

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 11 / Issue no. 11

Giugno 2015 / June 2015

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 11) / External referees (issue no. 11)

Franco Arato – Università di Torino

Giuseppe Chiecchi – Università di Verona

Fabio Forner – Università di Verona

Mara Santi – Universiteit Gent

William Spaggiari – Università Statale di Milano

Anna Tylusińska-Kowalska – Uniwersytet Warszawski

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Ottocento

TESSERE DI TRAME. LA CITAZIONE NEL ROMANZO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

a cura di Fabio Danelon

<i>Presentazione</i>	3-15
<i>Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"</i> CECILIA GIBELLINI (Università di Verona)	17-46
<i>Citare (e non) nei "Promessi Sposi". Storia e invenzione</i> CORRADO VIOLA (Università di Verona)	47-76
<i>Il linguaggio degli affetti. "Fede e bellezza" e il romanzo di Gertrude</i> DONATELLA MARTINELLI (Università di Parma)	77-96
<i>Scrivere e riscrivere. Modi della citazione nelle "Confessioni d'un Italiano"</i> SARA GARAU (Università della Svizzera Italiana)	97-121
<i>"Mai, inteso nominare". La citazione in "Dio ne scampi dagli Orsenigo"</i> SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano)	123-144
<i>Citazioni e autocitazioni nel "Mastro-don Gesualdo"</i> GIAN PAOLO MARCHI (Università di Verona)	145-166
<i>Processi intertestuali nel "Piacere"</i> RAFFAELLA BERTAZZOLI (Università di Verona)	167-192
<i>Reminiscenze e citazioni letterarie in "Piccolo mondo antico"</i> TIZIANA PIRAS (Università di Trieste)	193-210

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] <i>Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance</i> , edited by G. di Bacco and Y. Plumley, Volume Two: <i>Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture</i> , Liverpool, Liverpool University Press, 2013 LUCA MANINI	213-217
--	---------

[recensione/review] Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014
CATERINA BONETTI

219-222



SANDRA CARAPEZZA

“MAI, INTESO NOMINARE”.
LA CITAZIONE IN “DIO NE SCAMPI
DAGLI ORSENIGO”

Analizzare l’opera di Vittorio Imbriani senza affrontare la questione delle citazioni è pressoché impossibile, tanto la prassi di ripresa, riscrittura, richiamo è consustanziale alla produzione dello scrittore napoletano.

Dio ne scampi dagli Orsenigo è il suo romanzo più conforme al genere, anzitutto per l’argomento – la relazione sentimentale, non però nella prospettiva lirico-autobiografica di *Merope IV* – che fa pensare alla tradizione francese del romanzo ma anche all’archetipo romanzesco italiano, *I Promessi sposi*. La prima versione dell’opera esce a puntate sul “Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche” nel 1876, con il titolo *Iddio ne scampi dagli Orsenigo. Racconto*; nel 1883, dopo una generale revisione da parte dell’autore, è pubblicato in volume a Roma per i tipi di Sommaruga come *Dio ne scampi dagli Orsenigo*.¹ Se è

¹ Fra la cospicua mole degli studi critici su Imbriani e, segnatamente, su *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, nella stesura di questo contributo sono risultati pertinenti in

vero che spesseggiano, anche in quest'opera imbrianesca, le digressioni, si riconosce comunque uno sviluppo lineare della trama. Imbriani si confronta, senza possibili equivoci, con il genere moderno per eccellenza. Il risultato non può che essere una peculiare declinazione del genere, alla maniera di uno scrittore sicuramente deciso a non seguire le mode letterarie del momento.

Il romanzo per sua natura è inclusivo, atto a recepire una molteplicità di forme, rifunzionalizzandole entro un disegno complessivo. L'indole poliedrica del genere può essere posta in rilievo attraverso un esame dei riferimenti di natura meta-letteraria presenti nel testo, che si articolano su due livelli: le esplicite considerazioni dell'io narrante e i richiami al mondo letterario in forma di citazioni testuali, riferimenti a personaggi celebri di altre opere, menzioni di titoli ed episodi. La rete delle citazioni è fitta, in conseguenza del personaggio di narratore-autore che Imbriani si è cucito

particolare i seguenti: L. Baldacci, *Introduzione*, in V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 5-22; F. Spera, *Nota introduttiva*, in V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 5-10; Id., *Il principio dell'antiletteratura. Dossi, Faldella, Imbriani*, Napoli, Liguori, 1976; L. Serianni, *La lingua di Vittorio Imbriani*, in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 215-251; G. Alfieri, *La lingua "sconciata". Espressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*, Napoli, Liguori, 1990; *Studi su Vittorio Imbriani. Atti del Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel Centenario della morte, Napoli, 27-29 novembre 1986*, a cura di R. Franzese ed E. Giammattei, Napoli, Guida, 1990; R. Giglio, *Vittorio Imbriani giornalista*, in Id., *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 107-150; F. Pusterla, *Vittorio Imbriani tra romanzi e racconti*, in V. Imbriani, *I Romanzi*, Parma, Guanda, 1992, pp. IX-LVIII; F. Spera, *L'interferenza dei generi. Poesia e narrativa nell'opera di Vittorio Imbriani*, in Id., *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi, 1994, pp. 153-162; A. Palermo, *Vittorio Imbriani, scrittore napoletano*, in *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, a cura di G. Cacciatore, M. Martirano ed E. Massimilla, Napoli, Morano, 1997, vol. II, pp. 515-524; A. Iermano, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura: Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 71-118; L. Sasso, *Vittorio Imbriani e le forme della citazione*, in "Italianistica", 30, 2001, pp. 85-94; G. Cenati, "Torniamo a bomba". *I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*, Milano, Led, 2004; R. Rinaldi, "Salubre assenzio". *Per "Merope IV"*, in V. Imbriani, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'asterischi*, a cura di R. Rinaldi, Roma, Carocci, 2009, pp. 11-23.

addosso, erudito e impietoso fustigatore del costume letterario contemporaneo. In *Dio ne scampi dagli Orsenigo* il narratore, come al solito, prende per il naso il suo lettore, rispetto al quale marca in vario modo la propria superiorità, anche quando professa – fintamente – il contrario. Egli svela, attraverso le citazioni che ne costellano il discorso, la sua ampia e variegata biblioteca, che spazia dall’appendicismo ai lirici minori del passato, specialità per accademici.

La citazione può allora essere criptica, con un gusto provocatorio piuttosto che complice nei confronti del lettore. Ma molto notevole è anche il ricorso a citazioni esplicite, tanto più significative in quanto dichiarate o palesemente riconoscibili (come accade, per esempio, quando sono citati alcuni celeberrimi versi danteschi o ariosteschi). Il repertorio di queste ultime all’interno del romanzo può essere analizzato secondo diverse prospettive, tutte utili a meglio illuminare le scelte di poetica dell’autore, in particolare nel confronto con il genere romanzo, imprescindibile per uno scrittore post-manzoniano.

Vi sono poi delle citazioni letterali, anche visivamente distinguibili come tali, di cui non è riferita la fonte: la riconoscibilità in questi casi è affidata anche all’artificio paratestuale, giacché fin dall’edizione del 1876 le parole non attribuibili al narratore sono segnalate dal corsivo (e quando si tratta di versi, la citazione salta immediatamente all’occhio perché staccata tipograficamente dal testo). Un’ulteriore categoria è poi quella dei frequenti richiami a detti proverbiali e sentenze anonime, in italiano ma anche in francese. E infine un discorso a parte va fatto per le citazioni fittizie dai giornali contemporanei, che assolvono un’importante funzione narrativa e pongono l’ineludibile problema del rapporto fra il romanzo e la stampa periodica, tanto più evidente nel caso di un testo uscito per la prima volta a puntate su un giornale. Si assiste insomma alla *mise en abyme* del giornale all’interno del giornale stesso.

1. *Dal giornale al volume, con qualche citazione in più*

Le citazioni esplicite, con o senza rivelazione della fonte, sono circa una trentina nel romanzo, se si sommano le citazioni testuali e quelle in forma indiretta. Ma è indispensabile notare, preliminarmente, che tra l'edizione in volume del 1883 e quella del 1876 si registrano differenze notevoli, non solo numerose. Proprio per quanto riguarda l'arricchimento delle citazioni. Restringendo il campo come sopra indicato, nella stampa Sommaruga si contano trentaquattro citazioni, di cui undici sono aggiunte *ex novo* rispetto alla prima versione, con particolare concentrazione nella terza parte. Si tratta di proposizioni pleonastiche sul piano narrativo, che si innestano per accumulo sulla struttura già compiuta del testo. L'incremento delle citazioni si spiega con la volontà di aumentare la distanza fra il racconto e la cornice della narrazione (la messa in scena della dinamica lettore-narratore). Il moltiplicarsi delle citazioni funziona in questo caso da filtro, da antidoto all'immedesimazione; si capisce allora perché l'autore ne aggiunga di nuove soprattutto nell'ultima parte del romanzo, non tanto nel finale – dove il sottocodice medico usato per descrivere l'operazione a cui è sottoposto Maurizio è tanto algido da precludere ogni sentimentale partecipazione – quanto nelle fasi che precedono la conclusione.

L'inserimento di nuovi richiami letterari raggiunge il massimo nell'incontro tra Gabrio, marito tradito, e Almerinda, amica premurosa nel voler recuperare Radeconda agli affetti familiari sottraendola all'adulterio; qui il rischio del patetismo è particolarmente forte, anche per la consonanza con una situazione tipicamente romanzesca, da appendice. Imbriani quindi riprende la topica disperazione del marito abbandonato, ma non per farne un personaggio tragico, bensì per desublimarlo – se ancora ce ne fosse bisogno – al rango di cornuto da novella. Delle tre citazioni nuovamente

inserite nel capitolo dedicato al sunto della fitta corrispondenza tra Gabrio e Almerinda (il XVI dell’edizione Sommaruga), due rimandano a contesti comici, mentre una ha tono ostentatamente tragico che fa a pugni con gli altri rimandi, cosicché dalla distonia nasce un effetto ironico.

Si registra anche una menzione di Menelao, amalgamata fra nomi da novella, tanto che il nome del personaggio non veicola alcuna suggestione mitica o eroica, ma solo la borghese figura di un marito tradito. Oltre a queste varianti del 1883, nel capitolo è presente un’altra citazione che figurava già nel 1876 (sebbene allora non distinta dal corsivo): il celeberrimo verso ariostesco “vedi il giudizio uman, come, spesso, erra”.² La sentenza, con tono di leggera amarezza, assume il valore di richiamo interno poichè prima è citata in relazione al Salmojrighi, che generosamente si illudeva di meritare almeno la riconoscenza della moglie, in una logica mercantile che gli vale il gioco ironico del narratore:

“Giustizia al merito! il Salmojrighi si mostrò delicatissimo, anzi generoso, negli accordi finanziari. Volle, che la moglie prendesse l’amministrazione indipendente, di quanto ella possedeva, senza sottrarne la benché menoma somma per la figliuola, di cui tradiva, così, l’interesse. Non solo; ma parecchi superi di rendita annua, essendo stati impiegati a nome suo, come capo della famiglia, in tempi, in cui non era, certo, prevedibile questo screzio disgustoso, volle tenersene conto; e rimise l’equivalente, alla moglie, in titoli nominali. Non solo: ma le fece consegnare fino all’ultimo oggetto di valore, gioielli, eccetera; gliene era stato larghissimo e rappresentavano un bel capitaluzzo. Lei accettò, senza né badare, né apprezzare: cosa le importava? E lui, che, forse, sperava, questa sua condotta doverle fare un’impressione favorevole, dover produrre un senso di gratitudine, di ammirazione, di rimpianto! *Vedi il giudizio uman, come, spesso, erra!*”³

poco dopo serve a evidenziare la dabbenaggine del marito, che fraintende il ruolo della moglie nella relazione con il Della-Morte, al punto da definire,

² Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1966, p. 5 (I, 7, 2): “ecco il giudizio uman come spesso erra!”. Imbriani rimaneggia la punteggiatura, elemento portante del suo personalissimo stile.

³ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, a cura di S. Carapezza, Napoli, D’Auria, 2011, pp. 122-123.

secondo *cliché*, il soldato napoletano un “vile seduttore”. Qui il narratore commenta con le parole di Ariosto, maestro di ironia e distacco, condividendo con il lettore un punto di vista esterno ben più ampio del meschino sguardo di Gabrio:

“Solo, verso il povero Maurizio, era ingiusto, davvero: già, con qualcuno, se l’aveva, pure, a prendere! Il chiamava un vile seduttore (*vedi il giudizio uman, come, spesso, erra!*) che, dietro suggestioni o suggerimenti del diavolo tentennino, e per castigo de’ peccati di lui Salmojrighi, senza dubbio, il Ministro della Guerra lo avea mandato di guarnigione, a Milano.”⁴

La seconda citazione del capitolo – la prima nuovamente aggiunta – proviene dal teatro e la fonte non è dichiarata. È messo in scena un fittizio consigliere, che potrebbe rivolgersi al Salmojrighi per suggerirgli di troncare ogni legame; egli invece cerca la confidenza di una donna, che gli permetta di tentare un compromesso o un accordo, seppur lesivo del suo orgoglio.

“Replicò, subito, con quelle parole di conforto, che, soltanto, una donna può impiegare, in siffatte circostanze. Un uomo avrebbe potuto dar, solo, consigli di vendetta o di dignità; o ripetere, che

*Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot;
l’honnête homme trompé s’éloigne et ne dit mot.*

E sarebbe stato consigliere sgradito.”⁵

I versi sono tratti da una commedia francese di metà Settecento, *La Coquette corrigée* di Jean-Baptiste Simon Sauvé de La Noue (1756).⁶ L’opera non è molto conosciuta, ma il distico citato da Imbriani, per il suo valore aforistico, godeva di una discreta fortuna nella critica teatrale

⁴ Ivi, pp. 128-129

⁵ Ivi, p. 131.

⁶ Cfr. J.-B. Sauvé de La Noue, *La Coquette corrigée*, Paris, Barba, 1822, p. 14 (I, iii).

francese⁷ e anche Massimo D’Azeglio vi fa ricorso per due volte ne *I miei ricordi* (1866-1867).⁸ Gabrio si colloca allora decisamente nella parte del “*sot*” che non si dà pace e piange la moglie perduta, mentre Imbriani sembra suggerire (come D’Azeglio) il partito del “*honnête homme*” come il più nobile. Anche questa nuova citazione si iscrive così nel commento del narratore, dilatando il suo ruolo rispetto alla redazione precedente.

Non bisogna attendere molto per trovare un’altra citazione francese, tratta questa volta dai *Chants du crépuscule* di Victor Hugo (1835).⁹ La citazione si inserisce nella definizione dell’atteggiamento di Almerinda nei confronti dell’amica e si configura quasi come un discorso indiretto libero:

“Cercava scusare il trascorso della Radegonda. Suggestiva mille supposizioni, per attenuarlo. *Oh n’insultez jamais une femme qui tombe!* Mallevava, per essa, che, già, pentita, forse, anzi senza forse, solo, malinteso orgoglio le vietava di buttarsi, a’ piedi del marito, implorando perdono.”¹⁰

Radegonda si presenta dunque con i tratti universali della donna caduta, dell’eroina rovinata dal fato. Stretta fra il distico di Sauvé de La Noue e il successivo rimando alla novellistica, la citazione di Hugo appare allora decisamente fuori tono e pone in ridicolo l’identificazione dei protagonisti di un banale triangolo amoroso con le figure della letteratura: i

⁷ Si veda *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres ... par une société de gens de lettres*, Paris, Babault – Cappelle et Renand – Treuttel et Wurtz – Le Normant, 1810, vol. V, p. 297; *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un Souverain d’Allemagne par le baron de Grimm et par Diderot, depuis 1753 jusqu’en 1769*, Paris, Longchamps et Buissons, 1813, vol. I, t. II, p. 4; J.-F. La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, 1813, vol. VII, p. 58.

⁸ Si veda M. D’Azeglio, *I miei ricordi*, in Id., *Ricordi – Opere varie*, A cura di A. M. Ghisalberti, Milano, Mursia, 1966, p. 233 (I, xv) e p. 338 (II, v).

⁹ Si veda V. Hugo, *Les chants du crépuscule*, in Id., *Les chants du crépuscule – Les voix intérieures – Les rayons et les ombres*, Texte établi, présenté et annoté par P. Albouy, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 67 (XIV, 1).

¹⁰ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 131.

toni intensamente patetici, presi a prestito dalla poesia francese, suonano assurdamente spropositati di fronte alla realtà della vicenda.

La più interessante citazione aggiunta nella nuova redazione del romanzo si trova a conclusione del capitolo, quando si chiamano in causa (senza riprese testuali) una serie di personaggi letterari. Al termine del lungo carteggio, Gabrio Salmojrighi e Almerinda concordano di vedersi a Firenze per riportare a casa Radegonda e lo stolto Gabrio si incarna in quattro figure di mariti traditi:

“Lui, Tofano, non si mostrerebbe, all’avanguardia. Lascerebbe impegnar la battaglia, all’Almerinda: prima, sola; poi, coadjuvata dalla presenza della Clotilduccia. Lui, Menelao, la sua dignità gli vietava di porre i piedi, nel domicilio di Paride e d’Elena. Lui, Giocondo, aspetterebbe, all’albergo, che la pentita Radegonda gli si venisse a buttar, ginocchioni, ai piedi! Oh! certamente, non la lascerebbe a lungo, in quella posizione lì! Anzi, la rialzerebbe, tosto, le perdonerebbe e la riprenderebbe, generosamente, in casa, per bella e per buona. Diamine! o che l’Alatiel non fu accettata, per tale, dal Re d’Algarvia? E se alcuno osasse obiettare, risponderebbe: ‘Dove io ho perdonato, chi ardisce giudicare?’ E mille altre belle fantasie. Cosa vuol dire, il fare i conti senza l’oste!”¹¹

Imbriani cita Tofano, il geloso punito del *Decameron* (quarta novella della settima giornata), Menelao, il marito abbandonato dell’epica omerica, Giocondo, tradito dall’amata Doralice nella novella del canto ventottesimo dell’*Orlando furioso*, infine il re del Garbo, altra figura decameroniana di marito che crede innocente la moglie Alatiel “con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta” (seconda novella della settima giornata).¹² Giunge qui all’apice il sarcasmo pungente del narratore (che nel 1877 riscrive la vicenda di Alatiel nella *Novella del Vivicomburio*) nei confronti dei suoi personaggi: se Gabrio (complice la paronomasia) è re del Garbo, Radegonda è allora impietosamente Alatiel, ovvero colei che si concede ad

¹¹ Ivi, pp. 132-133.

¹² Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 430 (II, 7).

altri sotto il segno costante della morte (ognuno vuole toglierla all'amante precedente uccidendo il rivale). L'accostamento non è senza ironia: Maurizio (che di cognome fa Della-Morte e come un morto concluderà la sua avventura amorosa) non ha alcuna intenzione di sottrarre la donna al marito, mentre Radegonda è una Alatiel degradata dalla banalità borghese. Il sublime binomio di amore e morte si riduce prosaicamente a una nomea da jettatrice per la donna e al finale destino di mutilazione per il poco convinto innamorato. Come sempre il colto narratore si diverte a spese del lettore, sfidandolo a dipanare l'intreccio di prospettive, e a spese del personaggio, deriso con un effetto di stilizzazione caricaturale. Non a caso, allora, nel commento finale la voce narrante sceglie di rivelarsi con un proverbio: forma di eloquenza comune, di buon senso ordinario, dopo aver seminato riferimenti letterari in tutto il capitolo, assegnandoli improbabilmente ad assai men colti personaggi.

2. *Novella, romanzo e altra prosa*

La novella di Ariosto e quella di Boccaccio non sono gli unici testi narrativi citati da Imbriani, che accenna anche a fiabe popolari (“si vorrebbe il mantello di Leombruno, l'anello del re di Tangitania”)¹³ e ad altre due novelle francesi entrambe legate al tema del matrimonio. La prima citazione esplicita contenuta nel romanzo proviene infatti da *Femmes, soyez soumises à vos maris !*, una novella dialogata che Voltaire intitola col motto paolino di *Ad Colossenses*, 3, 18 (“Mulieres, subditae

¹³ Cfr. V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 60. La *Novella di Leombruno* (in prosa e in versi) è antologizzata in Id., *Novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, cronologia e nota introduttiva di I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 440-473 (1^a ed. 1877).

estote viris, sicut oportet, in Domino”) e dedica a una vivace difesa delle donne:

“Anche l’Almerinda sbagliò, in parte, i calcoli. Don Liborio le fece un par di figliuoli, alla meglio, mentre fu, ancora, in condizione da imbastirne: e, poi, riposandosi su quegli ultimi allori, dormì, la notte, nel talamo, come assonnava, il giorno, nella sua brava poltrona, alla Corte [*scil.* di cassazione, dove è consigliere]. Ma non chiuse, non sorvegliò, non tiranneggiò la consorte; anzi, le accordò, pienamente, ciò, che le donne, secondo la graziosa novellina del Voltaire, più d’ogni altra cosa, e giorno e notte, desiderano, cioè, d’esser padrone di casa in casa propria.”¹⁴

Imbriani è tuttavia lontano dal condividere l’apologia del genere femminile e la protagonista della “novellina”, la fiera marescialla di Grancey “fort impérieuse” ma anche dotata di “très grandes qualités”,¹⁵ funziona piuttosto come paradigma negativo entro un generale smascheramento del vincolo matrimoniale come estraneo alla dimensione etica.

Non troppo diversa, allora, è anche l’altra novella francese chiamata in causa testualmente qualche pagina più avanti: *L’oraison de Saint Julien*, ispirata a Boccaccio (*Decameron*, II, 2) e tratta dalla seconda parte dei *Contes et nouvelles en vers* di Jean La Fontaine (1669), racconta infatti la notte d’amore fra un giovane viaggiatore e “une veuve galante”¹⁶ che s’incontrano per caso, celebrando la forza del desiderio che trionfa di ogni circostanza avversa. E l’ironia imbrianesca, allora, scatta proprio in questo associare la passione alle convenzioni sociali che obbligano Almerinda a scegliersi un amante:

¹⁴ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 32.

¹⁵ Cfr. Voltaire, *Femmes, soyez soumises à vos maris !*, in Id., *Romans et Contes en vers et en prose*, Préface, notice et notes d’E. Guittou, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 677.

¹⁶ Cfr. J. de La Fontaine, *L’Oraison de saint Julien*, in Id., *Contes et nouvelles en vers*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, 1991, p. 631 (v. 149).

“E, poi, s’era provveduta d’un ganzo, perché? Per seguir la moda e far come tante altre: come la duchessa di Vattelapesca e la professoressa Tal di tale, e la moglie del maggior Comesichiana; e, finché le altre conservavano l’amico, smetterlo sarebbe stato come uscire senza crinolino o senza borsa di capelli. Avrebbe, subito, dovuto surrogarlo; e la sua memoria le avrà, forse, suggerito quel distico:

*Homme pour homme et péché pour péché,
autant me vaut celui-ci que tout autre.”¹⁷*

Fra le trentaquattro citazioni esplicite comprese in *Dio ne scampi dagli Orsenigo* spiccano anche due citazioni di romanzi. La prima è un’allusione al *Gargantua* di François Rabelais, capostipite cinquecentesco del genere nel senso del carnevalesco, dello scatologico e del basso corporeo, collegata prevedibilmente all’istinto sessuale:

“Non c’è cosa, che più renda buoni del piacere. Il senso, rintuzzato appagandolo, (ch’è l’ottimo modo di rintuzzarlo, secondo quel porcellon di Panurgo), lascia, assolutamente, libero lo spirito; nol limita, nol perturba, più.”¹⁸

Rinfrancato dall’appagamento dei suoi fisici desideri grazie alla provvidenziale sartina che ha incrociato il suo cammino, Maurizio si reca da Radeconda con una disposizione d’animo migliore di quella maturata incontrandola poco prima per via, quando ne aveva ricevuto lo sgradito invito. Il richiamo a Panurge agisce in senso decisamente anti-romantico, proiettando il personaggio in una dimensione di bassa corporeità che è l’antitesi della sublimazione bovaristica che distingue l’eroina della vicenda, appassionata lettrice della coeva letteratura appendicistica.

Il secondo riferimento è al romanzo di Alexandre Dumas figlio *L’Affaire Cleménceau* (1866), che agisce quasi come Galeotto nella

¹⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 37 e cfr. J. de La Fontaine, *L’Oraison de saint Julien*, cit., p. 633 (vv. 235-236): “Homme pour homme, et péché pour péché, / Autant me vaut celui-ci que cet autre” (*scil.* il marchese amante in carica).

¹⁸ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 84.

relazione tra Maurizio e Radegonda. L'opera evoca la letteratura contemporanea più in voga e in particolare il *feuilleton*, sfiorando sì dei problemi sociali come la condizione dei figli nati fuori del matrimonio o il divorzio,¹⁹ ma concentrandosi soprattutto sulla passione dei due protagonisti (Pierre Clemenceau sposa una donna che lo tradisce e la uccide), una passione simile a quella sognata da Radegonda. La vicenda amorosa raccontata da Imbriani si configura allora come una sorta di caricatura dei romanzi d'appendice e *L'Affaire Clémenceau* diventa una vera e propria *mise en abyme* del romanzo che lo cita; mentre il narratore si distanzia criticamente dall'una e dall'altro con un caratteristico gesto di negazione (basta pensare al giudizio finale sulla stereotipata conversazione di Maurizio e Radegonda o alla polemica sulla pessima traduzione italiana dell'originale francese):

“Parlarono dell'*Affaire Clémenceau*, romanzo di Alessandro Dumas juniore. Novità letteraria, che la Radegonda aveva, in originale, sul tavolinetto; e che un'effemeride milanese pubblicava, in Italiano, nella più strampalata versione del mondo, rendendo '*bergèronnette*' per *contadinotta*, '*vieux bouquins*' per *vecchi bocchini* ed altrettali amenità. La Radegonda protestava di non intendersene; ma il libro le pareva falso, impossibile il carattere della protagonista. Maurizio, invece, lo affermava: 'Brutalmente, fotografato, dal vero'. Si sbilanciò ad asserir, che, forse, in ogni donna contemporanea (e passata e futura) ci è (e c'è stata e ci sarà) un po' di quella avara impudicizia, di quella sete di ricchezze non faticate e di voluttà senza fine, di quella spregiudicatezza riguardo alle relazioni sessuali. La castità essere, ormai, l'anomalia; e, quasi, frutto d'una depravazione di mente; effetto della stanchezza della fantasia, la quale si disgusta dal naturalmente desiderabile, per sazietà, o che il trascura, per illaudabile ignoranza. Noti il lettore, per carità, ch'io, fedelmente, riferisco le opinioni e le teoriche di un capitano di cavalleria, ebbro e pien di rovello, perché l'amante l'ha piantato; non parlo, mica, in nome mio proprio.”²⁰

Ancora più interessante, per cogliere il rapporto dialettico del romanzo imbrianesco con il genere di appartenenza, è la citazione de

¹⁹ Si veda a titolo esemplificativo la recensione Mauro Macchi, deputato della Sinistra, sul "Politecnico", 2, 1866, pp. 362-371.

²⁰ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., pp. 88-89.

L'Amour di Michelet (1858). Il testo dello storico francese ha infatti il profilo di un trattato e proprio come trattato che ha un assunto da dimostrare con tanto di esempi si presenta, fin dall'apertura, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*:

“Non presumo sputar fuori ned un paradosso, ned una novità; credo, anzi, ripeter cosa, ormai, consentita, da chiunque s'intenda, alcun po', della partita; dicendo 'che una relazione è, quasi sempre, più pesante del matrimonio'. [...]

Darò qualche esempio, che dimostri, come le parentesi aggravano il matrimonio, in quel modo, appunto, che rendon pesante lo stile. Fra mille, ch'io ne so, scelgo le avventure di due sorelle Napolitane: l'Almerinda e la Berenice Scielzo.”²¹

Michelet considera il vincolo matrimoniale come fondamento della società e della morale,²² e Imbriani, postulando la gravosità delle relazioni, sembra accettare il suo punto di vista. Tuttavia nei matrimoni imbrianeschi non c'è nulla di morale, come dimostra l'ironica attribuzione della citazione alla nonna di Radegonda:

“Frattanto, l'avola antica, a meditare sul da rispondere al Salmojraghi: uhm! E, quando questi venne ad informarsi del colloquio, cominciò dal concedere, non esserne i sospetti, del tutto, insussistenti, sebbene, a parer suo, esageratissimi. Che ci fosse nulla di serio, fra la Radegonda e 'l Della-Morte, ôoh! peccato mortale il pur supporlo. Ma una tal quale inclinazione, che, progredendo con l'intimità, potrebbe metterne, in pericolo, non la fedeltà, (quella, mai!) bensì la tranquillità dell'animo della nipote, eh! eh! non le sembrava da disconoscersi. Rimedio? Uff! la parte curativa è il brutto, nella medicina: la diagnosi della malattia, più o meno stiracchiatamente, si fa; ma come guarire il male diagnosticato? Pare, che la vecchia dabbene avesse letto l'*Amore* di Giulio Michelet: propose un viaggio, un lungo e bel viaggio, le distrazioni del quale scaccerebbero, certo, le preoccupazioni anticonjugali, di mente alla Radegonda.”²³

²¹ Ivi, p. 23 e p. 27.

²² Cfr. J. Michelet, *L'Amour*, Paris, Hachette, 1859, p. 1: “Cette question de l'Amour gît, immense et obscure, sous les profondeurs de la vie humaine. Elle en supporte les bases même et les premiers fondements. La Famille s'appuie sur l'Amour, et la Société sur la Famille. Donc l'Amour précède tout.”

²³ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 112. La redazione in volume ha aggiunto le onomatopee (come accade per tutto il romanzo) e mutato gli epiteti riferiti all'anziana signora: qui la nonna diventa “avola antica” e “vecchia dabbene”, con evidente intenzione derisoria.

Si richiama qui il capitolo che Michelet dedica alla *Médication du coeur*²⁴ e lo si attribuisce con paradossale ipotesi a una donna prona ai capricci della nipote, perbenista quanto serve, in odor di rimbecillimento senile: la tutela del vincolo sponsale come fonte di rettitudine morale e giustizia civile si converte quasi in una seccatura a cui la vecchia deve, suo malgrado, mostrare interesse per rispetto delle convenienze. Ancora una volta la serietà e la partecipazione (quelle del saggista francese) si rovesciano nell'ironico distacco del narratore imbrianesco.

Nel romanzo di Imbriani non mancano altre citazioni in prosa tratte dal genere saggistico o trattatistico, ancora una volta francesi. Un verso dell'*Art poétique* di Nicolas Boileau (1674) serve a chiosare la ridicola ammirazione per uno squattrinato gentiluomo (“*Un sot trouve, toujours, un plus sot, qui l’admire!*”)²⁵ e il famoso aforisma del *Discours sur le Style* di Georges-Louis Leclerc de Buffon (1753) è citato ma subito pedantescaamente corretto per sottolineare ancora una volta la superiorità della voce narrante nei confronti del personaggio:

“La Radegonda custodiva, ancora, quel carteggio (ehm! ehm!) che le due parti le avevano consegnato, per distruggerlo col fuoco. *Le style c’est l’homme*, pensava essa, credendo ripetere una frase del Buffon, che ha detto, invece, e meglio: *Le style est l’homme même*”.²⁶

²⁴ Si veda J. Michelet, *L’amour*, cit., pp. 280-281. Il rimedio è lo stesso suggerito da Radegonda ad Almerinda dopo la rottura con Maurizio: “Andare in villeggiatura, sotto il pretesto di salute” (cfr. V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 50).

²⁵ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 162 e si veda N. Boileau, *L’Art poétique*, in Id., *Œuvres complètes*, introduction par A. Adam, textes établis et annotés par F. Pascal, Paris, Gallimard, 1966, p. 162 (I, 232). Il verso, tradotto, è attribuito a La Fontaine in V. Imbriani, *Un capolavoro sbagliato (Il “Fausto” del Goethe)*, in Id., *Fame usurpate. Quattro studi con varie giunte*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1912³, p. 121.

²⁶ Id., *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 94 e si veda G.-L. Leclerc de Buffon, *Discours sur les Style*, in Id., *Œuvres*, préface de M. Delon, textes choisis,

L'ironia del narratore, vera e propria marca stilistica di *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, affiora anche in altre citazioni prosastiche, come quella peregrina e narrativamente immotivata delle *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau (1782 e 1789). Mentre si prepara al duello finale Maurizio è seguito in ogni suo movimento, come per fare il verso al realismo e alla sua tecnica fotografica, fino a registrare un'azione insignificante e privata corredandola (appunto) con un gratuito aneddoto letterario:

“Maurizio, dopo averli accompagnati, fin sul pianerottolo, tornò in camera sua, mutò di biancheria e d'abito; si ravviò i capelli, col pettine e la spazzola; si nettò le unghie, con quelli spazzolini curvi, che indispettirono, tanto, Giangiaco Rousseau, da Ginevra, contro Melchiorre Grimm, da Ratisbona; prese il cappello; accese un *trabucos*; aprì l'uscio della stanza, in cui era la donna; e le disse: ‘Addio, Radegonda. Non pranzo a casa, sai’.”²⁷

Non diverso è l'effetto della citazione evangelica conclusiva, ricordata dalla madre di Maurizio alla stessa Radegonda che veglia l'amante ferito:

“Credi tu, che vi sia chi possa credersi buono, al cospetto di Dio? e giudicar gli altri? e non temere d'esser giudicato? Siamo tutti peccatori, tutti indegni della divina misericordia, tranne in quanto Lui ce ne degna. Credimi, figliuola mia, la tua preghiera non trova un orecchio sordo; tu non sei men cara, al Signore, d'ogni altra sua creatura. Guardati, dal disperare della sua bontà! Povera figliuola, ricordati: che *chi piange sarà*

présentés et annotés par S. Schmitt, avec la collaboration de C. Crémère, Paris, Gallimard, 2007, p. 427.

²⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 162 e cfr. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, in Id., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de R. Osmond, Paris, Gallimard, 1959, vol. I, pp. 467-468 (IX): “ [...] il se mit à faire le beau, sa toilette devint un grand affaire [...] entrant un matin dans sa chambre, je le trouvai brossant ses ongles avec une petite vergette faite exprès, ouvrage qu'il continua fièrement devant moi”.

consolato. Ricordati; che *molto si perdona a chi molto ama*. E queste tue veglie e queste tue lagrime, queste son carità ed amore!”²⁸

Dopo quella di *Matteo* 5, 5 (“Beati qui lugent: quoniam ipsi consolabuntur”), la citazione di *Luca*, 7, 47 (“Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum”) evoca la figura della peccatrice che lava con le sue lacrime i piedi di Cristo: la cieca devozione dell’eroina raggiunge l’apice, consacrandola eterna infermiera dell’amante mutilato. Eppure, nell’accostamento e nella *gaffe* dell’anziana che cita le parole di Cristo a Maddalena e addita l’amante del figlio come prostituta, c’è anche (ancora una volta) dell’ironia: Maurizio non è certo Cristo e la pietà dell’eroina non corrisponde al perdono bensì ad un eterno risentimento.

3. Poesia e teatro

In *Dio ne scampi dagli Orsenigo* assai più numerose di quelle in prosa sono le citazioni testuali di opere poetiche. Imbriani cita Teocrito a proposito di chi guarda da terra una tempesta di mare (pensando però probabilmente a Lucrezio, *De rerum Natura*, II, 1-4),²⁹ cita l’*Eneide* richiamando un’espressione quasi cristallizzata in frase fatta (“irremeabilis unda”),³⁰ cita ripetutamente l’*Orlando furioso* (come abbiamo visto) e cita almeno due volte l’*Inferno* dantesco: quando un litigio fra Radegonda e il marito evoca quello della decima bolgia e contemporaneamente l’attualità politica (“La scena susseguente fu di quelle, che, secondo Dante Allaghieri, è bassa voglia il volere udire; e, di cui, il Parlamento Italiano ci dà, spesso,

²⁸ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 182.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 51.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 97 e Virgilio, *Eneide*, VI, 425: “ripam irremeabilis undae”.

l’obbrobrioso spettacolo”);³¹ e quando Maurizio allude alla “catena, che doveva legarlo, eternamente [...] con la Radegonda” attraverso un famoso verso del primo canto (“*Io non so ben ridir, com’io v’entraï*”).³² In questi casi le citazioni molto note non mirano a sottolineare la superiorità di chi racconta, come antidoto all’immedesimazione romantica, bensì a stabilire un legame fra narratore, lettore e personaggi sotto il segno di un comune patrimonio culturale ‘medio’: persino Maurizio, che rivela scarsa propensione per la letteratura, può citare un verso del primo canto dell’*Inferno*...

Altre citazioni in versi del romanzo allargano il quadro e lo spostano di nuovo sul versante dell’erudizione quasi fine a se stessa, a mostrare la capacità dello scrittore di manipolare a proprio piacimento anche il genere moderno per eccellenza. Si riprende così un anonimo distico latino medioevale³³ fondato sul bisticcio (artificio di stile caro ad Imbriani) e la citazione chiude un fittizio dialogo con il lettore a proposito di due sartine incontrate da Maurizio, sottolineando il piglio moralistico del narratore:

“Gli uomini, che gradiscono d’essere consolati, a quel modo là, sono tanti, tanti!
E così pochi i seguaci de’ precetti del distico bisticcioso:

*Quid facies, facies Veneris cum veneris ante?
Ne sedeas, sed eas, ne pereas per eas!*”³⁴

Il genere epigrammatico è presente con un richiamo senecano che mancava nell’edizione 1876 (“*Res sacra miser*”)³⁵ e con la citazione di un raro epigramma alfieriano:

³¹ Cfr. *ivi*, p. 113 e D. Alighieri, *Inferno*, XXX, 148: “ché voler ciò udire è bassa voglia”.

³² Cfr. *ivi*, p. 123 e si veda D. Alighieri, *Inferno*, I, 10.

³³ Citato anche da Emauele Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico*, Venezia, Baglioni, 1663, p. 354.

³⁴ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 84.

“Il bestemmiar gli Angeli, i Santi e Dio,
 è orribil cosa; ma il perché sen vede:
 che qual più in essi crede
 di lor si duol, se il suo destin fan rio.
 Ma il bestemmiar quel membro che l'uom cela
 e alla celeste corte irlo mescendo,
 questa, affé, non l'intendo:
 e al tutto parmi femminil querela”;³⁶

che permette di svelare un dettaglio osceno fra le bestemmie di Maurizio:

“Se, mai, uomo bestemmiò, dal profondo del cuore, Dio, la Madonna e' santi e' morti; e profferì, sdegnosamente, l'improba esclamazione, che sembrava, all' Alfieri, *in tutto femminil querela*: fu, certamente, Maurizio, in quel pomeriggio lì.”³⁷

Di registro più alto sono altri versi italiani inclusi nel romanzo, come quello dell'oscuro cinquecentista Baldassarre Olimpo degli Alessandri da Sassoferrato³⁸ (aggiunto nella stampa Sommaruga e raddoppiato da un'allusione alla *Salmace* di Girolamo Preti, 1608):

“Ma come potrebbe darsi, che un capitanaccio di cavalleria Italiano, rinnovasse le ritrosie del casto Giuseppe e d'Ermafrodito verso la Putifarre o la Salmace? che s'arretasse da chi gli dice o dà ad intendere: 'Io t'amo, e son disposta esser tua ferma preda' per adoperare un bel verso di Baldassarre Olimpio degli Alessandri da Sassoferrato, poetucolo del cinquecento, che Vossignoria, lettore, non avrà, mai, inteso nominare, ch'io creda”.³⁹

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 48 e si veda Seneca, *Epigrammata*, IV, 9.

³⁶ V. Alfieri, *Epigrammi* XIX 5-8, in *Id.*, *Rime*, a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, vol. I, p. 187 (XIX).

³⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 79.

³⁸ Il nome del poeta marchigiano, noto per i suoi componimenti popolareggianti, ritorna in *Id.*, *L'impetratrice*, in *Id.*, *Racconti e prose (1863-1876)*, a cura di F. Pusterla, Parma, Guanda, 1992, p. 169 (complice l'onomastica altisonante) e in *Id.*, *Il nostro quinto gran poeta (Aleardo Aleardi)*, in *Id.*, *Fame usurpate. Quattro studi con varie giunte*, cit., p. 81.

³⁹ *Id.*, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 93 e cfr. Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, *Capitolo de Leontia e l'amante*, in *Id.*, *Libro d'amore chiamato Ardelia*, Perugia, Baldassarre de Francesco, 1520, s. p. (v. 32).

Presente fin dalla prima edizione è invece il richiamo al più noto cinquecentista Giovanni Guidiccioni, citato a proposito del conforto che l’attendente di Maurizio trae dalle attenzioni della madre del superiore:

“Ed il povero confidente, che ci aveva a casa, a Dogliano, là nelle Langhe, in quel di Mondovì, anch’egli una mamma, e l’animo un po’ brancicato ed oppresso dal ruvido tocco della disciplina militare e da’ modi aspri, anzi che no, dell’ufficiale, si sentì confortare dall’insolita bontà:

*Come, ne la stagion men fresca, suole,
se la notte la bagna, arida erbetta
lieta mostrarsi all’apparir del sole;*

per servirmi d’un paragone, che Monsignor Giovanni Guidiccioni tolse, guastandolo, da Dante Allaghieri.”⁴⁰

Nel 1876 la citazione era identica, ma il solito raddoppiamento erudito (l’allusione dantesca) era addirittura triplicato da un rimando manzoniano:

“ [...] per servirmi d’un paragone di Monsignor Giovanni Guidiccioni; che Alessandro Manzoni ha degnato ripigliare e trasformare nel Coro in morte dell’Ermengarda, che tutti sanno (o dovrebbero sapere) a memoria.”⁴¹

Con l’eliminazione del riferimento al coro dell’*Adelchi* il nome di Alessandro Manzoni scompare completamente dal romanzo e di conseguenza nessuno scrittore contemporaneo italiano trova menzione in

⁴⁰ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 53. Cfr. G. Guidiccioni, *Scaldava Amor ne’ chiari amati lumi*, in Id., *Rime*, edizione critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006, p. 21 (9-11) e D. Alighieri, *Inferno*, II, 127-129: “Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che ’l sol li ’mbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo”. Guidiccioni è menzionato come paradigma di cattivo stile (con gli stessi versi) anche in V. Imbriani, *Vito Fornari estetico*, in Id., *Studi letterari*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1907, p. 232.

⁴¹ V. Imbriani, *Iddio ne scampi dagli Orsenigo*, in “Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche”, II, 4, 1876, p. 438 e cfr. A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca, 1998, p. 447: “Come rugiada al cespite / Dell’erba inaridita, / Fresca negli arsi calami / Fa rifluir la vita, / Che verdi ancor risorgono / Nel temperato albor”(IV, coro, 61-65).

Dio ne scampi dagli Orsenigo. Gli unici versi dell'Ottocento incastonati nell'opera sono francesi, tratti dai già ricordati *Chants du crépuscule* di Victor Hugo e dai *Poèmes* di Alfred de Vigny (1822).⁴²

Imbriani non rinuncia peraltro a utilizzare il teatro, che gli offre la possibilità di alternare i toni sublimi della tragedia e quelli triviali della commedia evitando di attestarsi sul piano stilistico medio. Alfieri per esempio, citato per l'epigramma sul turpiloquio, è citato anche per le parole gravi del *Filippo* (1783):

“Gabrio amava calda e saldamente la moglie, ma ci vedeva; e non era, ancora, ridotto a passare le giornate, sonnecchiando, come il marito dell'Almerinda.

...*Oh rabbia!*
Dunque, il sospetto? – È, omai, certezza! – E inulto
Filippo è, ancor?...”⁴³

La solennità dei versi sul marito tradito stride con la mediocrità del “sonnecchiando” precedente, e il contrasto ha l'effetto di svilire il personaggio, mettendo in ridicolo l'ambizione al sublime in uno scenario così borghesemente delineato. Di lì a poco, Radegonda stessa irride le “velleità da Otello”⁴⁴ del marito, con un nuovo richiamo antifrastico alla tragedia. Anche la tragedia *Phèdre* di Jean Racine (1677) è utilizzata per due volte attribuendo la citazione ai personaggi del romanzo e ancora una volta in contrasto con la situazione realistica o il lessico scurrile. Nel caso di Almerinda, che si paragona all'eroina tragica per la sua incapacità di

⁴² Si veda V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 137 e A. De Vigny, *La Prison*, in Id., *Poèmes antiques et modernes*, in Id., *Œuvres complètes*, Texte présenté, établi et annoté par F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard, 1986, vol. I, p. 66 (39-40).

⁴³ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 100. La citazione è solo nella stampa del 1883.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 101.

tradire senza sensi di colpa, l’attribuzione è legittimata da un’ironica parentesi didattica:

“Donn’Almerinda, come diceva ella stessa, (perché il francese, poi, sel sapeva benino; anzi, era l’unica cosa, che s’imparasse, allora, a’ Miracoli, dove, ora, la Dio mercé, non s’impara, piú, neppur questa!) somigliava la Fedra raciniana, diversa da quelle audaci:

*Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
ont su se faire un front, qui ne rougit jamais”*;⁴⁵

ma nel caso di Radegonda, morbosamente attaccata a Maurizio, la citazione (e i successivi riferimenti classici) sembra frutto di manipolazione o contaminazione con la voce narrante:

“E chiamatemi minchione, se mi fo, mai, più, raggiungere, da questa tribolatrice mia: *c’est Vénus toute entière à sa proie attachée*. No; Venere, no! qualche erinni, qualche furia d’inferno, qualche Tesifone od Aletto o Megera!”⁴⁶

Imbriani cita soltanto una commedia, se si esclude il già ricordato distico sentenzioso della *Coquette corrigée*, ricorrendo alla *Finta ammalata* (1753) di Carlo Goldoni:

“Giurò, da quel punto, odio mortale a tutti gli abitatori delle provincie meridionali ed a chiunque portasse una qualsiasi uniforme. Simile a quel personaggio del Goldoni, che odiava, tanto, il Can de’ Tartari, da non poter più vedere cani, ebbe a dire, spesso, persin con le Guardie Municipali ed a pagare parecchie multe in conseguenza.”⁴⁷

Le velleità da Otello del Salmojrighi qui si traducono più realisticamente in una battuta comica, quella dello stralunato Agapito

⁴⁵ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 35 e cfr. J. Racine, *Phèdre*, in Id., *Œuvres complètes*, Présentation, notes et commentaires par R. Picard, Paris, Gallimard, 1950, vol. I (*Théâtre – Poésies*), p. 777 (III, iii).

⁴⁶ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 169 e cfr. J. Racine, *Phèdre*, cit., p. 759 (I, iii).

⁴⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 121.

goldoniano che s'infiamma per un matrimonio (anche qui un matrimonio) esotico e geograficamente lontanissimo:

“AGAPITO: ‘Come! Il Can de’ Tartari (*s'alza*) vuole che il principe della China ripudi la sposa! Ah cane, veramente cane! Povera principessa! Ripudiarla? Perché sposi una tua figlia? Una tua bastarda? No, giuro al cielo non la ripudierà; non la ripudierà. [...] Sposar la figlia del Cane!’

MERLINO: ‘La figlia di un cane?’

AGAPITO: ‘Signor sì, del Cane, signor sì. [...] Povera gente, non sapete niente! Maledetto Cane! Disfar un matrimonio? Orsù, sinora sono stato neutrale, ma in oggi mi dichiaro. Son China, son China, son Mogol, son China. Sì, contro il Cane. Ho tanta rabbia contro il Cane de’ Tartari che non voglio più veder cani’.”⁴⁸

In conclusione possiamo dire che le citazioni presenti in *Dio ne scampi dagli Orsenigo* sfruttano un gran numero di generi diversi, in prosa e in poesia, con netta prevalenza degli autori francesi (poco meno di metà delle occorrenze), a conferma di uno stretto legame fra cultura francese e italiana nel secondo Ottocento che coinvolge non soltanto l'autore ma anche il pubblico e i personaggi (nutriti di letteratura d'oltralpe). A questo ricco repertorio dovremmo aggiungere anche i periodici, che non sono tanto citati esplicitamente quanto evocati nella forma della loro messa in scena: Gabrio li legge e ne riferisce le notizie a voce alta, sui giornali è riportato lo scandalo della relazione adulterina. In tal modo la cronaca è inclusa nel romanzo, anche se la relazione tra i due generi è anche in questo caso ‘raffreddata’ dal filtro della voce autoriale, che intreccia puntualmente i richiami all'attualità con le digressioni erudite. Questo erudito narratore, che manipola con distacco i generi più diversi, piega insomma il suo romanzo verso la deformazione espressionistica pur conservandone l'originario profilo romantico, ad ogni passo spezzando il perimetro del genere senza distruggerlo completamente.

⁴⁸ C. Goldoni, *La finta ammalata*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1939, vol. III, pp. 670-671.

Copyright © 2015

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies