verdea infine è anche nell'oggetto stesso, già per la sua difficile definizione. I vasi delle fanciulle delle altre fiabe sono, non a caso, vasi di piante povere, presenti nelle case di chiunque per l'uso quotidiano, culinario, medico o estetico. La verdea invece vale, secondo la narratrice, come conserva di qualche cibo raffinato, comunque sconosciuto. Deve essere una prelibatezza regale che infatti stimola la golosità della fanciulla, esattamente al contrario dell'ordinaria maggiorana e dei simili aromi delle fiabe siciliane. È conseguenza della diversa struttura narrativa di questa fiaba, ma rimane comunque suggestivo che proprio nella tradizione toscana si registri la variante più esotica e si eviti il rinvio alla materialità quotidiana, mentre nelle altre versioni l'abitudine domestica di innaffiare le solite erbe viene messa a tema per essere trascesa con la riformulazione poetica, come se il gesto ordinario potesse essere trasfigurato in un sogno o in un'avventura a partire da quella rima che nel suo esibito nonsenso trasporta maggiorana, gelsomino, basilico e prezzemolo dalle cucine siciliane al mondo altro della fiaba.

La novella fiorentina *Il re che andava a caccia* (XVIII) sfrutta l'espediente della ripetizione formulare in rima apparentemente senza significato. Qui il tono non è quello di uno spensierato contrasto amoroso come nei casi precedenti, bensì quello di un lamento patetico. Il re durante una battuta di caccia capita casualmente in un palazzo deserto, dove giace una splendida principessa vittima di

[12] Ivi, 42.
[13] G. PITRÈ, *Fiabe, Novelle e Racconti popolari siciliani raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè*, Palermo, Pedone Lauriel, 1875, vol. I, 44.

sortilegio. Ancora casualmente, carezzandole i capelli trova lo spillo che le aveva conficcato una strega invidiosa e riporta in vita la bella; la frequenta di nascosto e ha da lei un figlio. Quando torna alla sua reggia è trafitto dalla nostalgia, che esprime in rima giocando sull'ambiguità dei nomi della moglie e del figlio: «Rosa e Fiore, tu m'hai trafitto il core». La formula è ripetuta e poi variata perché alla moglie e al primogenito si aggiunge presto una seconda figlia, anch'essa evocata dal padre. Benché le parole 'rosa' e 'fiore' possano evocare referenti della realtà ordinaria, si intende chiaramente che non condividono lo statuto di utilità casalinga della maggiorana e delle altre erbe sopra citate. Anche per questa fiaba Imbriani individua una variante siciliana. Anch'essa si mantiene entro il dettato liricheggiante nell'onomastica; anzi, qui i figli della coppia clandestina hanno nomi decisamente improbabili: "T'amo", "T'amai" e "T'amerò". Si tratta della novella *Maruzzedda* di Laura Gonzenbach, che è richiamata per affinità dallo stesso Imbriani nella prima nota alla fiaba fiorentina.[14] Vale la pena di riportare l'inizio della nota, a ulteriore conferma dell'abbondanza di rinvii alla cultura dell'Italia lambita dal Mediterraneo:

> Lo stesso che *Sole, Luna e 'Talia*, trattenimento V, giornata V del *Pentamerone*: «'Talia, morta pe' n'aresta de lino, è lassata a 'no palazzo, dove capitato 'no Re, nce fa duje figlie. La mogliera gelosa l'ave 'mmano; e cummanna che li figlie siano date a magnare cuotte a lo patre e 'Talia sia abbrusciata. Lo cuoco sarva li figlie e 'Talia è liberata da lo Re, facenno jettare la mogliera a lo stisso fuoco apparecchiato pe' 'Talia» – Cf Pitrè, (*Op. cit.*) LVIII. *Suli, Perna ed Anna.* Gonzenbach, (*Op. cit.*) III. *Maruzzedda* e IV. *Von der schönen Anna. – La bella Ostessina*, altra Fiaba della presente Raccolta è una variante di questa. Cf. De Gubernatis, *Le Novelline di Santo Stefano di Calcinaja* XII. *La crudel matrigna.*[15]

Segue una lunga annotazione a proposito di Luigi Groto, della sua influenza su Shakespeare, dell'ignoranza dei critici letterari e dell'erudizione di Francesco Redi. Tra le varianti folcloriche del suo racconto Imbriani annovera qui anche quella di Angelo De Gubernatis. Il titolo *La crudel matrigna* appare però già indicativo della distanza rispetto alla ricerca che sta a cuore all'autore: l'espressione suona pretenziosamente poetizzante, come non capita di incontrare nella raccolta di Imbriani.

Il confronto con *Maruzzedda* si presta a qualche considerazione anche in chiave di genere. Premesso che non ci è dato conoscere quale livello di interpolazione autoriale possa esserci nella raccolta di Gonzenbach, rimane comunque significativa la selezione che la donna ha compiuto, anche se avesse mantenuto la più rigorosa neutralità nella trascrizione. Inoltre, la sua presenza in quanto ascoltatrice deve avere esercitato sulle narratrici un condizionamento diverso da quello esercitato da Imbriani, Nerucci e Pitrè, a partire dal rapporto di genere. Tra gli aspetti passibili di una lettura in questa prospettiva, meritano attenzione almeno le variazioni negli oggetti chiave e, di conseguenza, nell'azione che determinano, e poi l'assenza del motivo della tecnofagia.

Nella storia di Imbriani il re trova un mazzo di chiavi e dopo averle provate in varie serrature riesce a aprire il palazzo della principessa. Nella variante di Gonzenbach il re e la sua compagnia stanno inseguendo un bell'uccello e per questo vogliono entrare nel palazzo, ma le porte sono chiuse; prima gli uomini e poi il re devono entrare dalla finestra. C'è un senso più forte della violazione dello spazio, in questa seconda soluzione, e la prova del re, più complicata, presume una maggior volontà da parte sua. La componente più femminile nel racconto messinese, per la verità, sembra concretizzarsi in una particolare attenzione agli oggetti da donna. L'incantesimo di cui la

[14] IMBRIANI, *Novellaja*…, 236.
[15] Ivi, 236-237.

 © Adi editore 2026

protagonista cade vittima è esercitato attraverso un bel cappello, che la giovane indossa per vanità, contravvenendo al divieto della sua benefattrice. Il gesto di porsi in capo l'oggetto micidiale è compiuto da Maruzzedda stessa e in questo si nota un'altra differenza importante rispetto alla versione di Imbriani, dove la spilla avvelenata deve essere stata conficcata sul capo dalla nemica. La rivalità tra donne non è un'esclusiva del racconto fiorentino, anzi, nella fiaba di Gonzenbach c'è un ampio preambolo che dà conto del sortilegio: le sorelle sono invidiose della buona Maruzzedda, perciò cospirano per farla cacciare di casa e poi per ucciderla, arrivando infine all'espediente del cappello stregato. In entrambe le fiabe la nemica principale è la suocera, ma nel racconto messinese la sua crudeltà non si spinge al punto di indurre a tradimento il figlio a mangiare la propria moglie e i propri figli, come dovrebbe capitare nel racconto di Imbriani, se l'orrido pasto non fosse stato rimpiazzato dal cuoco pietoso. Anche nella storia siciliana il cuoco viene incaricato dell'assassinio dei figli e li sostituisce (qui con caprette, in Imbriani con maialini), ma non deve cucinarli.

Maruzzedda, tra tante nemiche, può contare almeno sull'aiuto di una magica benefattrice, una figura materna e mariana che la avverte degli inganni delle sorelle. Nella raccolta in lingua tedesca Laura Gonzenbach sceglie di intitolare il racconto *Von Maruzzedda*, conservando dunque il nome nella forma originale, spiegando in nota che è il diminutivo di Maria. La fiaba fiorentina circola invece sotto il titolo del re che andava a caccia: è evidente la differenza di prospettive, che sia o meno imputabile a chi ha pubblicato i due racconti. Alla tedesca-messinese Gonzenbach si deve l'esportazione oltre il focolare mediterraneo di Maruzzedda e delle altre protagoniste dei suoi *Märchen*, proprio in quello stesso circuito di accademici con i quali Imbriani in quegli anni dialogava da erudito.