

## FLAMINIO DI BIAGI, **Vittorio Imbriani: tecniche s/compositive del romanzo**

Libro molto particolare e di un genere tutto suo, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, di Vittorio Imbriani (1876), appare veramente, come è stato suggerito, l'opera di un 'irregolare' della nostra letteratura.<sup>1</sup> La storia singolare e paradossale di due amanti che a null'altro aspirano che a togliersi dalla scomodissima posizione di amanti non sembra certo appartenere all'ortodossia letteraria dell'Ottocento, anche se di un Ottocento che comincia ormai a trarsi fuori dalle melme romantiche. Audacemente racchiuso tra un'iniziale affermazione che è poi la tesi stessa del romanzo («una relazione è, quasi sempre, più pesante del matrimonio») e una soluzione finale provocatoria e quantomeno sconcertante («della sorella dell'Almerinda narrerò un'altra volta»), il libro dell'Imbriani presenta la specifica struttura compositiva della negazione: la scomposizione, ovvero, dei modelli narrativi convenzionali del romanzo borghese ottocentesco. Se l'amante è per tradizione appassionato, quello d'Imbriani è non solo affatto innamorato, ma addirittura intollerante delle pastoie amorose e dei fastidi che gliene derivano. Se i nomi dei personaggi, tra romanticismo e decadentismo, si fanno per lo più indicazione divina e prefigurazione del sublime (o anche convinta e realistica mimesi individuativa), in Imbriani precipitano nel grottesco della funzione caricaturale. Se la vicenda, nel romanzo tradizionale, possiede uno svolgimento logico e armonico – presentandosi il testo come organismo ben congeniato anche laddove l'autore (come in Verga) tenderà a scomparire del tutto – Imbriani lacera il tessuto narrativo stracciandolo da più parti (stile, digressioni,

---

<sup>1</sup> Tordi (1978): *Irregolari e isolati del secondo Ottocento*. Vittorio Imbriani (Napoli 1840-1886) nacque da famiglia di patrioti risorgimentali (la madre era sorella di Carlo Poerio) e crebbe in esilio. Attivo lui stesso politicamente, fu volontario nel 1859, e con Garibaldi nel 1866, studiò a Zurigo (dove conobbe De Sanctis) e a Berlino. Svolse poi a Roma e a Napoli attività letteraria, di critico, di giornalista politico. Insegnò all'università di Napoli Letteratura Italiana e Estetica. Malato, morì subito dopo aver vinto la cattedra. Spirito generoso ma intransigente. Noto per la sua attività di ricercatore sulla letteratura popolare (con Pitre) e di critico viscerale, polemico e guerrigliero (*Uno sguaiato Giosuè*, 1868, *Fame usurpate*, 1877, *Studi danteschi*, raccolti 1891), ardito manipolatore della lingua, capace di neologismi, infrazioni, contaminazioni, e di ironia corrosiva. Oltre al romanzo semi-sperimentale *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876), scrisse altri racconti lunghi che sono tra le opere più atipiche e oltranziste del panorama letterario dell'Ottocento (*Mastr'Impicca*, 1874; *Le tre maruzze*, 1875; *La bella bionda*, 1876; *La novella del Vivicomburio*, 1877; *Per questo cristo ebbi a farmi turco*, 1883).

interventi, montaggio), quasi avendo cura di mostrarne il meccanismo. Se, infine, il lettore borghese ottocentesco viene solitamente blandito e coccolato, quello malcapitato d'Imbriani è irriso e decisamente maltrattato. Dunque, una pratica narrativa antinomica, basata polemicamente sul rovesciamento di quanto letterariamente corrente (e corrivo), e i cui tratti caratteristici appaiono ben individuabili.

Parente alquanto degenerata della digressione manzoniana, la digressione di Imbriani chiarisce «quanto sia più importante non la storia in sé ma il discorso critico che sulla stessa viene portato avanti».<sup>2</sup> Le digressioni dell'autore «frenano il corso dell'azione, svolgono funzione provocatoria».<sup>3</sup> In Manzoni la pratica digressiva viene giustificata dalla funzione di supporto alla narrazione: il racconto viene coonestato dal ricorso a fatti che gli sono propriamente estranei, ma che risultano corroboranti, esplicativi, certamente complementari. Perfino quando lo scrittore abusa dello strumento, come nel caso famoso della Monaca di Monza (avviando una sorta di romanzo, o studio storico, parallelo), il suo allontanamento si conserva serio e compunto, e mai si potrebbe sospettarne un'intenzione parodica o semplicemente critica. E non è che Manzoni difetti d'ironia. Imbriani, al contrario, utilizza la digressione con un piglio sarcastico e perfino brutale: «Diecimila lire di mancia, a chi scavizzola un tanghero, che sdegni l'invito di una bella donna...» [p. 76] (e via con una tirata sull'ipocrisia del vocabolario amoroso).<sup>4</sup> Sostenuta da un lessico colorito e franco, la sua personalissima digressione interrompe lo svolgimento dell'azione romanzesca senza riguardi: la fluidità del narrare viene ignorata, il protrarsi dell'interruzione è a totale discrezione dell'autore, perfino l'eventuale pertinenza al testo appare elemento trascurabile.<sup>5</sup> Un tipo tutto particolare di tecnica digressiva è poi visibile in quelle storie nella storia che l'Imbriani tende ad inserire, con un processo dal sapore dotto e insieme popolareggiante: piccoli aneddoti per lo più assurdi ed estranianti, non si capisce bene fino a che punto inventati o frutto della sua effettiva erudizione e conoscenza dettagliata della novellistica cinquecentesca e popolare (Basile in testa). Come la storia grottesca (e pseudomorale) dell'inglesina sedicenne, sposatasi per calcolo con un sessagenario che le sopravvive con prole numerosa dopo trent'anni di matrimonio, invece di morire

---

<sup>2</sup> Spera (1975), p. 9. A questa edizione fanno sempre riferimento, da qui in avanti, i numeri di pagina tra parentesi quadre che seguono la citazione.

<sup>3</sup> Tordi (1978), p. 83.

<sup>4</sup> Imbriani (1975), p. 76. Ristampe precedenti del *Dio ne scampi* sono quelle a cura di Aldo Camerino (Firenze: LeMonnier, 1956) e di Luigi Baldacci (Firenze: Vallecchi, 1972). Molte quelle successive, a testimonianza della promozione a piccolo classico; ultime: Ravenna: Allori, 2004 (cura di Siriana Sgavichia); Milano: Garzanti, 2006 (cura di Fabio Pusterla); Napoli: D'Auria, 2011 (cura di Sandra Carapezza).

<sup>5</sup> Nel romanzo «il punto di vista è assolutamente unico, ed è quello dello scrittore», Barberi Squarotti (1990), p. 14.

in fretta lasciandola erede [p. 16]. O come le notizie di cronaca lette dal povero marito 'minotaurizzato' della protagonista Radegonda nel tentativo di ravvederla (la moglie traditrice avvolta nelle lenzuola e buttata dalla finestra [pp. 80-81]; la vendetta del marito tradito che costringe l'amante della moglie a pagarla [pp. 81-82]). O come la citazione del «personaggio del Goldoni, che odiava, tanto, il Can de' Tartari, da non poter più veder cani» [p. 99]; del «ceffone, che il general Damiano Assanti inflisse al volto del sedicente barone Giovanni Nicotera» [p. 139]; degli «spazzolini curvi che indispettirono, tanto, Giangiaco­mo Rousseau, da Ginevra, contro Melchiorre Grimm, da Ratisbona» [p.146]. Personaggi storici o letterari, noti o attinti dalla cronaca minore, compaiono nelle pagine del romanzo, a prova semiseria di quanto affermato dall'autore; e al di là della credibilità del 'Re d'Algarvia' [p. 107] o del 'generale Nostitz' [p. 11], vale constatare come anche questa curiosa predilezione dell'Imbriani, vera tecnica della cripto-citazione, serva a scardinare dall'interno le regole del romanzo a lui contemporaneo.<sup>6</sup>

Il rapporto col lettore è un altro luogo privilegiato della scrittura di Imbriani. Un rapporto in cui chi scrive chiarisce di avere il coltello dalla parte del manico, e il lettore si trova costretto a subire i capricci e la prepotenza dell'autore. Basti ricordare la scena in cui il capitano Della-Morte abborda due 'tose' milanesi, che è tutto un dialogo (o battibecco) tra il narratore e il pubblico come immaginato da quello:

*Ciò, che accadde, non saprei narrarlo, per lo minuto: ché non mi invitarono a salire, con loro, nella casa, in cui entrarono, un pajo di strade più in là.*

*"Chi? chi entrarono insieme?"*

*Chi? Maurizio e una delle belle tose.*

*"Oh, che orrore! Come, lui, che ci vorrebbe far credere tanto preoccupato, sempre, dell'Almerinda?"*

---

<sup>6</sup> Molti personaggi citati da Imbriani appartengono alle basse sfere della letteratura o della cultura, altri, sono presi dalle cronache delle gazzette del tempo. Immaginarsi la frustrazione o il senso di inadeguatezza del lettore di quei tempi, non munito di motori di ricerca internet, per rintracciarli o per ricordare che 'Nostitz' è il nome di un generale prussiano dato da Imbriani per amante del Granduca Costantino Romanov, che il 'Re d'Algarve' (oltre al marito gabbato della novella di Alatiel [*Decameron*, II, 7], già riscritta da Imbriani nel 1877 [*La novella del Vivicomburio*]) può riferirsi al progetto napoleonico di spartizione del Portogallo, che 'Melchiorre Grimm' fu scrittore in sentita polemica con Rousseau, e via così citando. Altro che il Carneade manzoniano, qui i semi-sconosciuti sono decine. In questo atteggiamento di Imbriani c'è la stessa ironia (non più garbata, ma centuplicata) di Manzoni verso il proprio lettore; lo sfottò nei suoi confronti si riflette nell'istruzione incerta e lacunosa di Don Abbondio e nell'incapacità di distinguere figure influenti da quelle marginali che affligge gli eruditi dogmatici come Don Ferrante. Tuttavia, è inevitabile che lo scherzo, insistito, conferisca alla prosa di Imbriani un tono pedante. Sulla poetica della citazione e sulla rete di citazioni palesi o nascoste del romanzo i contributi sono ormai numerosi; vedi, tra i più significativi: Carapezza (2015); la studiosa, tra le citazioni presenti nel libro, ne conta 34 solo tra quelle esplicite.

*Ebbene, cosa fa? Appunto, perché, amava e soffriva, merita, forse, indulgenza maggiore, se cercava distrarsi: circostanza attenuante! E poi, [...] la ragazza, con cui sali, l'era tanto bellina! [...]*

*"E ce le viene a raccontare, queste sue belle gesta? E lo loda?"*

*Io? Dio me ne liberi! Io sono storico: narro, non giudico; lascio questa cura a Lei Signoria.*

*"E come si chiamava colei?"*

*Anche questo ho a dirle? Si chiamava l'Ermenegilda Trabattoni.*

*"Ed abitava, propriamente, dove?"*

*Beh! che mestiere crede, V.S., che io faccia? [...]*

*"E l'altra bella tosa?"*

*Niente paura... [pp. 63-64].*

Questo immaginario lettore orripilato e scandalizzato scopre non solo il proprio moralismo ipocrita, ma soprattutto tradisce una volgare curiosità pettegola che si fa in fondo piuttosto compiacente e, a ben guardare, interessata (il buttar là casualmente quel 'dove?'). Lo stesso atteggiamento da 'storico' dell'Imbriani («narro, non giudico») suona smaccatamente falso e quasi a canzonatura del romanzo naturalista e dei 'documenti' veristi 'fatti-da-sé' che pure cominciavano a circolare (la *Nedda* del Verga era apparsa un paio d'anni prima, nel 1874). Anche Imbriani accampa qua e là un'apparente teoria del documento umano («Noti il lettore, per carità, ch'io, fedelmente, riferisco [...] non parlo, mica, in nome mio proprio» [p. 69]; «io narro e non giudico» [p. 103]; «Sono storico» [p. 117]), ma, alla pari del suo presunto uditorio, mente sapendo di mentire: bara così spudoratamente da lasciare spuntare le carte nascoste nei polsini. Al malcapitato lettore viene rinfacciata la noia e disattenzione («Che! lettore, sbadiglia?» [p. 70]). Viene rimproverato per la sua ignoranza («un bel verso di Baldassarre Olimpico degli Alessandri da Sassoferrato, poetucolo del cinquecento, che Vossignoria, lettore, non avrà, mai, inteso nominare, ch'io creda» [p. 73]) e gli si attribuisce invece una chiara conoscenza dei 'moccoli' e 'parolacce' pronunciati dal Della-Morte e non riportati dall'autore («Suppliscan le Eccellenze de' miei pratici lettori; ristabiliscan Loro il testo schietto» [p. 61]). Gli viene bellamente dato dell'ubriacone («Ma siamo stati ubbriachi, anch'io, qualche volta, e Lei, forse, spesso, m'immagino, caro lettore» [p. 117]). Viene insomma persistentemente burlato («Caro lettore, sappia Vossignoria Illustrissima...» [p. 95]), solleticato («Se l'ipotetico mio lettore, volesse e sapesse insegnarmi questo come, io gli sarei, proprio, riconoscentissimo» [p. 95]) e preso in giro («la Ermenegilda Trabattoni, via: non so se Lei se ne ricorda, Lettore!» [p. 95]), fino alla solenne beffa finale di quella conclusione elusiva: «Della sorella dell'Almerinda, Berenice, e di quel, che le avvenne, osservandissimi lettori e lettrici, narrerò – un'altra volta, con comodo, quandochessia.» [p. 158]. Per tutto il libro Imbriani si prende gioco della sua ipotesi di lettore, negandogli continuamente: «non ho coraggio di riprodurre, più oltre» [p. 117]; «non posso dirvi e precisare cosa facesse [...] non ero in camera, lì, presente» [p. 119]; «Io,

queste amenità [...] non le registro» [p. 61]; «Fu supposto che [...] Ed io non vo' crederlo» [p. 110]. Appare chiaro allora come in *Dio ne scampi* si realizzi qualcosa di ben lontano dalla discreta complicità instaurata dal Manzoni con i propri 'venticinque lettori'. Ne *I promessi sposi* il lettore è assunto come attento ed accorto («Don Abbondio – il lettore se n'è già avveduto – non era nato con un cuor di leone.»)<sup>7</sup> e viene confortato e reso partecipe. In Imbriani lo spettatore, non meno dei personaggi, è messo a nudo e, quasi, la sua funzione messa in dubbio dal sarcasmo. Ed è facile comprendere l'imbarazzo e l'irritazione del pubblico all'apparire di un'opera condotta in modo così inusuale e conflittuale, come è in parte giustificabile il frettoloso sbarazzarsene della critica grazie all'etichetta sbrigativa e cauterizzante di «spirito bizzarro e dispettoso» (evitando, cioè, l'indagine sulle profonde motivazioni destrutturanti del lavoro del napoletano)<sup>8</sup>.

La scrittura è tutta un florilegio di giochi di parole («piace a' mici, piace a' micci, l'esser lisciati» [p. 72]), di luoghi comuni surrealisticamente rivoltati («Che Cairo d'Egitto?» [p. 91]), di quasi futuristiche onomatopее reiterate («Tra! Tra! Tra! Tra! Una carrozza [...] Una scampanellata; drin! drin! drin! Il grave passo [...] pacch! pacch! pacch! Una voce tenue femminile: zizi! zizi! zizi! [...] un picchiare [...] all'uscio: tocch! tocch! tocch! [...] più forte: tocch-tacch! tocch-tacch! tocch-tacch!» [pp. 43-44]), di paradossali formule chimiche derivate dai nomi dei personaggi («ravvicinamento del Radegondato di serenità con l'Almerinduro di passione» [p. 55]), di espressioni ricercate («sul pelago della vita» [p. 30]), erudite («sinderesi» [p. 20]), latineggianti («intascherebbe i *quibus*» [p. 123]), napoletane («le varrate de cecate» [p. 95]), milanesi («bej tosânn» [p. 63]), di verbi o proverbi francesi («Coeur qui soupir, n'a pas ce qu'il désire» [p. 28]), di forme arcaiche («erano suti» [p. 74]), colloquiali («paffete! [...] puffete!» [p. 70]) e insieme comico-auliche («inussorarsi» [p. 79]). Di insulti c'è un vero vocabolario (tanghero, babbuasso, dappocaccio), soprattutto a spese della protagonista femminile come definita dall'amante: pinzocheraccia, dottoressa, Quacchera o Squacchera, gesuitessa, ruffiana alla rovescia, pettegola, vescicante, subdola e volpina, mummia greca, gatta morta, falsa, brutta jettatrice, stregaccia, tribolatrice, furia d'inferno, Megera! Imbriani irride i toscanismi di derivazione manzoniana, lo stile contraffatto e affettato degli epigoni che il Carducci aveva stigmatizzato con «manzonismo degli stenterelli»<sup>9</sup>, riproducendo qua e là mimeticamente il tono di quella ancora attualissima moda letteraria:

*Cara donnina quella su' moglie! piccola, con un par d'occhioni di que' neri neri; pallida,  
con lunghi capelli, con un sorriso, che ti andava al cuore e ti mostrava una dentaturina,*

<sup>7</sup> Manzoni (1970), p. 19.

<sup>8</sup> La definizione si legge in: Russo (1958).

<sup>9</sup> La sintonia con Giosuè Carducci, che pure Imbriani non amava affatto, si legge in *Davanti a San Guido* (del 1874): «la favella toscana, ch'è sì sciocca / nel manzonismo de gli stenterelli» [vv.83-84]; in Carducci (1955), p. 689.

*bianca al pari dell'avorio; con un pieducciolo, che avrei tutto raccolto nella palma della manaccia mia. [...] Carina tanto, anche, quella figliuoletta! fanciullaccia, che parlacchiava il meneghino con invidiabil purezza... [p. 23],*

dove l'ironia dell'operazione consiste in quell'abuso di diminutivi e in quel rifare il verso (più che alla parlantina frizzante e sboccata di Stenterello) al tipico parlare salottiero e pettegolo da Signora-bene, magari divoratrice di romanzi. Altro sintomo della polemica anti-fiorentina di Imbriani è contenuto nella parlata dello sfidante a duello: il marchese Barberinucci da Firenze. Con la grafia corrispondente alla fonetica peculiare del fiorentino più becero, scrive: «La ti hosta un occhio d'iccapo, e, p'immomento... 'un vogghi' offenderti... ma sembra, che ti troi, un po', imbarazzaco» [p. 138]. E poco prima: «Chi ha fortuna in amore 'un giòchi a carte», seguito dal secco commento dell'Imbriani: «'Un giòchi, goffaggine fiorentina delle più sconce, per non giuochi» [p. 136]. In questo scoppiettare ben poco 'deamicisiano' del tono narrativo, la lingua del romanzo si piega a qualsiasi esigenza, perfino quella particolare della scienza medica: l'amputazione della mano del protagonista viene descritta con una raccapricciante minuziosità tecnica:

*L'Acquarone, sostenendo, con la sinistra, la mano ferita, con un amputante a lama stretta, incise, circolarmente, la cute, poco meno di due dita trasverse, innanzi alla linea articolare. Ed il Prezzemolini la stirò, in alto. Poi, il cerusico ne favorì la retrazione, incidendo i filamenti cellulosi, che la tenevan congiunta, a' tessuti sottoposti. Appresso, troncò i tendini flessori ed estensori e gli altri tessuti molli, a livello della cute retratta, ossia dell'articolazione. Quindi, penetrò, in questa, per uno de' lati, prendendo, per guida, l'apofisi stiloidea corrispondente; e diresse il gammautte, nel senso della linea articolare, descrivendo una curva a convessità posteriore; trascorse l'intera superficie articolare ed asportò la mano [p. 150].*

Un pezzo di bravura, ma, insieme a certo accademismo da filologo stizzito, si coglie, ancora una volta, qualcosa di provocatorio e polemico, in questa programmatica accuratezza scientifica. È un rifare il verso al Pellico di «Quegli [il medico] prese la rosa e pianse»<sup>10</sup>, o all'analogica scena dell'operazione a un piede che il dottor Bovary compie (maldestramente) nel romanzo di Flaubert?<sup>11</sup>

L'intento più palesamente parodistico, tuttavia, l'Imbriani lo esplicita nei nomi dei personaggi, i quali veramente stabiliscono il tono da commedia delle parti e individuano una funzione. In letteratura i nomi sono spesso funzionali alle teorie letterarie adottate e, certamente, 'Ntoni o Malpelo stanno al verismo come Stelio

---

<sup>10</sup> Silvio Pellico, *Le mie prigioni* (1832), Capitolo LXXXVII, dove si descrive con simile tono asciutto l'amputazione della gamba di Pietro Maroncelli, operata peraltro da un 'chirurgo' che di fatto è un vecchio barbiere; il brano era famoso e immancabile nelle antologie scolastiche post-risorgimentali.

<sup>11</sup> In *Madame Bovary* (1857), di Gustave Flaubert, al Capitolo XI della Parte 2<sup>a</sup>, l'incapace dottor Charles Bovary opera uno stalliere ad un piede, ma con risultati disastrosi, che costringono il malcapitato all'amputazione totale.

Effrena o Andrea Sperelli stanno al decadentismo. Ma in designazioni del tipo 'Ermenegilda Trabattoni' (per indicare una ragazza con l'inclinazione a battere il marciapiede), lo sberleffo e la satira si spingono volutamente a rasentare la banale pericolosità della goliardia. Con Chiarastella Parascandolo si individua la madre un po' ingenua (chiara-stella) e disposta a coprire le malefatte mondane (parascandalo) del figlio. In Don Liborio Ruglia si stigmatizzano le tendenze dell'inutile marito e magistrato sonnolento: 'Liborio', come libare, libagione, nome quasi da ubriacone; 'Ruglia', come 'colui che russa, rumina, rimugina' (o 'raglia'? ). A volte lo scrittore semplicemente si diverte, e abbiamo l'inglese What-a-fair-foot (che-bel-piede!) o la nonna Teresa Cazzaniga negli Averoldi. A volte lascia divertire i suoi personaggi, ed è lo stesso Maurizio a smontare il nome della futura amante, Salmoiraghi, in Salamoia-ed-Aghi. L'etimologia metaforica dei nomi degli amici perdigiorno è ben chiara: il marchese Barberinucci, il cavalier Bacherini, il tenente Vermaleone. L'insipienza professionale dei dottori è lampante nella loro denominazione: Egisto Acquarone, Oreste Prezzemolini. Il gioco, per quanto ovvio, non è né inutile, né troppo insistito.<sup>12</sup> Gli stessi nomi da romanzetto romantico delle protagoniste, Almerinda e Radegonda (con quella beffarda, deviante consonanza: inda-onda) rispondono a una precisa intenzione satirica del bovarismo di cui soffrono entrambe le donne, anche se in misura e in circostanze diverse. Ma l'appellativo più felice è forse quello assegnato al protagonista maschile: Maurizio Della-Morte, per quella vera morte amorosa da cui a poco a poco viene soggiogato e ridotto all'impotenza («Questa donna m'ama a morte; cheché faccia non giungerò a demeritarne l'affetto mortifero» [p. 100]). Il pesce, incastratosi nella rete, muore lentamente, strozzandosi da solo nel tentativo di liberarsi. Una relazione, parrebbe, non solo lega le mani, ma, seppure con asetticità da sala operatoria, le taglia. La coppia tradizionale Amore e Morte, ossessione romantica, viene qui intesa da Imbriani nel senso più ribaldo e truffaldino possibile: Amore è Morte.

Alla lunga, però, la temeraria posizione di bastian contrario, l'espressività su di giri del linguaggio adottato, possono finire per stancare. E certamente sia lo stile, sia gli assunti teorico-letterari di Imbriani mostrano facilmente il lato nascosto della loro medaglia. Sotto la consapevole spinta al rovesciamento dei canoni convenzionali, lo scrittore napoletano tende a strafare: esagera; si perde nell'eccessivamente colloquiale e, al contempo, nella pedanteria (vedi l'uso parossistico della punteggiatura, così rigonfia di virgole, punti e virgola, pause estenuanti); indulge alle battutine che ne tradiscono il rigoroso moralismo. La satira sociale e quella letteraria appaiono in buona parte dettate da uno spirito profondamente reazionario e intollerabilmente misogino (l'intero libro si scopre

---

<sup>12</sup> Si parla, a proposito di questi nomi, di esemplarità, ma anche di «banalità esasperante»: Tordi (1978), p. 86.

programmatica dimostrazione della pericolosità della donna nelle molteplici funzioni di moglie, di madre, di amante, di educatrice). La critica ha bene puntualizzato i limiti del *Dio ne scampi*. Rosita Tordi nota come le intenzioni satiriche possano risultare d'impaccio e avverte del pericolo di finire «nella spirale di un *divertissement* arido e fine a se stesso».<sup>13</sup> Prima di lei, il Flora aveva colto la possibilità concreta per l'Imbriani di rimanere vittima del proprio stile argutamente audace e scherzoso: «se vuol esprimere toni affettuosi, casalinghi, pietosi, non sai bene se dica sul serio o se scherzi: allora diventa illeggibile e noioso».<sup>14</sup> E prima ancora il Croce poneva in risalto che la storia raccontata «non ha niente di buffo: è pietosa, anzi straziante. Una donna colpevole, tormentata dal rimorso; un giovane che si vede strappare l'amata; un'altra, onestissima e di carattere fiero, che è investita dalle fiamme che voleva spegnere; la degradazione di un uomo per effetto di una situazione irregolare; l'estrema devozione e la gratitudine di una donna non riamata, ma amante».<sup>15</sup> Croce sottolinea come i personaggi e i motivi siano 'serissimi' nonostante la feroce intonazione del racconto. Ma questo, dopotutto, è un pregio. Dunque, il grottesco, l'ironia, il sarcasmo, la negazione, il linguaggio quasi sperimentale, tutti gli strumenti adoperati da Imbriani si possono rivelare un'arma a doppio taglio.

L'attualità di questo dispettoso (ma notevole) distruttore è stata riproposta da Gianfranco Contini, che ne paragona l'esperienza a quella di un Carlo Emilio Gadda: e situa così la sua modernità principalmente sul versante della sperimentazione linguistica.<sup>16</sup> È vero che l'Imbriani soffre di un disagio relativo al linguaggio, «strumento decorativo e compromettente»<sup>17</sup>, ma esiste anche un suo disagio nei confronti delle componenti tematico-strutturali, che lo colloca allo stesso tempo più verso il Novecento che nel secolo da lui bistrattato. All'interno del testo, vi sono continui interventi sul racconto: l'autore esprime il suo disprezzo per i propri personaggi: è il primo a porli in discussione scavandone le motivazioni più recondite e inconfessabili. Si gioca in pratica una commedia degli equivoci: nel libro tutti credono o pretendono di amare qualcuno, mentre le due donne si scambiano addirittura le parti. Si appare in un modo pur essendo in un altro. Molte, e nessuna meno valida dell'altra, sono le verità. L'autore cuce la tragica farsa avendo cura di mostrarsi e di mostrare cosa accade dietro il proscenio delle coscienze, tira in ballo il lettore, gli svela ripetutamente che si tratta di un congegno (persino un po' macchinoso). Il protagonista, convinto di controllare la situazione, si scopre in realtà in balia degli eventi e di una donna

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 89.

<sup>14</sup> Flora (1940), p. 443.

<sup>15</sup> Croce (1973), p. 183.

<sup>16</sup> Contini (1974).

<sup>17</sup> Tordi (1978), p. 75. Ma vedi anche: Contini (1974), Paladino (1976), Spera (1976), Alfieri (1990), Cenati (2004).

(la quale forse non sa bene quello che fa, e in ogni caso lo fa tramite una suggestione letteraria come quella dell'epistolario amoroso letto di nascosto): il Della-Morte è costretto a recitare il ruolo dell'amante controvoglia, fino al punto di rischiare la vita e perdere una mano (per non perdere la faccia). Tutti questi elementi; il palesare (dissestandolo) l'impianto del romanzo; il fare i conti col pubblico (per di più a base d'insulti); la vicenda in cui il paradosso, l'assurdo e il senso della parte interpretata tentano di prevalere; la fine aperta o in sospeso e senza soluzione della storia; indicano, pur senza voler forzare la lettura, una significativa propensione novecentesca. Ovvero a tematiche e modi che diverranno tipici nel Novecento.

L'estrema consapevolezza linguistica, il conflitto coi personaggi, la frammentazione, l'utilizzo della citazione (se non dell'autocitazione), la mimesi stilistica di autori del passato o contemporanei, il ridiscusso e controverso rapporto con il lettore, il latente decostruzionismo, la meta-narrazione, la parodia, il senso del fasullo e della menzogna, il paradosso, l'inattendibilità del narratore, l'ironia, il complotto, l'ingranaggio, la presenza in scena dell'autore, le digressioni metaletterarie... saranno tutti elementi della letteratura del secolo successivo a Imbriani, in particolare quella definita 'post-moderna'. Imbriani aveva già assimilato la lezione dei 'maledetti' o della 'scapigliatura', ma per certi aspetti siamo addirittura di fronte a prefigurazioni pirandelliane (se è vero che il testo gioca con le identità ed è disseminato di dubbi: chi ama chi? nelle vesti di chi? e, soprattutto, perché?); non siamo poi così distanti dal *pastiche* di Gadda, dal 'posticcio' di Gozzano, dal plurilinguismo di Pound, dalle cripto-traduzioni di Eliot, dalle nevrosi letterarie del Gruppo 63, da un Arbasino che rielabora quasi ossessivamente i suoi testi e li ripubblica, dall'*assemblage* di Sanguineti, dalla funambolica poetica dello scandalo di un Manganelli, dal decostruzionismo dell'ultimo Calvino (che parla dello scrittore come «forzato della letteratura», di «lettori vampiri», e giunge alla paranoia di dichiarare «come scriverei bene se non ci fossi!»<sup>18</sup>), dalla consapevolezza ironica di un Kundera (che nel battezzare i propri personaggi disquisisce 'imbriantemente' col lettore del proprio disagio: «sono sempre in imbarazzo quando devo andare a unirmi a questa innumerevole folla di Giovanni Battisti. Ma che fare? Devo pur dare un nome ai miei personaggi.»)<sup>19</sup>.

Naturalmente, senza esagerare. Che la letteratura si alimenti di letteratura non è una scoperta dei nostri ipersensibili anni o del brulichio di avanguardie novecentesche. Lo faceva già Dante. Ai tempi di Imbriani, era stato Baudelaire a ricollocare in soffitta il mito romantico dell'ispirazione, parlando del poeta come un *farceur* che si nutre di artificio e *maquillage*, e demistificando il 'lettore ipocrita'

---

<sup>18</sup> Calvino (1979), p. 171.

<sup>19</sup> Kundera (1980), p. 89.

in quanto speculare controparte dell'autore.<sup>20</sup> E prima del francese (prima di maledettismi o di Kundera, di piani di lettura multipli o di intertestualità, di Eco o delle *Finzioni* di Borges), si trovano 'trascurati' come Washington Irving: l'americano aveva già inscenato, con la giunta di un alter-ego, avventure libresche, *divertissement* letterari, falsi documenti storici, metodi di riciclaggio letterario e conversazioni immaginarie in biblioteca con polverosi tomi parlanti.<sup>21</sup> E il dialogo col lettore immaginario e l'*escamotage* del presunto ritrovamento di uno scartafaccio manoscritto in italiano secentesco sono manipolazioni che tutto sommato accadono persino nel purista Manzoni (modello, in teoria, che Imbriani vorrebbe scardinare).

Eppure, qualcosa ha nuociuto alla fama del libro. Non basta essere in anticipo. Fosse stato *Dio ne scampi dagli Orsenigo* un tantino più rifinito e l'autore meno semplicemente trascinato dalla polemica (acida, costante, misantropa), e poco più strutturato, non saremmo di fronte a un 'caso' – che è comunque già abbastanza – ma a un 'grande evento' letterario. Per parafrasare Cletto Arrighi (contemporaneo del nostro e anche lui 'eretico' della letteratura, autore anche lui di un romanzo più farraginoso che eversivo)<sup>22</sup>: l'inquietudine, il travaglio, la turbolenza non necessariamente portano al genio della creatività, alle opere di ingegno, ma a morire in miseria e dimenticati. In fondo la punizione peggiore per gli eretici non è il rogo, ma l'oblio. Malgrado l'attenzione editoriale, la scoperta di inediti e le ristampe<sup>23</sup>, i dubbi della critica restano irrisolti: va bene la furia iconoclasta, va bene l'intransigenza, ma l'apocalittismo alla lunga si sfilaccia, si ripete, banalizza, diventa schema, irrita. Sorge l'ipotesi che Imbriani ci attragga tanto perché siamo, come lui, una società di 'scontenti'. E la nemesi, o il contrappasso, per il romanzo è arrivata nel 2008, quasi un secolo e mezzo dopo: quando un esponente contemporaneo della famiglia Orsenigo, per di più anche lui di nome Vittorio, ha scritto il libro *Dio ne scampi dagli Imbriani*, come risposta

---

<sup>20</sup> *Au Lecteur* è la poesia il cui famoso verso finale («*Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*») fa da prefazione ai *Fiori del male* dell'edizione del 1861. Tra le innumerevoli analisi, vedi: Booth (2015).

<sup>21</sup> Irving (1819); la versione italiana di riferimento resta: *Il libro degli schizzi*, trad. Nora Gyarto e Beatrice Boffito, Milano: Rizzoli, 1959. Irving è autore dimenticato, ma – alla pari di Imbriani – moderno, ricco di trovate, di effetti; leggero ma percorso da angosce e multi-livello nei significati; misogino, ironico ma anche caustico; un grande osservatore.

<sup>22</sup> Si tratta di *Gli sposi non promessi*, pubblicato nel 1895: non una semplice parodia del testo manzoniano, ma un 'ribaltamento eversivo' (il sottotitolo lo definisce una «parafraasi a contrapposti»). Il romanzo non ebbe alcuna risonanza. È stato ristampato recentemente: v. Arrighi (2018).

<sup>23</sup> Non ultimo il diario romano *Passeggiate romane* (a cura di Giuseppe Iannaccone, Roma: Salerno, 2007), che il curatore definisce «enciclopedia dell'ingiuria» per la visione rabbiosa che Imbriani rende dei primi anni (1871-1877) della capitale del nuovo regno, come 'cloaca' dove annega l'utopia risorgimentale.

alle 'diffamazioni' del napoletano.<sup>24</sup> Pseudo-romanzo anch'esso d'amore, tra divagazioni e ricordi autobiografici, invece che a Milano ambientato ai tropici; ma soprattutto romanzo dove l'ironia è capace di auto-ironia, virtù invece piuttosto sconosciuta all'altro Vittorio.

Di Biagi Flaminio  
[fdibiag@luc.edu](mailto:fdibiag@luc.edu)  
Loyola University Chicago

---

<sup>24</sup> Orsenigo (2008).

## Riferimenti bibliografici

Alfieri (1990)

Gabriella Alfieri, *La lingua 'sconciata': espressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*, Napoli, Liguori, 1990.

Arrighi (2018)

Cletto Arrighi, *Gli sposi non promessi*, Milano, Otto/Novecento, 2018.

Barberi Squarotti (1990)

Giorgio Barberi Squarotti, *L'avventura nella parola in Studi su Vittorio Imbriani*, Atti del Convegno del novembre 1986 all'Università di Napoli, a cura di Rosa Franzese e Emma Giammattei, Napoli, Guida, 1990.

Baudelaire (1861)

Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

Booth (2015)

Allyson Booth, "You! Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère": Baudelaire's Preface to *Fleurs du Mal*, in *Reading The Waste Land from the Bottom Up*, New York, Palgrave-Macmillan, 2015.

Calvino (1979)

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Carducci (1955)

Giosuè Carducci, *Davanti a San Guido*, in *Poesie 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1955.

Carapezza (2015)

Sandra Carapezza, 'Mai inteso nominare'. La citazione in *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, in «Parole Rubate», fasc. 11, giugno 2015, pp. 123-144, <<http://www.parolerubate.unipr.it>>.

Cenati (2004)

Giuliano Cenati, *'Torniamo a bomba': i ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2004.

Contini (1974)

Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*, Tomo IV, *Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

Croce (1973)

Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1973.

Flaubert (1857)

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Michel Levy Freres, 1857.

Flora (1940)

Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, vol. V, Milano, Mondadori, 1940.

Imbriani (1975)

Vittorio Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, Milano, Rizzoli, 1975.

Imbriani (2007)

Vittorio Imbriani, *Passeggiate romane*, a cura di Giuseppe Iannaccone, Roma, Salerno, 2007.

Kundera (1980)

Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1980.

Washington Irving (1819)

Washington Irving, *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon* (1819); *Il libro degli schizzi*, trad. Nora Gyarto e Beatrice Boffito, Milano, Rizzoli, 1959.

Manzoni (1970)

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, commentati da Luigi Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

Orsenigo (2008)

Vittorio Orsenigo, *Dio ne scampi dagli Imbriani*, Torino, Aragno, 2008.

Paladino (1976)

Vincenzo Paladino, *Vittorio Imbriani*, in *La letteratura italiana. I critici*, vol. II, Milano, Marzorati, 1976.

Pellico (1832)

Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, Torino, Giuseppe Bocca, 1832.

Russo (1958)

Luigi Russo, *I narratori*, Messina, Principato, 1958.

Spera (1975)

Francesco Spera, *Nota introduttiva a: Vittorio Imbriani, Dio ne scampi dagli Orsenigo*, Milano, Rizzoli, 1975.

Spera (1976)

Francesco Spera, *Il principio dell'anti-letteratura: Dossi, Faldella, Imbriani*, Napoli, Liguori, 1976.

Tordi (1978)

Rosita Tordi, *Irregolari e isolati del secondo Ottocento. La normalità alternativa di Zena, Rovani, Nieri, Oriani e Imbriani*, Bologna, Calderini, 1978.

*This paper is a brief analysis on the narrative devices in Vittorio Imbriani's most significant novel – Dio ne scampi dagli Orsenigo. In terms of linguistic choices, cultural references, narrative approaches, relationship with one's own reader, Imbriani's work seems truly unusual for its times, and astonishingly modern: it seems to blaze the trail to several literary strategies of the Twentieth century. The paper aims to underline some of these strategies, however it also discusses some of the boundaries of a programmatically aggressive and unwieldy presence of the writer within the narration.*

*Parole-chiave:* Imbriani; romanzo; Manzoni; citazione; contratto col lettore.