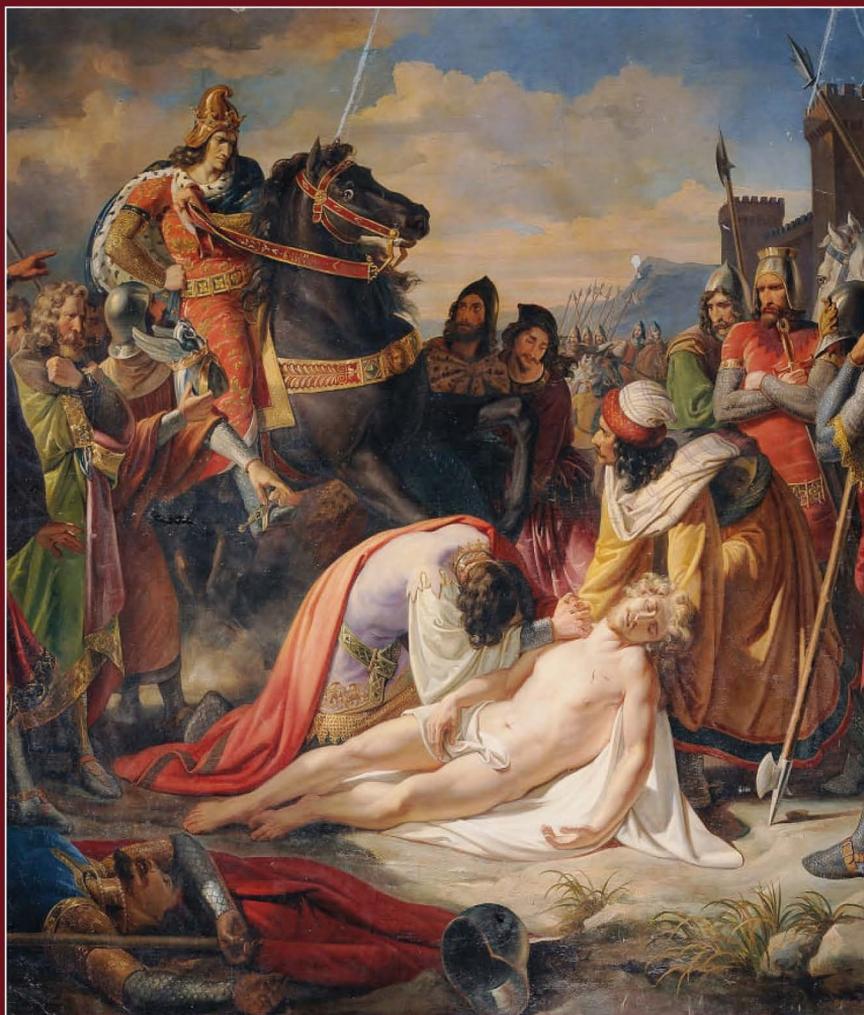


**Aldo Maria Morace**  
**Protostoria del romanzo storico**



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

115

*Collana fondata e diretta da Carlo Santoli*



Aldo Maria Morace

PROTOSTORIA DEL ROMANZO STORICO

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata  
Copyright © 2023 La scuola di Pitagora editrice  
Via Monte di Dio, 14  
80132 Napoli  
info@scuoladipitagora.it  
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-648-7 (versione cartacea)  
ISBN 978-88-6542-932-7 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

*A Mirella,  
una assenza che è presenza,  
ogni giorno, più di prima*

*A Elena,  
adorabile despota bambina*



## Indice

PROLOGO	9
I. ANTE 1827. LE TRADUZIONI	
Prodromi settecenteschi	23
Narrativa odeporica	35
Una collana 'femminista'	38
Primi romanzi storici	45
Altre linee itineriali	55
Il 'ciclone' Walter Scott	58
Dopo Scott	66
II. ANTE 1827. LA 'ROMANZERIA' AUTOCTONA	
Prodromi settecenteschi	79
Il 'caso' Verri	93

Manoscritti apocrifi	107
Primizie e incompiute	117
I «Viaggi di Petrarca»	124
La polemica sul romanzo storico	135
Sperimentalismo di Bertolotti	143
Romanzi odeporici	160
Il patetismo patriottico di Sacchi	170
Un anonimo alle falde del Vesuvio	180
Amore e morte in un castello lombardo	186
EPILOGO	199
Nota bibliografica	207

## PROLOGO

È nato, questo libro, dall'ambizione di mettere compiutamente a fuoco una fase, uno snodo, un transito, che di solito vengono trascurati nelle ricostruzioni storiografiche: il sostrato genetico da cui scaturisce il repentino pollone del romanzo storico in Italia, quando in un solo anno, il fatidico 1827, ne vennero pubblicati ben sette, ad opera di Giovan Battista Bazzoni e di Francesco Domenico Guerrazzi, di Vincenzo Lancetti e di Carlo Varese, di Angelica Palli e di Stefano Ticozzi, oltre ovviamente all'esito epocale di Alessandro Manzoni. Una nascita rapida, una proliferazione inattesa: tanto da ingenerare l'impressione che questa fioritura sincrona e improvvisa sia avvenuta senza un radicamento profondo dalla e nella tradizione italiana, peraltro povera nel *genre* del romanzo, e dunque per rapida ricezione dei modelli stranieri, e in particolare di Walter Scott.

Così non è; o, se così appare, è solo perché l'indagine critica si è incentrata sui frutti testuali, lasciando nell'ombra la genesi del

fenomeno e la messa a nudo delle radici che alla tradizione letteraria italiana vitalmente si alimentavano. Si trattava, dunque, di delineare e analizzare le traduzioni romanzesche che si sono succedute con frequenza editoriale nel discrimine fra due secoli, il XVIII e il XIX, e in immediata successione – come in una tavola comparativa – tutto quello che andava realizzandosi in Italia nell’ambito della narrativa fra Storia e finzione:<sup>1</sup> indubbiamente sugli *input* che provenivano di là dalle Alpi, ma anche riallacciandosi a quegli elementi della tradizione che i nuovi esempi stranieri contribuivano a riscoprire e a valorizzare. A partire dall’ultimo quarto del secolo XVIII in Italia c’era stato, infatti, un romanzo intriso di Storia, come anche è avvenuto per la novella e la tragedia, in verso e in prosa: tutti fecondati dal risveglio *fin de siècle* della storiografia municipale o areale che – anche quando era meramente erudita – riscopriva e preparava per la nuova sensibilità romantica un archivio ricchissimo di avvenimenti, episodi, figure, cui attingere in chiave identitaria e libertaria, patriottica e irredentistica, e da proiettare nel movimento sempre più pulsante verso la realizzazione dell’unità nazionale.

Discende da questa duplicità di innervazione la struttura binaria di questa monografia, che la voluta iterazione di qualche titolo contribuisce a rafforzare. Il parametro discriminante non poteva non essere tutto ciò che, fra i due secoli, precede il fatidico 1827, inesorabile *terminus ante quem*: ecco perché essa si chiude con Bazzoni, che nel 1826 pubblica a puntate in un periodico gran parte del suo *Castello di Trezzo* (poi uscito l’anno seguente in volume, quando ancora dovevano apparire quelle finali), escludendo invece con criterio draconiano la *Sibilla Odaleta* di Carlo Varese, sebbene per attestazione non solo

<sup>1</sup> C’è una dimensione equivoca, ancipite e diplopica nell’uso italiano del lessema ‘storia’ (che è Storia ma anche intreccio, racconto, sceneggiatura), di contro alla univocità semantica della lingua inglese, data dalla netta distinzione fra ‘*history*’ e ‘*story*’, con quest’ultimo termine sempre inscritto nell’area del *tale*, della *fiction*. Per disambiguare l’uso del termine, nelle pagine che seguono la Storia (didascalicamente, scolasticamente) verrà sempre marcata dall’uso della maiuscola, anche nelle citazioni.

autoriale il romanzo fosse stato già completato nel 1825 e poi andato in stampa due anni più tardi per vicissitudini di accettazione e di *editing* che ne avevano ritardato pesantemente l'edizione. È vero, «tutto ciò che è scritto è scritto» (Verga), ma ciò che è scritto comincia a vivere a livello ricettivo ed esemplativo solo quando arriva a circolare fra i lettori, d'intrattenimento o di professione che siano.

La notizia, circolante sul finire del '21, che Manzoni aveva iniziato a scrivere un romanzo storico, produsse un'onda di propagazione di cui abbiamo molte testimonianze epistolari; e a sua volta Manzoni, nel corso della settennale scrittura, aveva recepito molte suggestioni, soprattutto (ma non solo) scottiane, che andavano a interagire con la precedente teoresi e prassi della tragedia storica.<sup>2</sup> Ma è appunto mediante questo *background*, da decrittare e da delineare, che la protostoria del romanzo storico può essere tracciata in tutta la ricchezza delle sue articolazioni e delle sue innervazioni, portando in piena luce il complesso processo genetico ed elaborativo che perviene – dopo un'incubazione ben più lunga e interattiva di quel che sinora si è creduto – alla apparentemente improvvisa estrinsecazione e alla stupefacente affermazione di questo genere letterario.<sup>3</sup> E se la sua fortuna si prolunga anche dopo il '48 e giunge fino al secolo XXI – pur se con intermittenze e latenze e metamorfosi più o meno marcate – è proprio perché è divenuto uno strumento dinamico e proteiforme che ha attraversato quattro secoli di letteratura, adattandosi ai gusti del pubblico e al contesto storico-politico e 'leggendo' l'Italia pre e post-unitaria nelle carenze strutturali, mai sanate, del suo divenire ed essere nazione, troppo spesso matrigna.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Non si dimentichi che lo *Sturm und Drang* postulava una innovativa rappresentazione poetica della Storia e che il *Goetz von Berlichingen* di Goethe, oltre a iniziare la ripresa del dramma storico, fu tradotto proprio da Walter Scott, inoculandogli la suggestione che lo portò a ideare il ciclo di *Waverley*.

<sup>3</sup> «Tra il 1820 e il 1840 almeno quattrocento edizioni di romanzi – quasi tutti storici – furono stampate a Milano; 161 a Napoli; 51 a Firenze e 38 a Torino» (Giovanni RAGONE, *L'editoria in Italia*, Napoli, Liguori, 2005, 40).

<sup>4</sup> Nel suo successivo e lungo percorso si protende verso la contemporaneità e adotta la soluzione omodiegetica, facendo prevalere la microstoria e privatizzando

I cronotopi sono costituiti in Italia dal Medioevo e dal Cinquecento, fondandosi spesso sull'accreditamento della storiografia muratoriana. Ma non è solo conservazione del passato e della memoria storica attraverso la creazione narrativa: è l'essere strumento di un messaggio politico e civile ciò che rende il romanzo storico l'erede dell'*engagement* della prosa settecentesca, schivando le repressioni della censura e lavorando per l'unità della nazione e per gli ideali patriottici di libertà e di indipendenza; è, al tempo stesso, la rappresentazione della (e la riflessione sulla) crisi del presente attraverso il racconto della Storia comune (che è tale, malgrado quello italiano sia il popolo con la maggiore ricchezza genetica d'Europa: etruschi, greci, latini, goti, arabi, longobardi, normanni, turchi), sia essa regionale o macroregionale, per educare narrando; ed è, soprattutto, il modo sovrano di integrare ciò che non è stato detto – o che è stato tralasciato – dalla Storia ufficiale, fruendo di questo universo di possibilità narrative per fare dell'elemento storico la veridizione e la legittimazione della storia romanzesca. Si lasciano sullo sfondo i grandi personaggi e si istituiscono nessi credibili tra il livello accertato e accertabile della macrostoria e quello non documentato ma verosimile della microstoria, in modo da rassicurare il lettore – attraverso la Storia – della verosimiglianza possibile dei fatti narrati. In una Europa sconvolta – negli anni fra la Rivoluzione francese e la fine dell'epoca napoleonica – da una serie tumultuosa di sommovimenti simultanei, e sottoposta a un processo di trasformazione quale mai era avvenuta nei secoli precedenti, la Storia nazionale e l'idea

la Storia attraverso la memoria individuale, come attestano esemplarmente Nievo e Rovani. Sul crinale fra i due secoli c'è il forte ritorno alla componente sociale e alle tensioni del Risorgimento inconcluso e, insieme, a una lettura impietosa delle disforicità nazionali (si pensi alla denuncia della colonizzazione e della condizione meridionale in *I Vecchi e i Giovani* di Pirandello), sino ad alimentare robustamente il romanzo realista (Alvaro, Bernari, Jovine, per fare qualche esempio) e poi, ad esempio, quelli ibridati tra generi letterari diversi di Giuseppe Genna (*Hitler*, 2008, che si può inglobare in una nuova tipologia del romanzo storico, e *Italia de profundis*, dello stesso anno, che nel suo essere *autofiction* di bruciante contemporaneità può per molti aspetti confluire in essa).

stessa di nazionalità divengono epicentrici ovunque e riscoprono la nobiltà e la grandezza delle proprie radici e le sofferenze del proprio passato, consegnandole alla fusione creativa del romanzo storico, che – epitome dei caratteri del romanticismo (Fernand Baldensperger) e al tempo stesso funzione fondante di esso<sup>5</sup> – punta non a riscrivere la Storia ma ad attingere narrativamente l'effetto di Storia.

Un altro aspetto propedeutico alla lettura di questa protostoria – in cui gli elementi sparsi del genere a venire si fanno progressivamente strada, si attraggono e si compenetrano – è che essa schiva il pericolo, al contrario di altre indagini, di proiettare *à rebours* sul rapporto Storia-finzione l'amletismo manzoniano, che lo portò da ultimo a rinnegare la liceità della fusione. Nel periodo in esame questa congiunzione era ritenuta in Italia – e non solo dagli scrittori – tutt'altro che implausibile: tanto che Zajotti ne aveva dato nel '21 una sorta di vademecum per l'uso elaborativo,<sup>6</sup> che in buona misura coincideva con la sincronica teoresi manzoniana del romanzo storico, allora nella sua prima fase e riservata solo alla discussione nel crocchio supra-romantico della contrada del Morone e alla corrispondenza con Fauriel. Dietro questa problematica, in Italia giunta in ritardo, c'era un robusto *background* epistemologico sulla Storia, che si era sviluppato fecondamente in Francia. Nel 1795 Constantin-François de Chassebœuf de Volney, da esponente dell'*Idéologie*, nelle *Leçons d'Histoire* aveva professato tutta la sua dubbiosità sulla Storia come certezza e scienza, affermando per di più che essa era

<sup>5</sup> Eppure, nel 1981, Wieslaw Mateusz Malinowski ancora scriveva: «L'existence du roman historique est un fait enraciné depuis deux siècles déjà dans la conscience littéraire. Cependant, la question de la définition de sa spécificité générique reste, aujourd'hui encore, ouverte».

<sup>6</sup> È da dire a questo proposito che «la preminenza accordata dai classicisti al 'romanzo descrittivo' non è «in polemica con l'opera scottiana, come invece afferma Giovanna ROSA (ed è l'unica menda in un saggio tanto elegante nella scrittura quanto corposo nei contenuti): *Dal romanzo storico alla "Storia-Romanzo"*. *Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento* (atti del x Convegno MOD: Roma, 4-7 giugno 2008), a cura di Simona Costa e Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010.

eticamente riprovevole poiché enfatizzava gli atti riprovevoli degli uomini di potere. A partire dalla Restaurazione, però, la prospettiva muta profondamente: la cultura è pervasa da una sorta di «fièvre historique» con un radicale ripensamento del rapporto con il passato, che cambia «la face des études historiques».

Negli anni Venti le opere di Augustin Thierry e di Simonde de Sismondi, di François Guizot e di Adolphe Thiers, di François Mignet e di Prosper Brugière de Barante evidenziano quanto la Rivoluzione francese abbia contribuito a instaurare una nuova relazione con la Storia, dando vita a una storiografia liberale che guarda al passato dalla specola dell'attualità del presente («une nouvelle intelligence de l'histoire semble naître en nous», scriveva Thierry) e traccia una nuova lettura delle storie nazionali, perché è la Storia intera che prepara l'avvento della moderna società democratica. Il relativismo dell'osservazione, derivante dalla ottica della contemporaneità, non dà vita, però, alla sfiducia nella capacità della ricerca storica di attingere la conoscenza e la scienza; e con l'orgoglio di una nuova via si legge il passato dal basso, dal movimento delle masse, e si dà voce ai popoli non egemoni, a quelli che nella Storia sono stati sconfitti e perdenti. Tutto ciò richiedeva una nuova dimensione della scrittura storica, per rendere possibile ridare vita al passato, nella sua vivente totalità, ponendo in piena luce la sua discontinuità rispetto al presente – di contro agli anacronismi del romanzo settecentesco e alla sua prassi modernizzante – attraverso la demarcazione costituita dalla lontananza storica, dal colore locale (si pensi alle insistite scene pittoriche dei *Martyrs* di Chateaubriand, che è del 1809) e dalla diversità degli usi e dei costumi. Il che motivava la scoperta, da parte di Thierry, di ciò che il romanzo storico (identificato emblematicamente in Walter Scott)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> «Un homme de génie, Walter Scott, vient de présenter une vue réelle de ces événements si défigurés par la phraséologie moderne; et, chose singulière, mais qui ne surprendra point ceux qui ont lu ses précédents ouvrages, c'est dans un roman qu'il a entrepris d'éclairer ce grand point d'histoire, et de présenter vivante et nue cette conquête normande que les narrateurs philosophes du dernier siècle, plus faux que les chroniqueurs illettrés du moyen âge, ont élégamment ensevelie

poteva suggerire agli storici di professione mediante il rispecchiamento e la complementarità che esso operava – attraverso le microstorie dei personaggi mediocri e le vicende degli eroi antieroi che ne sono protagonisti – della macrostoria che le avvolge e le determina («From the romance, we learn what they were; from the history, what they did», per citare una definizione di Scott nel 1806).

La storiografia romantica si avviava così verso una nuova scrittura della Storia, facendo rivivere il passato con una strumentazione in parte mutuata dalla letteratura; e ne è prova Prosper de Barante, che nella prefazione all'*Histoire des Ducs de Bourgogne* (1824-26) si proponeva di restituirle «l'attrait que le roman historique lui a emprunté». Solo la narrazione – di contro a quanto hanno operato gli storici filosofi – può dare la «connaissance intime de ce qu'on a vu vivre» poiché «il n'y a rien de si impartial que l'imagination: elle n'a nul besoin de conclure; il lui suffit qu'un tableau de la vérité soit venu se retracer devant elle» (ed è una spia, questa, dell'ormai piena affermazione nell'estetica romantica del ruolo della immaginazione, poi definita «reine des facultés» da Baudelaire). Non vi è alcun dubbio che la sua prassi sia stata sin troppo faciltistica nella ricerca di una piacevole scorrevolezza, ma quello di Barante è pur sempre un approccio emblematico; e non si trattava solo di complementarità fra l'una e l'altra scrittura, di avvicinamento della pratica storiografica a quella romanzesca. La scoperta della finzionalità di ogni forma

sous les formules banales de successions, de gouvernement, de mesure d'État, de conspirations réprimées, de pouvoir, et de soumission sociale» (Augustin THIERRY, *Sur la conquête de l'Angleterre par les Normands, à propos du roman «Ivanhoe», «Censeur Européen», 29 maggio 1820, poi in Dix ans d'études historiques [1835], précédés d'une notice biographique et critique par Charles Magnin, Milan, chez la veuve de A. F. Stella et Jacques Fils, 1843). E qualche mese più tardi: «Les hommes et même les siècles passés doivent entrer en scène dans le récit: ils doivent s'y montrer, en quelque sorte, tous vivants. [...] C'est une fausse méthode que celle qui tend à isoler les faits de ce qui constitue leur couleur et leur physionomie individuelles; et il n'est pas possible qu'un historien puisse d'abord bien raconter sans peindre, et ensuite bien peindre sans raconter» (*Lettres sur l'histoire de France* [V, 10 settembre 1820], poi raccolte in volume nel 1827).*

culturale, la ‘fallacia referenziale’ sia del resoconto storiografico come del romanzo storico, facevano sì che si realizzasse una forma di esautorazione – quando non di demolizione – della storiografia da parte del romanzo (si ricordi l’ironia manzoniana nel cap. XIII dei *Promessi sposi*: «la Storia costretta a indovinare. Fortuna che c’è avvezza»; o l’apoditticità di Victor Hugo: «l’histoire a des ces inconnus terribles»); e per imprimere il sigillo dell’autorevolezza e della veridizione alla corrispondenza fra racconto ed evento storico si faceva riferimento al modello erodoteo della storiografia classica, improntato a una narrazione recitativa e a una rappresentazione dialogata che apparivano prodromiche delle tecniche diegetiche del romanzo storico.<sup>8</sup>

Alla luce di queste teorizzazioni primottocentesche – che includono nel loro respiro anche quelle settecentesche di David Hume, di William Robertson e di Edward Gibbon sul senso della Storia e sulle origini della modernità – si può istituire un ponte non banale né forzato con quelle di fine Novecento sulla fine della Storia e sul rapporto capovolto fra il romanzo e la Storia. Si dà di solito come dato condiviso che – dovendo la Storia «raccontare la verità» di quanto è realmente accaduto – essa «è la narrazione ‘veridica’ della vicenda dell’uomo su questo pianeta»; ma questo assioma può essere ribaltato nel rapporto conclamato fra il romanzo e la Storia e fra ciò che è vero e ciò che non lo è. Il romanzo può essere definito «la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta», mentre invece «la Storia è una fantasia», una falsità «scritta da potenze vincitrici di guerre per dimostrare la legittimità della guerra» (Sergio Atzeni);<sup>9</sup> e, per suffragare questa asserzione, lo scrittore sardo faceva ricorso a uno storico americano, Simon Schama, che ha lavorato

<sup>8</sup> Ma non bisogna dimenticare l’aspetto concomitante del rapporto fra drammaturgia e Storia, sul quale è davvero illuminante: Beatrice ALFONZETTI, *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2013, e in particolare la densa introduzione alla problematica.

<sup>9</sup> *Storia e romanzo*, [www.sergioatzeni.com](http://www.sergioatzeni.com) (trascrizione del seminario tenuto il 20 aprile 1995 presso l’Università di Parma, nell’ambito del corso di Letteratura

con metodo indiziario, e non documentario, e che – negando la funzione ‘veridica’ della Storia – per raccontare la verità ha scritto romanzi, quale è *Le molte morti del generale Wolfe*.<sup>10</sup> Il testo attuava una riformulazione della storiografia, affidandola soprattutto alla dimensione finzionale, con personaggi anche inesistenti chiamati a testimoniare o a dialogare sui fatti, disseminando indizi sull’evento; e praticava uno scetticismo dell’obiettività («versioni diverse dei fatti competono per imporsi») che suppliva con il procedimento indiziario e l’invenzione contestuale alle lacunosità documentarie. Ciò induceva Schama ad affermare che, nella ricostruzione storica, è sempre in azione la facoltà dell’invenzione (nel «selezionare, scartare, correggere, interpretare, giudicare»), e dunque che è ineliminabile la distanza che separa il fatto dalla narrazione dello stesso: la Storia non può aspirare al vero, tutt’al più vi si può avvicinare, nella consapevolezza della propria «incapacità di ricostruire un mondo» o un evento scomparso; e «deve tentare di essere almeno Arte prima di puntare a essere Scienza».

Mettendo a frutto l’episteme offerta da Cassirer, che distingueva fra coscienza del mito e coscienza della Storia, Frye ha mostrato che la struttura polisemica dell’«archetipo storico» – così come quella dell’ «archetipo letterario» – crea un crocevia di interconnessioni logiche tra passato, presente e futuro che converge nella concezione ciclica propria dell’epica e del romanzo; e che gli archetipi storici e letterari si plasmano e si condizionano vicendevolmente, intersecandosi nelle maglie del racconto e tesaurizzando i significati simbolici che legano una comunità alle sue origini e alla sua stessa identità («un popolo è la sua Storia, tutta la sua Storia, nient’altro che la sua Storia» scriveva Croce), che si realizza progressivamente nel ciclo continuo delle esistenze individuali. Dal mito alla Storia, dunque:

Angloamericana di Roberto Cagliero). Dal marzo 1995 *Passavamo sulla terra leggeri* era entrato in piena fase di scrittura.

<sup>10</sup> Simon SCHAMA, *Dead Certainties. Unwarrented Speculations*, New York, Knopf, 1991; *Le molte morti del generale Wolfe. Due casi di ambiguità storica*, trad. di P. Mazzarelli, Milano, Mondadori, 1992.

ricorrendo a miti e leggende di tipo non storico, per conferire loro un'attualità storica; e creando uno spazio simbolico in cui mito e Storia si incrociano. Il legame con il passato deve essere rifondato per trovare le origini del presente, scavando nel tempo e nell'oblio per riportare alla luce gli elementi sommersi, per ricostruire una eredità culturale e inventare una propria tradizione. Il romanzo può allora infiltrarsi nel tempo muto di una Storia senza Storia e tracciare una diegesi che vive di un *mixage* di favola ed epos e Storia. Dal fondo del passato possono emergere miriadi di microstorie, di personaggi, di nomi e di luoghi che dissepelliscono remote radici e impronte di una controstoria sommersa (poiché la Storia «non è il campo della verità»), con un occhio proiettivo rivolto all'evolversi nel presente e al manifestarsi del negativo sin dalle sue remote scaturigini.

Alle falsificazioni della Storia ufficiale viene opposta una sequenza immaginativa di ideazioni e di alterazioni volte a ristabilire la verità: le *truest Histories* («fatti storici rivissuti nella memoria, non necessariamente attendibili ma non per questo del tutto falsi»: Albertazzi)<sup>11</sup> reinventano la Storia dall'interno non per ricostruirla ma per curvarla ad esprimerne il movimento profondo, il senso che era stato ottuso dalle scritture tautologiche dei popoli egemoni. Non è arbitraria deviazione: il rapporto con la Storia plurisecolare è già filtrato da una modalità mitografica di assunzione e di metabolizzazione che è, in realtà, un modo per porla a distanza e contemperare l'ottica interna e la veduta sovraorbitante. Giocando sulla mancanza di dati e di testimonianze, gli accadimenti (quando evocati) vengono come nebulizzati e riplasmati, distorti e deformati in funzione dell'aderenza al sapore del tempo; e riferimenti storici (recessivi) e dimensione fittiva (egemone) si fondono, creando un impasto di volta in volta variato fra evento e invenzione storica, fra presentificazione del passato e attualizzazione implicita.

<sup>11</sup> Silvia ALBERTAZZI, *Canone*, in *Abbecedario postcoloniale 1 – 2. Venti Voci per un lessico della postcolonialità*, a cura di ead. e Roberto Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2004, 53-63: 61.

Lungo questo crinale, che ha le sue lontanissime scaturigini in alcune teorizzazioni primottocentesche, si è sviluppata la crisi postmoderna del senso della Storia, da Lyotard a Fukuyama, con una ‘poetica della controstoria’ da contestualizzare nella riflessione sull’incrocio fra Storia e finzione e sullo statuto del discorso storiografico. In *Tempo e racconto* Paul Ricoeur ha mostrato che ogni traccia o reperto o effetto-segno del passato assume valore «solo figurandosi il contesto», ovvero immaginando il mondo che manca attorno alla reliquia e la semantizza. Il racconto finzionale diviene storico nella misura in cui gli avvenimenti irreali – o distorti – che riferisce, passano per la voce narrativa e per l'*emplotment*: allora il quasi-passato si fa persuasivo e rivelatore del possibile nascosto nel passato effettivo, esplicandolo come costruzione narrativa su contenuti inventati (White ha definito la Storia un artefatto letterario, una finzione verbale, in sincronia con le teorie di Paul de Man e di Jacques Derrida). Ma – postilla Jan Assmann su Maurice Halbwachs – il passato consolidato e interiorizzato come Storia fondante è mito, a prescindere se esso sia fittizio o reale; e la memoria collettiva mira alla continuità, di contro alla discontinuità della Storia. Guardare la comunità dal di dentro, cercando di porgerle un’immagine del passato in cui essa possa riconoscersi e riconoscere i suoi tratti decisivi (*epoch-making*) significa fondare o rafforzare la coscienza della propria identità<sup>12</sup> e leggere la propria Storia substorica (è la chiave

<sup>12</sup> Frank KERMODE ha definito la Storia «maker of concords between past, present, and future [...]. Everything is relevant if its relevance can be invented» (*The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction, with a new epilogue* [1967], Oxford, Oxford University Press, 1966, 2000<sup>3</sup>, 56. Il saggio è stato recentemente riproposto, dopo la prima traduzione che è del 1972, e una seconda con introduzione di Giulio Ferroni, che è del 2004, in una nuova versione di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet: *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di Daniele Giglioli, Milano, Il Saggiatore, 2020). E d'altronde, come ha teorizzato Harold FISCH, è impossibile per una qualsiasi civiltà progettare il proprio futuro senza tenersi saldamente ancorata alla memoria storica ed alla identità mitico-antropologica (*Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria* [1984], Bologna, il Mulino, 1988).

di lettura di Irwing Howe per *Cent'anni di solitudine* di Marquez), in opposizione alla parola egemonica della Storia ufficiale.<sup>13</sup>

Il neostoricismo, a partire da White e Greenblatt, ha dimostrato che la Storia è narrazione e rappresentazione da analizzare anche mediante la strumentazione retorica e letteraria e che è da vedere come una costruzione ideologica attraverso cui il Potere (nell'accezione foucaultiana) si afferma e si legittima autocelebrandosi. La condizione postmoderna, dato il nichilismo e lo scetticismo che la sostanziano, non può non sfociare in una 'post-historia' che è controstoria e infrastoria, dando voce alle voci dei morti, «quelle ammutolite [...] degli umili e dei dimenticati, oppure dei vinti, comunque dei dimenticati dalla Storia ufficiale». Si tratta di ritrovare e riportare alla luce le tracce e le cicatrici brutali delle repressioni e delle soppressioni esercitate su di essa dalle classi e dai popoli egemoni, mostrando l'intreccio delle tragedie collettive ai destini individuali. Quell'eterostoriografo che è il narratore dei romanzi storici – leggendo la Storia ufficiale nei repertori, nelle testimonianze

<sup>13</sup> Maurice HALBWACHS, *La memoria collettiva* [1968], a cura di Paolo Jedlowski; postfazione di Luisa Passerini, Milano, UNICOPLI, 1987; Hayden V. WHITE, *Retorica e Storia*, I-II, Napoli, Guida, 1978 (trad. di *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-century Europe* [1973]); Jean-François LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, 1981; Paul RICOEUR, *Tempo e racconto* [1983-85], I-III, Milano, Jaca Book, 1986-88; Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, Clarendon Press, 1988; Irving HOWE, *History and the novel*, in *Selected writings (1950-1990)*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1990; Francis FUKUYAMA, *La fine della Storia e l'ultimo uomo* [1992], Milano, Rizzoli, 1992; Jan ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* [1992], Torino, Einaudi, 1997; Silvia ALBERTAZZI, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Ed. Riuniti, 1992. Ma si vedano anche: Paul VEYNE, *Come si scrive la Storia* [1971], Roma, Laterza, 1973; Jean MOLINO, *Qu'est-ce que le roman historique?*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXV, 2-3, mars-juin 1975, 195-234; *Filosofia analitica e conoscenza storica*, a cura di V. Predaval Magrini, Firenze, La Nuova Italia, 1979; e ancora di H. V. WHITE: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

tramandate, nei quadri epocali già tracciati, nei documenti d'archivio che sono la condizione necessaria della verosimiglianza – cerca il varco che «gli permetta di vedere e leggere un'altra scrittura, un'altra Storia, e trovare un passaggio (spesso accreditato dalla veridizione del manoscritto ritrovato, imprimendo al romanzo storico un carattere di rappresentazione della rappresentazione) che gli apra un intero panorama di altre storie, tutte inscritte e al tempo stesso celate, represses», dando vita a una «dialettica molteplicità dei passati» che il discorso del Potere e dei vincitori ha omologato a sé, senza però riuscire a rimuoverli o a sopprimerli.<sup>14</sup>

È vero: la finzionalità storica ambisce a cercare la verità e al tempo stesso la falsifica in una sua 'verità'; ma il narratore «ascolta il silenzio, scruta nel buio», animato dalla fede nella sua capacità di testimonianza e di ricostruzione dell'intera vita sociale di un tempo, di un'epoca, attraverso la sua «sintesi dell'eterogeneo» (Ricoeur), che è anfibia e ancipite e polimorfica. Sono gli stessi storici, d'altronde, ad affermare che la Storia si scrive con le fonti e con l'immaginazione (Le Goff), lì dove esistono aree di silenzio e di ambiguità che il lavoro di ricostruzione documentaria non potrà mai chiarire. Narrando, si 'tocca' la verità più da vicino di quanto non accada con i soli strumenti della ricerca storica o antropologica; e Franco Cardini, ponendo in epigrafe al suo *L'avventura di un povero cristiano l'ottavo Coro dalla Rocca* di T. S. Eliot, ha ammesso che «i grandi scrittori riescono a cogliere il centro delle cose e della Storia meglio degli storici». E nello straordinario apologo di Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, don Giuseppe Vella – pensando che a distanza di decenni, ormai svelata l'impostura, la sua opera rimarrà pur sempre come il romanzo dei musulmani di Sicilia – si difende affermando che «il lavoro dello storico è tutto un imbroglio, un'impostura: [c'è] più merito ad inventarla, la Storia, che a trascriverla».

<sup>14</sup> È quanto scrive in uno splendido saggio Mario DOMENICHELLI: *La Storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, «post-history» e controstoria*, «Moderna», VIII, 2006, 1-2, 73-91.

Non si tratta, però, di patinare la protostoria (e la storia) del romanzo storico con i colori del dibattito teorico di fine Novecento, ma di proiettare sull'una (e sull'altra) una diversa consapevolezza analitica, volta a consentire una lettura diversa e, soprattutto, svincolata dalla dogmatica romantica e poi positivista della e sulla Storia. Disancorandosi, insomma, dal vetero-rapporto fra Storia e finzione alla luce di questa nuova visione, da proiettare in *background* nelle pagine che seguono, scritte non in chiave modernizzante ma con metodologia rigorosamente storico-critica e filologica. E questo induce a contemperare l'ottica autoriale degli scrittori primottocenteschi con la nuova consapevolezza che è stata raggiunta su ciò che la Storia realmente è, sicché la fine della Storia come certezza e scienza permette di leggere in modo meno costrittivo le storie che il romanzo storico ha raccontato nel corso della sua protostoria.

## I. ANTE 1827. LE TRADUZIONI

### *Prodromi settecenteschi*

Invece di reagire veementemente – sino a travalicare nella volgarità del pettegolezzo diffamatorio – alle accuse staëliane circa una pretesa sconoscenza di quanto di nuovo e di grande si era elaborato all'estero, arroccandosi così in un'apodittica difesa della tradizione letteraria nazionale, meglio avrebbero fatto i suoi contraddittori – osservava Petrocchi – se semplicemente «avessero elencato, a documentare l'esperienza italiana degli scrittori moderni, la gran copia di traduzioni che la loro generazione aveva eseguito». L'età neoclassica aveva «molto e ben tradotto, d'antico e di contemporaneo»,<sup>1</sup> sicché

<sup>1</sup> Giorgio PETROCCHI, *Le traduzioni nell'età neoclassica-romantica*, in *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975, 141; e soprattutto gli imponenti atti – davvero un punto imprescindibile sul tema – del convegno (Lecce-Castro,

è deviante (oltre che *suranné*) instaurare una cesura profonda tra la generazione tardosettecentesca e quella romantica, ansiosamente protesa – come invece già era avvenuto nel quarto ventennio del secolo precedente – verso le letterature straniere.

La sacrosanta polemica contro un consolidato luogo comune, perpetuantesi per carica meccanica indotta, induceva allora Petrocchi ad operare una radicalizzazione semplificatoria di linee, spingendolo a rimarcare l'aspetto di una sostanziale continuità piuttosto che quello di una comunque innegabile differenziazione – anche se ben lontana dal potersi caratterizzare in termini antistoricamente bipolari, sia a livello di traduzioni come di conoscenza letteraria in genere – tra il momento ' preromantico ' e il ripensamento neoclassico. Ma una differenziazione, appunto, esiste. L'autrice di *Corinne ou l'Italie* coglieva con intuito raddomantico la necessità di un intervento traumatico, che funzionò infatti da catalizzatore reattivo nei confronti di forze ibridamente coesistenti in uno stato di vicendevoles neutralizzazione, innescandovi una sorta di processo di separazione chimica che consentì alle tensioni nuove di uscire dall'incertezza di identità e di aggregazione. Ad avventura napoleonica conclusa, la de Staël chiedeva ai letterati italiani (ed è strano che questo sottaciuto aspetto del suo intervento non sia stato posto in luce) di lasciarsi velocemente alle spalle, rimettendosi al passo con l'Europa, un decennio di politica imperiale improntata allo scoraggiamento delle traduzioni (soprattutto per quel che riguardava i testi scritti nella lingua della « perfida Albione »), sia attraverso un clima diffuso di condizionamento culturale operante in tal senso, sia – più concretamente – attraverso l'esclusione dalle varie forme di sussidio governativo.

Il secondo Settecento aveva segnato – come è noto – una svolta decisa, non solo per l'ampiezza e la frequenza degli approcci ad autori e testi stranieri, portatori della sensibilità nuova, ma anche

15-18 Giugno 2005) su *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, 1-11, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Galatina, Mario Congedo, 2006.

per l'affinamento della metodologia e della tecnica traduttoria, che sul supporto del secolare culto dei classici, ed attraverso le riflessioni in materia di Maffei e di Algarotti, di Gozzi e di Soave (di quest'ultimo si ricordi il *Poemetto sulla maniera di ben tradurre*, del 1765), prospettano un coerente allontanamento dalla pratica delle «belle infedeli», giungendo alle importanti teorizzazioni del Cesarotti, nate nella concretezza della prassi traduttoria delle *Poesie di Ossian*. Nel *Discorso preliminare* Cesarotti rivendicava orgogliosamente di non aver avuto «per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra; ma assai lontana [...] dall'aver ricevuto tutta la fecondità e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa dei suoi adoratori, eccessivamente pusillanime»; e dopo, a conclusione della sua fatica, delineava nella nota postfatoria una poetica della «traduzione di gusto», secondo la quale è indispensabile «d'alterar un poco l'originale per vero spirito di fedeltà».<sup>2</sup> È proprio questa necessaria transcodifica, il bisogno di adattamento «alle misure nostre», che – unendosi al robusto condizionamento proveniente da una tradizione plurisecolare di alto decoro e misura espressiva – muoveva Cesarotti a ricercare un funzionale rapporto di temperamento e di equilibratura tra l'esigenza di non adulterare corporalmente l'impatto emozionale del nuovo sublime – terribile, patetico, melanconico – e, dall'altra parte, quella di avvicinare il testo ad un lettore adusato da sempre al classicismo della forma, per non perdere il canale comunicativo con esso e al tempo stesso infiltrarvi gli apporti della nuova *sensiblerie*, immettendo così nuova linfa di accenti e di timbri nella sclerotizzata lingua poetica italiana, ma senza alterarne sostanzialmente i campi lessicali ed i registri stilistici.

La trasposizione della prosa poetica macphersoniana in un'architettura poematica che esaltava, omericamente, la dimensione epica, non solo inaugurava una mistione intima di motivi preromantici e di tornitura neoclassica, ma rispondeva appunto a questa tensione

<sup>2</sup> *Poesie di Ossian*, II, Pisa, tip. della Società letteraria, 1801, 343-44.

strutturale di smorzare le dissonanze tonali, la forza lussureggiante e percussiva delle immagini in accumulazione protratta, le audacie verbali e coloristiche, la violenza della trasgressione fantastica, riconducendole nella dimensione amplificativa – sobria, solenne e variata – della misura endecasillabica, in cui anche gli elementi più esorbitanti in rapporto alla tradizione trovavano un centro di riassorbimento e d'integrazione. Una soluzione di armonizzazione e di compenetrazione tra novità e consuetudine nella scansione uniformante del verso – questa del Cesarotti – che diviene normotipica per i successivi traduttori della prosa poetica di Young e di Gessner, tanto che la versione in metro poetico viene poi applicata persino al corpo dei romanzi,<sup>3</sup> aprendo la strada al deflagrare della novella in versi, ma anche al rinnovamento dall'interno – per lievitazione naturale – della lingua poetica. Così Loschi si preoccupa d'introdurre un gioco chiaroscurale di gradazioni (1774) nella tetra monotonia dei colori youngghiani di *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*; l'anno dopo Gerolamo Bottoni ricomponne in cadenze versali d'impianto decisamente arcadico-classicistico la dimensione lugubramente notturna dello stesso testo, su cui insiste invece la traduzione in prosa dell'Alberti (1770), che è condotta fedelmente sulla versione francese del Le Tourneur, pubblicata nello stesso anno; la Roberti Franco si riallaccia all'accavallarsi cinquecentesco degli *enjambements* per rimodulare i timbri prosastici delle *Meditations among the tombs* di Hervey, tendendo ad «una dolce e gentil» malinconia; mentre la Caminer Turra, all'opposto, inclina ad esiti cantabili la smorzata e trepida emozionalità dell'idillio gesneriano, sciogliendo il sensismo in sentimentalismo.

<sup>3</sup> Due esemplificazioni, tra le tante possibili: Cristoforo Boccella traduce in versi il *Numa Pompilio* di Jean-Pierre Claris de Florian (Firenze, Cambiagi, 1792) e cinque anni più tardi, a Genova, viene stampata in due tomi una anonima versione del *Candide: Candido ossia l'ottimismo di Voltaire*, traduzione dal francese in ottave italiane divisa in dodici canti con l'argomento ad ogni canto, Genova, nella Stamperia Francese e Italiana degli amici della Libertà, anno I della libertà ligure [1797].

Negli anni fra l'uno e l'altro secolo «i greci e i latini sono il punto di partenza, i classici stranieri moderni il punto d'arrivo», con il Medioevo bardita a fungere da tramite.<sup>4</sup> Ecco allora, per restringere in una rapida *randonné*, le versioni di Ranieri Calzabigi da Milton, da Gray, da Thomson (1774); di Brancadoro per le *Meditazioni sopra i sepolcri* di Hervey (1788); di Gherardini per gli *Amori delle piante* di Darwin (1791); di Dalmistro per il *Bardo* grayano e di Mazza per il *Canto notturno* di Parnell (nel *Saggio di poesie inglesi tradotte da varj*, 1795); di Contieri (1793), Barbieri (1805) e Di Ligni (1807) per le *Stagioni* di Thomson (tradotte anche da Thomas Mathias); di Mazza (che già nel '64 aveva tradotto *The Pleasures of the Imagination* di Akenside) anche da Thomson, da Mason, da Pope, da Dryden; di Pagnini (1795) per le *Ecloghe* e di G. V. Benini (1804) per *I capi d'opera* di Pope (la cui *Epistola di Eloisa ad Abelardo* ebbe versioni anche da Conti, da Greatti e da Mazzoni); di Mariottini (1796), di Martinengo (1801) e di Papi (1811) per *Il Paradiso perduto* di Milton; e di Michele Leoni con i suoi *Esperimenti di versioni dalle poesie inglesi* (1808). A segnare una decisa polarizzazione verso la dimensione narrativa venne stampata a Roma, due anni dopo, una *Antologia britannica*, «scelta di poesie inglesi letteralmente tradotte in prosa italiana»,<sup>5</sup> alla quale seguirono *Il Romanziere inglese*,<sup>6</sup> il *Novelliere straniero*,<sup>7</sup> il *Novelliere*

<sup>4</sup> PETROCCHI, *Le traduzioni...*, 142 e 150.

<sup>5</sup> *Antologia britannica, scelta di poesie inglesi letteralmente tradotte in prosa italiana*, Roma, Desideri, 1810 (in essa erano raccolti ben sedici testi di Byron).

<sup>6</sup> *Il Romanziere inglese, ossia scelta di componimenti patetici tratti da quella lingua*, Milano, A.F. Stella, 1815. Comprende diciassette testi: *Il re Lear e le sue tre figlie*; *Il sogno di Malvina*; *L'ombra di Margherita*, di Mallet; *L'Eremita*, di Parnell, con quello di Voltaire nel *Zadig*, per confronto; *Il Paladino d'Ulla*, di Percy; *Lord Enrico e Caterina*, di Ramsay; *Le nozze del sir di Gaveno*, di an.; *Donica* di Southey; *Il sanguinoso libro del mago Cornelio Agrippa*, di Southey; *Siamo sette*, di an.; *L'innocenza riconosciuta*, di an.; *Sogni*, di Dryden; *Le streghe di Rosmanta*, di Lewis; *Maria e La morte di Jorich* e *La storia di Le Fever*, di Sterne; *Anca di Botvello*, di Lewis.

<sup>7</sup> *Novelliere straniero. Dono alle signore*, Milano, Canadelli, 1815. Comprende otto testi: *Giovanna di Fiandra*; *Mio cugino*; *I Neri*; *Avventure di uno studente a Parigi*; *Hoffmann e Paganini*; *Uno spettrò*; *Sarsfield*; *L'Usurajo*.

*britannico*<sup>8</sup> e il *Saggio di poesie inglesi trasportate in versi italiani da varj autori* (quest'ultimo stampato a Roma nel 1817); e proliferavano le versioni da Young e da Gray, in particolare per *Elegy Written in a Country Churchyard* (Torelli, Cesarotti, Gennari, Costa), sino a culminare nei *Poemi* (1813) tradotti tra gli altri anche da Davide Bertolotti, che ne curò l'edizione, corredata da una «Vita» del Gray. E se il dramma si compendia nel nome di Shakespeare, che «offriva ai neoclassici la possibilità di intravedere un'autentica attualizzazione del mito antico in fatti e personaggi della Storia moderna»,<sup>9</sup> nell'ambito del romanzo, invece, alla presenza costante ma parca di traduzioni che percorre la seconda metà del Settecento (non si dimentichi la pressione censoria della cultura gesuitico-giansenistica contro questo genere letterario, che godeva di notevole successo e circolazione con le opere di Chiari e di Piazza, tanto che ancora nel 1769 Giambattista Roberti richiedeva che si purgassero le biblioteche da «tali abominazioni») corrisponde un loro parziale rarefarsi negli anni a cavallo della *fin de siècle* per poi riattizzarsi in quelli che precedono la traduzione berchettiana di *The Vicar of Wakefield* di Oliver Goldsmith (1809-10).

<sup>8</sup> *Il Novelliere Britannico, ossia Raccolta di romanzetti inglesi volgarizzati dall'autore della Lettera di un italiano al sig. di Chateaubriand*, Napoli, R. Raimondi, 1817. Comprende dodici testi: *I Fanciullini nel bosco*, novella d'incerto d'autore; *Leonora*. Novella di Burgher tradotta dalla celebre imitazione inglese di Spencer; *Maria ovvero la donzella dell'albergo*, novella di Roberto Southey; *Alonzo il Prode e Imogene la bella*, novella di Lewis; *L'arcivescovo Bruno*, romanzo di Roberto Southey; *Zemronda*, novella tratta dall'*Entertaining-pocket-companion*; *La Principessa e la Schiava*, novella di Lewis; *Emma ed Edvino*, romanzo di D. Mallet; *Lord Guglielmo*, novella di Roberto Southey; *L'Eremita*, romanzo di Goldsmith; *Giunio e Teana*, novella di Grainger; *Amor pittor di paese*.

<sup>9</sup> PETROCCHI, *Le traduzioni...*, 153. La prima traduzione italiana è di Domenico Valentini (*Giulio Cesare*, 1756); si hanno poi, per citare soltanto le più rimarchevoli, quelle di Alessandro Verri (*Amleto*, 1768; *Otello*, 1777) e di Giustina Renier Michiel, incoraggiata da Cesarotti (*Otello* e *Macbeth*, 1798; *Coriolano*, 1800) sino alle versioni di Michele Leoni, emulo di Le Tourneur.

A dimostrarlo, ecco un sommario spicilegio,<sup>10</sup> che esclude le numerose versioni dal romanzo gotico, tanto caro al Manzoni (Horace Walpole, naturalmente, e Clara Reeve, William Beckford, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, tutti circolanti soprattutto in «traduction de l'anglais»), mentre quelle francesi risultano poco incidenti, perché

<sup>10</sup> Per l'influsso inglese sulla poesia e la prosa italiane, il rimando d'obbligo è ancora ad Arturo GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec. XVIII*, Torino, Loescher, 1911; ed inoltre: Guido MUONI, *Poesia notturna preromantica*, Milano, Soc. Ed. Libreria, 1908; Emilio BERTANA, *Arcadia lugubre e preromantica*, in *In Arcadia*, Napoli, Perrella, 1909; Paul HAZARD, *L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Revue de littérature comparée», I, 1921, 1, 30-67; Paul VAN TIEGHEM, *Le preromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, I-III, Paris, Sfelt, 1924-47; Tito Lucrezio RIZZO, *La poesia sepolcrale in Italia*, Napoli, Perrella, 1927; Giulio NATALI, *Il Settecento* [1929], I, Milano, Vallardi, 1936, 591-97; Beatrice NICCOLAI, *Bibliografia degli studi inglesi in Italia*, «Bollettino degli studi inglesi in Italia», IV, 1935, e V, 1936; Mario PRAZ, *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, in AA.VV., *Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, 175-85; BINNI, *Preromanticismo italiano...* [1947]; Alberto AQUARONE, *Gusto e costume nell'anglomania settecentesca*, «Convivium», XXVI, 1958, 1, 43-61, e 2, 154-69; Renzo NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia tra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1965; Sergio Maria GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1982; Mario PUPPO, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, IPL, 1985; *Il Romanticismo*, a cura di Marcello Pagnini, Bologna, il Mulino, 1986; Alfredo DE PAZ, *Il romanticismo europeo. Un'introduzione tematica*, Napoli, Liguori, 1987; Ezio RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, B. Mondadori, 1997; Mario SCOTTI e Valerio MARUCCI, *Romanticismo europeo e romanticismo italiano*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1998, XI, 483-604; *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo* (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000), a cura di Guido Santato, Genève, Droz, 2003; Pino FASANO, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004; Aldo Maria MORACE, *La novella romantica in Calabria*, Reggio C., Iiriti, 2004; Stefano JOSSA, *Scambi*, in *L'Italia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2006, 185-214; Giovanna PINNA, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2007; Joseph LUZZI, *Il romanticismo italiano e l'Europa. Fantasia e realtà nell'immaginario occidentale* [2008], Roma, Carocci, 2012; *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, Roma, Carocci, 2014.

i testi venivano letti direttamente in lingua originale dai nostri scrittori, ma esercitavano invece una funzione forte come tramite verso le opere inglesi, essendo le traduzioni italiane quasi sempre esemplate su di esse:<sup>11</sup> *Robinson Crusoe* di De Foe (1731); *Tom Jones* (1751, ad opera di Pietro Chiari, e poi 1756-57, ma sempre da Pierre Antoine de La Place) e *Gioseffo Andrews* (1752) di Fielding; *Le avventure di Lillo cagnuolo bolognese di Coventry* (1760, tradotto da Gasparo Gozzi); *Il principe d'Abissinia* di Johnson (è il *Rasselas*, 1764); *l'Istoria di Miss Clarissa Marlowe* (1783) e *Nuove lettere inglesi, ovvero storia del cavaliere Grandisson* di Richardson (che è del 1784; la traduzione della *Pamela* è del 1744). Sul versante francese, di contro alla profluvie di traduzioni di dizionari e testi filosofici (Condillac, Maupertuis, Montesquieu, Voltaire e, sul finire, Rousseau), quelle narrative sono blandamente improntate dalla presenza del romanzo pastorale (*l'Estelle* di Jean-Pierre Claris de Florian, 1790, e la sua imitazione della *Galatea* di Cervantes, più volte stampata: 1788, 1799, 1804, 1805)<sup>12</sup> e massicciamente dalla voga del romanzo mitico-storico-odeporico. *Le avventure di Telemaco figliuolo d'Ulisse* del Fénelon – che hanno ispirato esplicitamente il *Numa Pompilio*

<sup>11</sup> Come è il caso del romanzo sterniano: *Viaggio sentimentale del sig. Sterne sotto il nome di Yorick*, traduzione dal francese, Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1792; poi in «versione dall'originale inglese»: Milano, Destefanis, 1812; e infine nella celeberrima traduzione di Didimo Chierico: Pisa, co' caratteri di Didot, 1813 (e impresso dai torchi di Gio. Rosini).

<sup>12</sup> Florian, che si ispirava dichiaratamente a Salomon Gessner e che per influsso materno amava molto la letteratura spagnola, e Cervantes in particolare, fu anche autore di un romanzo in due tomi di ampia intelaiatura storica, che fu pubblicato nel 1786 ed ebbe numerose edizioni in versione italiana: *Numa Pompilio secondo re di Roma*, Padova, per Gio. Antonio Conzatti, 1787-1788; Torino, dalla Stamperia reale, 1788; la già richiamata riduzione in versi italiani di Cristoforo Boccella, che è del 1792; e poi ancora Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1792; Venezia, presso Gian-Andrea Foglierini, 1793; Roma, stamp. V. Poggioli, 1804; Firenze, Guglielmo Piatti, 1811; Napoli, Gaetano Raimondi, 1814; Livorno, Assunto Barbani e c.o., 1817. Florian diede alle stampe anche un altro romanzo, di Storia e d'amore, *Il Gonzalo di Cordova ossia la conquista di Granada* [1791], pubblicato in traduzione italiana a Macerata, presso Luigi Viarchi, nel 1833.

di Florian – sono una presenza costante per tutto il Settecento, che sul suo finire registra la fortuna editoriale del *Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia* di Jean-Jacques Barthélemy (1790-91) e soprattutto quella del genere sentimentale: dopo Marivaux, l'abbé Prévost e Baculard d'Arnaud, si chiude sul rugiadoso patetismo dell'esotico e roussoviano *Paolo e Virginia* di Henri Bernardin de Saint-Pierre (1791), destinato ad essere intensivamente riprodotto nel primo ventennio del nuovo secolo.

Tornando in area anglosassone, nel 1794 veniva pubblicato a Roma il sino a oggi pressoché ignorato *Lettere di M. Flaminio a Settimio che contengono le cose accadute dall'anno di Roma 762 all'anno 769* (1792), ponderoso romanzo storico in ottantaquattro epistole e due robusti tomi di Ellis Cornelia Knight, tradotto a Roma da Baldassare Odescalchi, duca di Ceri. Rispetto alla tipologia epistolare di Richardson<sup>13</sup> e di Goethe, di Rousseau e di Choderlos de Laclos,

<sup>13</sup> Richardson ha ispirato le *Lettere di Giulia a Ovidio*, pubblicate nella *Biblioteca galante*, Firenze, Stecchi e Pagani, 1775-76, che aveva come compilatori Aurelio de Giorgi Bertola e Francesco Zacchioli. Inscritte in un disegno editoriale di «onesto passatempo», con «piacevoli racconti, i quali nel tempo che diletano, non lasciano di dare dei saggi precetti» (sulle vicende di questa fortunata iniziativa, vd. Alessandra Di Ricco, Bertola, Zacchioli, la «Biblioteca Galante» e la morale del sentimento, «Studi italiani», 2002, 1-2, 207-64), le *Lettere* erano state stampate a puntate nei primi sei dei diciannove volumetti della serie ed erano quarantatré, scritte dalla sola Giulia al poeta di Sulmona, «le quali, benché si vogliano far credere originali, sappiamo però esser parto di un dotto Scrittore Francese, che le dette alla luce nell'anno scorso». Prende spunto da esse la anonima *Corrispondenza tra Giulia ed Ovidio*, in due tometti, [Lucca], Cosmopoli, 1794, che annovera altre nove edizioni – davvero tante – fra il 1800 e il 1823: la nota editoriale, indirizzata «alle spiritose ed avvenenti femmine», richiama la precedente pubblicazione nella *Biblioteca galante* di «alcune lettere, che la principessa Giulia scrisse segretamente a Ovidio» e «trovate illese sotto gli scavi d'un antico Romano edificio. | Essendosi posteriormente trovate le responsive, [...] non sarà discaro che, dandole alla luce, io riproduca ancor le suddette già edite», pur essendo conscio della facile obiezione che siano «apocriefe», poiché «difficilmente può essersi preservato questo lungo e regolare carteggio», che complessivamente consta di cento missive fra i due amanti e che viene espanso ed enfatizzato sentimentalmente anche nella parte già edita, in accordo con l'*odeur du siècle*.

la Knight – che aveva a lungo soggiornato in Italia e che divenne poi l'insegnante di inglese di Massimo d'Azeglio – percorreva una nuova e diversa linea diegetica, che privilegiava il rapporto con la Storia documentata<sup>14</sup> rispetto agli elementi avventurosi o sentimentali che costituivano, invece, l'asse iper-dominante dell'intreccio macchinoso e complesso di *Il sotterraneo ovvero Matilde* (1797), opera di Sophia Lee.<sup>15</sup> Ambedue le edizioni sono spie – soprattutto se contestualiz-

<sup>14</sup> Il romanzo della Knight (della quale era stata tradotta nel 1791 *Dinarba*, novella morale, Pistoja, da Atto Bracali) è ambientato negli anni fra l'impero di Augusto e di Tiberio (dal 9 al 16 d.C.). Si apre nella foresta di Teutoburgo dopo la disfatta di Quintilio Varo ad opera di Arminio e narra le vicissitudini di Marco Flaminio, prigioniero per lunghi anni dei Ceruschi, da cui viene trattato umanamente, scoprendo che la loro barbarie è una diversa dimensione storico-antropologica. Tornato a Roma, tenta di salvarsi dagli intrighi di corte, dalle lotte sordide che si consumano al suo interno e dalla ciclotimia di Tiberio; e questo dà modo alla Knight di disegnare un sapiente e rigoroso affresco della società romana – popolato anche di figure storiche e di eventi realmente avvenuti – sotto il potere assoluto di un imperatore ombroso e dispotico, spietato detentore dello *jus vitae et necis*. La valenza innovativa e genetica del romanzo nel futuro sviluppo del genere letterario era ben colta nella prefatoria *Lettera del traduttore all'autrice*: dopo aver dichiarato di averlo volto in italiano poiché soddisfaceva l'orgoglio del 'natio loco', ricordava che a parer suo «furono i vostri inglesi senza dubbio fra i primi dei moderni i quali aggiungessero alle vere azioni dei loro eroi ch'eglino descrivevano fatti non veri e meravigliosi, e componessero così quei romanzi i quali sommamente diletтарono [...] alle vere imprese di Germanico e di Arminio avete aggiunti molti fatti non veri, ed avete resa così l'istoria molto più piacevole ed utile, imperciocché non solo avete presentati ai vostri leggitori molti caratteri istruttivi d'assai, quantunque non veri, ma coi finti avvenimenti avete dato altresì ai caratteri dei veri personaggi un lume ed un risalto sempre maggiore. Ad ottenere il qual effetto contribuisce ancor sommamente il dolce inganno che voi fate al lettore supponendo che non racconti già i fatti antichi un freddo storico il quale gli abbia letti in un polveroso archivio sovra le pergamene mezzo corrose, ma che abbia vedute egli stesso le cose che narra ed abbia avuta gran parte nelle medesime. In fatti assai più vivamente interessa un'istoria ove colui che la racconta o trovisse presente, o ebbe parte ne' fatti ch'egli racconta».

<sup>15</sup> Sofia LEEDE, *Il sotterraneo ovvero Matilde*, I-III, Venezia, presso Giuseppe Rosa, 1797 e 1804; poi, in due tomi: Venezia, dai torchi di Giuseppe Molinari, 1819 (*The recess* di Sophia Lee [1783-85] era stato anche tradotto in francese nel

zate in epilogo a quanto si è storicamente ricostruito – del fatto che la rinascita del romanzo moderno in Italia, nato dopo la metà del Settecento con Chiari e Piazza,<sup>16</sup> cerca attraverso le traduzioni nuove strade e architetture narrative, nuove dimensioni. Dall' *humus* che si era creato, infatti, rampollano nel primissimo Ottocento moderne collezioni e raccolte di romanzi stranieri (Piatti, Ciardetti, Cortesi, Bettoni), che hanno la loro manifestazione più cospicua in quella edita a Milano da Giovanni Giuseppe Destefanis, la quale annovera anche (e si chiude con) la traduzione del *Curato di Wakefield* di Goldsmith, ad opera di Berchet.<sup>17</sup> Non a caso nel postfatorio *Commiato*

1792, ma l'anonima versione italiana era stata condotta effettivamente sul testo inglese). L'epicentro relazionale e simbolico del romanzo, diviso in sei non brevi parti, è rappresentato appunto dal sotterraneo in cui vengono cresciute Matilde ed Eleonora, le due figlie segrete di Maria Stuarda; e anche quando ne fuoriescono per affrontare il mondo ostile, ad intermittenza tornano in quell'area segreta in cui hanno vissuto fino alla prima adolescenza. Sull'espedito del manoscritto ritrovato e stilisticamente ammodernato, la Lee dipana la narrazione omo-intradiegetica e memoriale di un personaggio che, sulla soglia non lontana del sepolcro, ripercorre la «sciagura» immeritata di aver dovuto «vivere nel modo che ho vissuto». Strutturalmente il romanzo è interessante per i moduli metanarrativi che adotta con intelligenti interruzioni della diegesi, con il passaggio temporaneo a una narratrice eterodiegetica (lady Pembroke) e poi, ben più prolungato, alla voce narrante e autobiografica di Eleonora prima di tornare a quella di Matilde e all'epilogo della sua dolorosa vicenda, quando il veleno di una rivale in amore (e di venefici ne ricorrono parecchi nella narrazione) le uccide l'unica figlia. Il continuo e fittissimo gremirsi di personaggi e colpi di scena, di ribaltamenti di ruoli e situazioni, rende *Il sotterraneo* una sorta di prontuario del romanzo sentimentale e gotico, d'intreccio e d'avventure, stancando e usurando il lettore tanto che nel prefatorio *Avvertimento dell'editore inglese* viene avanzata la giustificazione che «la parte meravigliosa delle avventure, che suol comunemente scemarne la verosimiglianza, sembra anzi convalidarla nella presente narrazione, perocché a ciascuno essere il regno di Elisabetta stato il regno delle romanzesche venture».

<sup>16</sup> Carlo Alberto MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il 'celebre Abate Chiari'*, Napoli, Liguori, 2000; Aldo Maria MORACE, *Il prisma dell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*, Napoli, Liguori, 2002.

<sup>17</sup> Nel periodo di transizione intercorrente tra la cessazione del servizio commerciale nel negozio paterno e l'ottenimento di un impieguccio nell'amministrazione napoleonica, il ventiseienne poeta portò a compimento la traduzione

*del traduttore* – riferendosi a un dibattito che andava riaccendendosi sul tema, dopo la ben nota *querelle* settecentesca sulla ‘utilità’ e sulla ‘immoralità’ del genere<sup>18</sup> – Berchet lamenta il fatto che «coloro che inondano di romanzi l’Europa» non abbiano preso esempio da testi come quello di Goldsmith, invece di proporre «modelli d’una virtù non umana, tutta sognata dalla mente, ma non sentita dal cuore mai, e che nessuno imiterà; perché non s’imita ciò che non si crede, né si crede ciò che non è verisimile». E questo – secondo Berchet – spiega il giudizio negativo che da molti è stato pronunciato sulla pericolosità etica del genere letterario; mentre, dato l’interclassismo che lo connota, se gli autori «tenessero dietro al fine a cui avvisarono

di *The Vicar of Wakefield* di Goldsmith su commissione del Destefanis, che nel 1809-10 la stampò anonima, mentre sono rimaste sempre assai dubbie (e oggi da escludere) le attribuzioni al Berchet delle versioni del *Visionario* di Schiller e di *Gli anni del noviziato di Alfredo* (sic) *Meister* di Goethe. Sulla indiscutibile paternità della versione berchettiana, vd. Aldo Maria MORACE, *La traduzione del «Curato di Wakefield»* [1990], in *Itinerario di Berchet. Dal «Bardo» ai «Profughi di Parga»*, Avellino, Sinestesia, 2021, 89-128. Oltre al *Commiato del traduttore*, nel volume si produce, tra l’altro, come consistente prova attributiva quanto apparso su lo «Spettatore» del 30 novembre 1815: un cenno introduttivo dell’editore – su dati sicuramente forniti dal Berchet – alla stampa di quattro *Frammenti del Lario* lo presenta come «autore de’ *Funerali*, dell’*Amore*, delle versioni del *Bardo* e del *Vicario di Wakefield* e di un inedito carme sui *Visconti*» (notizie, come si vede, circostanziate e dirette, dalle quali emerge che il Berchet rivendicava a sé soltanto la paternità della traduzione da Goldsmith).

<sup>18</sup> Difeso da Nicolas LENGLET DU FRESNOY, *De l’usage des romans, ou l’on fait voir leur utilite et leurs differens caracteres* [...], sotto lo pseudonimo di m. le C. Gordon de Percel (1734), riprendendo alcune tesi di Pierre-Daniel HUET (*Traité de l’origine des romans*, 1670) e in Italia – dove venne anche dibattuta la sua utilità in rapporto alla Storia – da Gasparo Patriarchi, da Gasparo Gozzi e, soprattutto, da Giuseppe Maria GALANTI (1780), in un intero volume prefatorio alle opere di d’Arnaud, *Osservazioni intorno a’ Romanzi, alla Morale ed a’ diversi generi di sentimento* (una ricostruzione del dibattito in: Giambattista MARCHESI, *Romanzieri e romanzi del Settecento* [1903], Manziana, Vecchiarelli, 1991, 325-43; e in Tatiana CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002, 57-64).

di rivolgerlo alcuni pochi, quali libri mai potrebbero dirsi più utili di questi ad ogni maniera di lettori?».<sup>19</sup>

### *Narrativa odepórica*

Il nuovo secolo sembra aprirsi, sul versante traduttorio, senza apprezzabili mutamenti di rotta, come propagginazione del vecchio; e in parte è vero. La narrativa epistolare e sentimentale prosegue con *Margaretta contessa di Rainsford*,<sup>20</sup> una storia epistolare alla Ri-

<sup>19</sup> Sei anni più tardi, nella *Lettera semiseria*, afferma di aver tradotto i due «romanzi» bürgeriani (*Il cacciatore feroce* ed *Eleonora*) per mostrare la via da percorrere, all'insegna di una ispirazione creativa che sia endogena alle credenze religiose e alle tradizioni popolari della propria nazione; e lungo tale vettore anche in Italia potrà sorgere una poesia narrativa nuova e originale, che sia autenticamente popolare e che prepari e coadiuvi la nascita del romanzo in prosa, non facendosi «traviare in soggetti non verisimili» e prediligendo quelli attinti dalla Storia e dal tessuto demologico, poiché presso ogni popolo qualunque soggetto scaturisce da un *background* diverso di tradizioni popolari e di contesti storici (e, così facendo, «forse anche noi conseguiremo scrittori di romanzi in prosa, tanto quanto i francesi, gli inglesi e i tedeschi»).

<sup>20</sup> *Margaretta contessa di Rainsford ossia L'interno d'una famiglia*, traduzione dall'inglese, I-II, Firenze, presso Leonardo Ciardetti e comp., 1804 (pubblicato con *Storia di Elisa Jennings ossia Lettera di un viaggiatore italiano a un suo amico*). L'anonimo *Margaretta, Countess of Rainsford. A Sentimental Novel* (1769) era stato tradotto nel 1797 da Alexandrine-Louise Boutinon des Hayes de Courcelles, contessa di Guibert: *Margaretta, Comtesse de Rainsford traduite de l'anglais* par Al. de G., I-II, Paris, Pougens, 1797. L'intreccio si dipana lungo l'intersecarsi di settanta lettere, scambiate alternativamente da una pluralità di personaggi che compongono il *background* dell'azione e commentano il propagarsi degli eventi, creando una molteplicità di voci e di prospettive sulla crisi coniugale che ha attanagliato improvvisamente, inopinatamente, una coppia che viveva in perfetto idillio il matrimonio celebrato da un triennio. Al ritorno da un viaggio, il conte di Rainsford assume un freddo comportamento nei confronti della moglie, alla quale impone la separazione; e tutti pensano che la causa della frattura coniugale sia la relazione che il conte avrebbe intessuto con una giovane donna, che viveva nel castello e poi era stata allontanata dalla contessa, mentre il conte – come si scoprirà in ultimo – pensa invece che la fedifraga sia la moglie. Tutto il loro am-

chardson di equivoci intrecciati e di gelosia coniugale. Ambientata in interni aristocratici – dove si consuma il dramma a lieto fine di anime doloranti, ma accomunate da un buonismo edificante e altruistico – il romanzo si pone agli antipodi della sensualità sublimata e incestuosa dei romanzi brevi di Chateaubriand (*Atala*, 1802; *René*, 1804),<sup>21</sup> non a caso proiettata nella dimensione ‘esotica’ di una Louisiana semiselvaggia, in cui erra un personaggio in fuga dalla civiltà, solitario e infelice, che si confessa – e riceve una confessione altrettanto torturata – nella grandiosità catalizzante e religiosa della natura. E una ulteriore linea di propagazione è rappresentata dalla narrativa odeporica del de Lantier, *Viaggi d’Antenore nella Grecia e nell’Asia*,<sup>22</sup> che si riallaccia tanto esplicitamente al modello di Barthélemy – per l’ampiezza spropositata della mole, per l’erudizione

pio *entourage* parentale e amicale vive quanto sta avvenendo attraverso le lettere, che divengono uno spaccato della società nobiliare e, al tempo stesso, le tessere musive del dramma che si sta svolgendo e che trova il suo non banale *happy end* solo quando i due coniugi – diradati gli equivoci delle loro presunte infedeltà, dopo una non breve e infelicissima separazione – ritrovano in un colloquio di forte intensità il contatto delle loro anime.

<sup>21</sup> François-René de CHATEAUBRIAND, *Atala, o Gli amori di due selvaggi nel deserto*, trasportato in lingua italiana [...] da J. F. C. Blanvillain, traduttore di *Paolo e Virginia*, Parigi, presso Huguin, stampatore e librajo, & Augusto Delalain, librajo, 1801 (e, l’anno dopo, tradotta in italiano dall’abb. L. I. T [Lorenzo Ignazio Thjulén, un gesuita svedese], Venezia, presso Francesco Andreola, 1802); *René*, traduzione dal francese, Firenze, Leonardo Ciardetti e comp., 1804.

<sup>22</sup> Étienne-François de LANTIER, *Viaggi d’Antenore nella Grecia e nell’Asia, manoscritto greco trovato nell’Ercolano* [1798], trad. it., I-V, Venezia, Luigi Peresini, 1804-05 (I-VII, Napoli, dai torchi di Angelo Coda, 1804); *Viaggi del giovane Trasilubulo nella Grecia, Asia ed Affrica per servire di continuazione ai viaggi d’Antenore*, trad. dal francese, tomo sesto e settimo, Venezia, presso Luigi Peresini, 1805. L’autore immagina di aver avuto in prestito dal museo di Ercolano un papiro che, srotolato e tradotto, contiene in centotredici capitoli (con in appendice un compendio di storia greca) la narrazione dell’errare di Antenore per la Grecia e in lontane contrade asiatiche, intercalata da storie su storie (con parti fasciose che rimodulano la vicenda d’amore, di dolore e di morte di Saffo o quella, altrettanto tragica quanto più sembrava vicina alla felicità, di Ibcio), e dal ripercorrimento di vicende e figure storiche, come ad esempio la morte di Pausania.

storica e socioantropologica che vi è profusa e per l'omologia di architettura narrativa, con digressioni e storie secondarie che s'inestano di continuo sul filo portante della principale – da essere etichettato non benevolmente come l'«Anarchasis des boudoirs», mentre invece per il *sequel* del suo fluviale esito – con il giovane Trasibulo in veste di io narratore di secondo grado – de Lantier si è ispirato al modello romanzesco di Fénelon, narrativamente più mosso, ma soprattutto meno dilatato.<sup>23</sup> Originale narratore odepotico è anche Pedro Montengón, del quale era stato tradotto nel 1790 *L'Antenore* («romanzo epico»-utopico in due parti di sei libri ciascuna come l'*Eneide*, che è la sua fonte principale, insieme al *Télémaque* di Fénelon), bilitato fra mito e Storia, con il protagonista eponimo,

<sup>23</sup> François de SALIGNAC de LA MOTHE-FÉNELON, *Le avventure di Telemaco figliuolo d'Ulisse* [1699; più volte stampato a Venezia, in trad. ital., a partire dal 1705], nuova ed., riveduta e corretta sopra il Manoscritto originale dall'Autore, ora accresciuta di Annotazioni Morali, Politiche, e Istoriche, e d'un Discorso della Poesia Epica, Venezia, Savioni, 1765 (in ventiquattro libri, come l'*Odissea*, mentre la precedente era in dieci; ognuno dei libri è preceduto da un «Sommario»; e il *Discorso*, ampio e interessante, ma purtroppo anonimo, dopo avere trattato «Dell'azione epica» e «Della morale», s'impertina sulla poesia e sull'«eccellenza del poema di Telemaco»): come è ben noto, la dimensione politico-pedagogica di questo affascinante romanzo d'avventure e di viaggi, che è per le riforme sociali e contro le guerre, fu letta come una criptica satira di Luigi XIV, soprattutto lì dove Telemaco nel libro XVIII, sceso negli Inferi per ritrovare il padre, vede nel Tartaro i «Re ch'erano fra i tormenti per avere abusata la loro potenza»; Jean-Jacques BARTHÉLEMY, *Viaggio d'Anacarsi il giovine nella Grecia verso la metà del quarto secolo dell'era volgare* [1788], Venezia, Antonio Zatta, 1791-93: in dodici tomi (dei quali il primo e parte del secondo, per ben quattrocento pagine, fungono da introduzione, mentre il dodicesimo è tutto dedicato a «un'Analisi critica delle Carte Geografiche, e le Tavole ed Indici ragionati di tutta l'Opera»). In complesso, la mastodontica opera, tradotta quasi certamente da Vincenzo Formaleoni, si espande per oltre tremila pagine fra il 363 e il 337. È da rimarcare l'interesse che rivestono il cap. LXXI, che articola un *Discorso sulla natura e sull'oggetto della tragedia* (x, 142-228), e l'ultimo, l'LXXXII, in cui, dopo aver tracciato un ritratto d'Alessandro, in seguito alla battaglia di Cheronea Anacarsi torna nella natia Scizia, e a un'esistenza a contatto con la natura, dopo la lunga permanenza nel seno di una raffinata civiltà, poiché «spirò la libertà della Grecia».

«fondatore dei Veneti», che erra per il Mediterraneo alla ricerca di una patria, prima di divenire un sovrano illuminato che rifiuta la guerra e vive per il benessere del popolo. Poi, nel 1804, era stata dato in versione italiana *L'Eusebio*,<sup>24</sup> «romanzo morale» e *bestseller* dell'epoca, in quattro parti di cinque libri ciascuna: una sorta di *Émile* spagnolo in alterna ambientazione fra l'America e l'Europa, dove – attraversando multiple vicissitudini romanzesche – ha modo di focalizzare, con sguardo acutamente proiettato sulla realtà storico-sociale, il malessere delle istituzioni, verificato soprattutto sulla colpevole arretratezza della Spagna e delle condizioni di vita del suo popolo (il viaggio, in Montengón, è anche e sempre Storia, tralasciata alla luce di un'utopia del futuro).

### *Una collana 'femminista'*

La mistione fra il moderno e, in qualche misura, il *suranné* carat-

<sup>24</sup> Pedro MONTENGÓN, *L'Antenore* [1788], tradotto dall'originale spagnolo, I-II, Venezia, da Antonio Curti q. Giacomo, 1790 (autore della versione italiana era il fratello di Pedro, José); *L'Eusebio* [1786-88], libera traduzione dall'idioma spagnolo di d. Gio. Laurenti ab. Benedettino della congregazione di Montevergine, I-V, Roma, dalle stampe di V. Poggioli, 1804 («romanzo morale spagnolo, tradotto in italiano dall'abate D. Giovanni Laurenti, compendiato ne' due presenti tomi dal cavalier Piresi», I-II, Napoli, stamp. di Raffaele Raimondi, 1807). Montengón, gesuita non ortodosso e insofferente al dogmatismo intellettuale e religioso, dopo il decreto di espulsione dalla Spagna visse in Italia da secolarizzato (a Ferrara e Venezia, poi per decenni a Napoli) dal 1767 al 1824, anno della morte, esplicando una feconda intermediazione culturale fra i due paesi e operando un felice sincretismo tra il sostrato gesuitico e le istanze più avanzate dall'illuminismo. Oltre a versioni spagnole di Ossian, fu autore anche di *Eudoxia, hija de Belisario* (Madrid, en casa de Sancha, 1793), romanzo storico e 'femminista' in sei libri, in opposizione alla tesi di Rousseau sulle donne, ed *El Rodrigo* (ivi, 1793), romanzo epico-storico in dodici libri, sulla fine del regno dei Visigoti e l'occupazione musulmana della Spagna (né l'uno né l'altro, purtroppo, sono mai stati tradotti e pubblicati in italiano). *L'Eusebio*, denunciato all'Inquisizione nel 1799, subì un processo e dovette essere rivisitato e riscritto (l'ed. modificata uscì nel 1807-1808).

terizzava persino la collana di romanzi più innovativa, pubblicata per un biennio da Destefanis a partire dal 1809,<sup>25</sup> che non a caso si apriva con l'anonimo *L'amor criminoso di Canzade sultana di Persia*, una sorta di *Sherazade en noir*, manifestamente *rétro* nella ambientazione esotica e nella architettura narrativa della Storia-cornice che ingloba storie e apologhi contrapposti;<sup>26</sup> e tipicamente settecentesco è *Il naufragio felice allo scoglio del disinganno*, anch'esso anonimo e troppo sbrigativamente ascrivito ad Algarotti,<sup>27</sup> che dapprima si sviluppa secondo lo schema canonico del romanzo d'avventure e di vicissitudini per poi convertirsi a una moralità utopico-distopica attraverso la sperimentazione magica della varietà della condizione umana, con il protagonista che da ultimo si chiude in Scozia, in un sereno raccoglimento, avendo constatato «la vanità delle nostre passioni ed

<sup>25</sup> AN., *L'amor criminoso di Canzade sultana di Persia*, traduzione dal tedesco; AN., *Elisa, ossia È una disgrazia l'esser donna*, traduzione dal tedesco; Marie RISTAUD COTTIN, *Chiara d'Albe* della [...] autrice d'*Elisabetta ossia gli esiliati in Siberia*, tradotto dal francese; AN., *Il naufragio felice allo scoglio del disinganno*, ossia storia comico-morale-istruttiva degli strepitosi avvenimenti di Alfonso de Rodriguez, scritta da lui medesimo, e data in luce da G. B. M. Nuova edizione corretta sul manoscritto dell'autore; Johann Wolfgang von GOETHE, *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister*; Friedrich SCHILLER, *Il visionario, ossia memorie del Conte di \*\*\**; e infine, senza ulteriore prosecuzione della collana: Oliver GOLD-SMITH, *Il curato di Wakefeld*, «novella che si finge scritta da lui medesimo». Tutte le traduzioni sono anonime.

<sup>26</sup> Dentro la Storia-cornice (per malsano amore, non corrisposto, la sultana accusa falsamente il figliastro, il principe Nourgehan, di avere attentato alla sua virtù, ottenendo dal sultano la sentenza di morte contro il figlio) sono racchiuse altre storie, narrate alternatamente al sovrano – con intenti opposti – da Canzade e da dieci visir, che tentano di contrapporsi con apologhi morali alla malvagità della sultana, fino all'*happy end* di prammatica, che vede il pieno riconoscimento dell'innocenza maculata (tanto che il re operò «la cessione della corona a favore del figlio») e la punizione, non letale, della colpevole (l'*explicit* recita: «Ecco come il cielo punisce il vizio ed esalta la virtù»).

<sup>27</sup> Se Binni registra cautamente questa eventualità, Laura SCHRAM PIGHI (*La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna, Longo Ed., 2003), la dà invece per sicura in modo apodittico.

il nulla delle umane cose».<sup>28</sup> Di contro, nella collana di Destefanis il nuovo è veramente tanto, a partire dall'apertura alla letteratura tedesca e ai suoi grandi autori: una scelta mirata e conseguente, che rivela un gusto scaltrito, di sicura ascendenza berchettiana. Per la prima volta tradotto in Italia, ed ispirata all'ancor fresco scandalo di Cagliostro, l'incompiuto *Der Geisterseher* di Schiller, composto tra il 1787 e l'89 (quando venne stampato in rivista), è come *Verbildungsroman* il contrasto speculare della solare serenità del *Bildungsroman* goethiano (il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe fu pubblicato nel '96, dopo un ventennio di elaborazione) per il suo gremirsi di intrighi tenebrosi in una Venezia fagocitata dall'ombra, che funge da sfondo alla lotta tra i densi dibattiti filosofici sull'immortalità dell'anima e lo slittamento delle certezze, tra la corruzione libertina e la tensione alla catarsi. Crollo di una personalità, disegnato con rigore psicologico, questo schilleriano romanzo pedagogico alla rovescia è simmetricamente antitetico al *Meister* goethiano, con cui ha inizio il grande ciclo del romanzo europeo di formazione,<sup>29</sup> ed alla sua *quête*, che volge il protagonista ad indirizzare la trama della propria esistenza verso il possesso di una luce, data dall'intelligenza del rapporto tra la vita e il suo senso profondo. Perché la gioventù deve finire; e la felicità è posta nella fine del divenire, nell'attingimento di una pacificata normalità da parte di un eroe mediocre ma non insignificante, che scopre il senso ed il gusto esemplarmente moderni della vita quotidiana, come avviene anche – con ben altro

<sup>28</sup> In *explicit*: «Il mio naufragio allo scoglio del disinganno fu il solo che mi fece conoscere non essere l'uomo, che un impasto bizzarro di passioni, e di vizi opposti senz'ordine, e senza legame. Conobbi colà i vantaggi, gli abusi, i beni, i mali, che s'incontrano in ogni condizione, e che sono ammessi in ogni stato. [...] Dopo il mio naufragio parmi d'essere divenuto un altr'uomo, ed ora sento di vivere, di vedere, di ragionare. [...] Oh me doppiamente felice, se comunicando alla società queste mie strane avventure potrà taluno senza essere esposto a verun naufragio profittare di tutto ciò ch'io vidi nello scoglio del disinganno!» (*Il naufragio felice allo scoglio del disinganno*, Milano, Destefanis, 1809, 310-11).

<sup>29</sup> Sul *Meister* come *Bildungsroman* si veda Franco MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, 27-120.

percorso di sentimentalità effusiva – nel *Vicario di Wakefield* (1766), in virtù della ordinarietà del protagonista e del realismo quotidiano delle vicende, nonché dell'ironia rasserenante e dell'ariosa levità ed armonia che percorrono il romanzo di Goldsmith.<sup>30</sup>

Altro elemento autenticamente innovativo della collana edita da Destefanis è costituito dalla presenza e dall'incidenza delle scrittrici, che in questo scorcio di secolo producono circa un terzo del totale nel romanzo europeo, immettendovi temi e prospettive di rivendicazione e di liberazione. Nel 1808, appena un anno dopo la *princeps* e quattro anni dopo che il codice napoleonico aveva sancito la subordinazione della donna al marito, era andata in stampa la versione italiana di *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël (Firenze, presso Guglielmo Piatti), accolta con notevole successo di vendite e di edizioni, ma non senza dissensi per la risentita azione politica che esercitava, rivendicando l'autonomia culturale, sociale e sessuale della donna.<sup>31</sup> Riallacciandosi a questo importante precedente,

<sup>30</sup> MORACE, *La traduzione del «Curato di Wakefield»*, in *Itinerario di Berchet...*, 39-51.

<sup>31</sup> Come è noto, *La Corinna ossia l'Italia*, pubblicato in dieci piccoli tomi e in venti libri, descrive l'incontro in Italia, sul finire del Settecento, tra un giovane lord inglese, Osvaldo Nelvil, depresso per la morte del padre, e una poetessa italiana, Corinna, ispirata alla biografia di Corilla Olimpica (Maria Maddalena Morelli: 1727-1800). Fra le rovine e le bellezze di Roma scaturisce l'amore fra i due giovani, che trova ostacoli insormontabili nei segreti che si celano nelle loro vite precedenti, ma soprattutto nella forte personalità di Corinna e nella sua vocazione irrinunciabile alla poesia estemporanea, che esercita con molto successo, improntando i suoi versi alla redenzione dell'Italia dal servaggio allo straniero, mentre lord Nervil è ancorato a un ruolo tradizionale della donna, che gli fa preferire la sorellastra sconosciuta di Corinna, Lucilla, di cui si innamora ritornando in Scozia e che sposa. Ma il legame precedente continua a irradiare le sue ombre, che i due sposi, divenuti genitori di una bambina, tentano di combattere intraprendendo un viaggio in Italia per ritrovare Corinna e saldare i conti con il passato attraverso la riconciliazione e il perdono, come avviene. E in una serata di forte impatto emozionale, che è d'addio al suo pubblico e alla vita, la poetessa, nascosta da un velo nero per celare la sua bellezza disfatta dalla morte imminente, improvvisa i suoi ultimi versi, dedicati al riscatto della patria

l'anno dopo (1809) Destefanis stampava l'anonimo *Elisa, ossia È una disgrazia l'esser donna*, traduzione dal tedesco: il mascheramento del titolo nascondeva ben altro testo, vale a dire *Mary, or Wrongs of Woman* [1798] di Mary Wollstonecraft, figura-cardine del profotemminismo, nonché madre di Mary Godwin Shelley, autrice venti anni dopo di *Frankenstein, or The Modern Prometheus*; e questa traduzione acquista tutta la sua rilevanza se la si correla a quella che immediatamente la segue nella collana, *Chiara d'Albe* [1799] di Marie Ristaud Cottin, altro testo di impronta femminista e 'giacobina'. Il romanzo della Wollstonecraft, rimasto incompiuto dopo una sofferta elaborazione,<sup>32</sup> si apre con impatto traumatico

italiana, cui si è consacrata rinunciando all'amore. *La Corinna ossia l'Italia* – al di là di pesantezze descrittive, di affioramenti eruditi e di forzature romanzesche – è opera di notevole modernità, perché in essa trovano forte espressione un nuovo ruolo della donna nella società, infrangendo lo stereotipo della sottomissione al matrimonio e al marito, e una funzione della letteratura che è inscindibile dal rapporto simbiotico con la Storia e l'identità della nazione, ma senza chiusure sovraniste e con incontro osmotico delle culture europee.

<sup>32</sup> A causa della morte dell'autrice, per setticemia da parto, sicché è stato il marito, il filosofo William Godwin, a curarne l'edizione postuma, che a partire dall'inizio del cap. xv presenta parti appena abbozzate o soltanto appuntate, con un finale inizialmente tragico per il suicidio della protagonista, poi superato da una sorta di *happy end* che vedeva Mary, dopo aver ritrovato la figlioletta creduta morta, vomitare il laudano, che aveva ingerito, e scegliere – malgrado le disillusioni subite dalla vita e le disuguaglianze marchianti fra i sessi, malgrado le mortificazioni inflitte dalla società benpensante e la cecità della giustizia – di continuare a vivere per la propria figlia. La versione francese interveniva sul testo per dare una sequenza più compiuta e sviluppata ai segmenti disarticolati che Godwin aveva scrupolosamente trascritto e annotato; e più ancora se ne allontanava quella italiana, che immetteva la scansione di tre ulteriori capitoletti finali (xviii-xx): nel penultimo Elisa viene a sapere che l'amante-marito, Darnford, è ammogliato e viene colta «da un colpo d'apoplessia così forte che la ridusse agli estremi della vita»; nell'ultimo Giamima introduce la figlioletta di Elisa, che ha salvato da morte sicura per fame e consunzione, sicché la madre riesce a far venire un notaio per dettare il suo testamento, lasciandola erede universale, prima di spirare. È da rilevare, tuttavia, che il mascheramento della ed. Destefanis lascia intravedere l'identità dell'autrice, poiché in una nota apposta a p. 188 si scriveva

su una donna che riemerge da un letargo oppiaceo in un ospedale di pazzi, dove è stata internata dal marito infedele e dissipatore. Un *topos* gotico dell'orrore viene così rimodulato per divenire puntuta critica sociale contro una condizione plurisecolare della donna, che la condanna a una vita coniugale imprigionante e repulsiva, descritta utilizzando il linguaggio della schiavitù e dando una rappresentazione accusatoria della società patriarcale.<sup>33</sup> Sorella di Werther anche nel

che «il manoscritto di Madama Godwin termina col racconto della vita di Elisa; tutti gli altri capitoli o frammenti [*furono trovati*] in tante carte separate, senza alcun ordine o direzione». Per quanto riguarda il nome della protagonista, mutato da Maria in Elisa, può forse leggersi un riferimento (è *lectio difficilior*) alla sorella della Wollstonecraft, Eliza, che per *input* della sorella si era risolta a lasciare il marito, suscitando scandalo, e a conddividerne la ribellione ai tabù sociali.

<sup>33</sup> Attraverso la creazione intellettuale della propria personalità, Elisa si svincola dall'essere donna-oggetto, corpo mercificato dalla dote matrimoniale, e opera la rivendicazione incoercibile dei propri diritti patrimoniali, sentimentali e sessuali. Dentro l'ospedale – in una diegesi che alterna la terza e la prima persona, con qualche sporadica presenza di indiretto libero – si intersecano e si raccontano tre storie deragliate: di Gemima, la donna del popolo che con realismo aspro e desolato tratteggia una vita segnata dallo stupro e dalla sopraffazione di classe; di Enrico Darnford, da cui Elisa è attratta per effetto di un amore che è finalmente libero di essere tale e diviene anche scoperta inaspettata della sessualità partecipe; e (scritta per la figlia) della stessa Elisa, che si è emancipata dalle sovrastrutture ideologiche indotte da una società maschilista e, soprattutto, dalla insidiosa connessione tra educazione e sottomissione, ingaggiando una lotta prometeica contro lo stato di umiliante dipendenza della donna e contro le fantasticherie della sentimentalità, che ne sono strumento. Elisa rifiuta di sottostare alle vessazioni e ai doveri coniugali, avendo repulsione del marito, Giorgio Venables, che la inganna e la deruba; fugge da lui quando scopre che egli vorrebbe prostituirla a un corteggiatore; sopporta senza deflettere le sue persecuzioni; e scrive un *memoir* difensivo, da leggere in tribunale, che costituisce un *j'accuse* alto e percussivo contro la società che l'ha messa al bando, contro le angherie cui è sottoposto il genere femminile e contro la stessa giustizia, che misconosce le sue istanze. Fortemente venato di autobiografismo e percorso da una solidarietà di genere che varca le barriere interclassiste, questo romanzo incompiuto – non a caso accolto in Inghilterra con sfavore generalizzato e spesso atrocemente insultante – si pone come la prima vera 'storia di una donna' e come la punta più audace ed eversiva della narrativa 'femminista' anglosassone, che pure annovera altre figure di assoluto rilievo,

genere epistolare (quarantacinque lettere che s'incrociano fra i vari personaggi del dramma), *Chiara d'Albe* [1799] della Ristaud Cottin è la storia di una passione estrema, che la protagonista eponima combatte ostinatamente contro sé stessa – senza riuscire a sradicarla – sino al sacrificio della vita, cui segue quello di Frédéric, il giovane e orfano parente che l'anziano marito di Chiara aveva caritatevolmente adottato. Con elegante orchestrazione di toni e di colori, con sapiente rispecchiamento delle dimensioni esistenziali nei paesaggi e negli elementi della natura, la Cottin è riuscita a creare un'eroina che esprime con aggraziato patetismo l'inevitabilità dell'amore, quando è passione; ed esso diviene *naturaliter* il riflesso dell'epoca nuova, rivoluzionaria, che everte i codici antichi e gli statuti della femminilità acquiescente proprio perché non abdica all'inflessibilità della virtù, consumandosi nella resistenza alla fisicità del peccato ma non al delirio dell'anima. Non a caso questo esito viene tradotto sulla scia di altri romanzi della Cottin già apparsi in Italia, ma da lei scritti successivamente stemperando la passionalità di *Chiara d'Albe* nella sentimentalità comunque mai banale di *Malvina, storia inglese* [1800 → 1805] e di *Elisabetta ossia gli esiliati in Siberia* [1806 → 1807], mentre solo un decennio più tardi (ed è un dato significativo) viene stampato in versione italiana *Matilde ossia Memorie tratte dall'istoria delle crociate* [1805 → 1816-17],<sup>34</sup> che attesta la sensibilità della Cottin all'*odeur du siècle* nella conversione alla Storia, proiettando nel quadro vasto ed epico di un'epoca la consueta lotta dell'eroina – sorella di Riccardo Cuor di Leone e fedele al dovere e

come Mary Hays (*Memoirs of Emma Courtney* è del 1796), Elizabeth Inchbald (*A Simple Story*, 1791; *Nature and Art*, 1796), Charlotte Turner Smith (*The Old Manor House*, 1793) e Mary Robinson.

<sup>34</sup> Marie Sophie RISTAUD COTTIN, *Malvina, storia inglese*, I-V, Roma, dalle stampe di V. Poggioli, 1805; *Elisabetta ovvero Gli esiliati in Siberia*, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1807 (e Milano, della Reale Stamperia, 1807); *Matilde ossia Memorie tratte dall'istoria delle crociate*, I-VII, Firenze, Ciardetti, 1816-17, e (in nove tometti) Napoli, dalla stamperia del Giornale enciclopedico, 1816-1817.

alla religione – contro la passione che la attanaglia per Malek Adhel, fratello del Saladino.

*Primi romanzi storici*

È la linea destinata a divenire dominante rispetto alla narrativa sentimentale. Nel 1808 vengono pubblicati in Italia due romanzi «storici», il *Belisario* di madame de Genlis, preceduto l'anno prima da *La duchessa della Vallière*, e il *Stanislao re di Pollonia* di Sophie de Renneville.<sup>35</sup> Rispetto alla prova della *Duchessa* – nel quale il quadro storico dell'età del Re Sole era solo un pretesto per effondere sentimentalità e catarsi religiosa nel tratteggio di una figura e di una vicenda d'amore, posta in contraltare alla volubile rapacità maschile – il *Belisario* mostrava un diverso impianto. Eticamente edificante per l'incrollabile fedeltà del generale al suo sovrano, anche quando deprivato del comando da Giustiniano e barbaramente mutilato della vista dal rivale Narsete (secondo un dato non provato, che già aveva colpito la fantasia narrativa di Marmontel e di Montengón e quella pittorica di van Dyck e di David), questo romanzo della Genlis era ben più circostanziato nella contestualizzazione e nell'aderenza storica, come attestavano i richiami autoriali di veridicità in nota, e non solo data la lontananza temporale della sua ambientazione in rapporto al passato prossimo dell'epoca di Luigi XIV. Vi ha influito soprattutto il dibattito sul romanzo storico, che si era sviluppato in Francia (prodromico a quanto avverrà poi in Italia) proprio sugli esiti di madame de Genlis, con echi che sono percepibili sia nella

<sup>35</sup> Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de GENLIS, *La duchessa della Vallière* [1804], I-II, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1807; *Belisario* [1808], nuovo romanzo storico, tradotto dal francese in italiano da A.G. Cherefonte-Diopèò [Aimé Guillon], Milano, Cairo, 1808; Sophie de RENNEVILLE, *Stanislao re di Pollonia* [1807], romanzo storico seguito da un compendio dell'istoria di Pollonia e di Lorena del signore di Renneville, traduzione dal francese, I-VI, Livorno, presso Gio. Marenigh, 1808-1809.

ampia *Prefazione del traduttore*, sia nella postfatoria *Notizia storica dell'autrice*.

Nella prima Guillon si produce in un'appassionata difesa del romanzo storico («purché la finzione non ismentisca i fatti»)<sup>36</sup> e soprattutto di questa narrazione della Genlis, in cui più facilmente si distingue «la verità» dalla «favola», la quale però dona «il vantaggio d'essersi istruito diletlandosi» nella lettura di un'«opera che ritiene tutte le attrattive del romanzo senza averne le futilità e i pericoli». Nella seconda la Genlis rivendica orgogliosamente la primazia francese e le proprie ascendenze nel genere letterario (Madeleine de Scudéry e Madame de La Fayette); ribalta la prospettiva affermando che «sotto il rapporto della verità de' fatti e de' sentimenti la Storia sia spesso molto più ingannevole dei romanzi storici» e che sia «necessario un maggior fondo d'immaginazione e di arte per unire delle scene e delle finzioni interessanti a de' fatti storici, per isvolgere e sostenere convenevolmente grandi caratteri già conosciuti, per dipingere accuratamente i costumi del tempo» rispetto alla narrativa tradizionale; e, infine, si ascrive il merito, nel *Belisario*, di avere conservato «la verità storica la più essenziale e la più interessante: quella de' caratteri», infiltrandosi nelle incertezze e oscurità della Storia per dar vita a una verità diversa e verosimile, come attesta il caso di Gelimero, «il più originale» fra tutti i personaggi del romanzo.<sup>37</sup> E

<sup>36</sup> Solo la letteratura francese «seppe immaginare e portar ad un grado di perfezione» questo genere di «composizione letteraria [...]. Che può rimanerci a dire onde assolvere pienamente il romanzo storico dall'accusa d'instillare false nozioni a coloro che si suppongono di studiare la storia ne romanzi, se non che quelli i quali leggono romanzi sanno bene di non leggere precisamente la storia, e che non si studia la storia nei libri che hanno il titolo di romanzi. Nessuno di tai leggitori ha la stoltezza di pretendere che nelle opere, in cui l'immaginazione fa la parte maggiore, si debba a rigore la storica verità rinvenire. Eglino cercano solo di ricrearsi lo spirito colle finzioni ingegnose di cui sono stati dall'autore rivestiti i personaggi storici ch'egli scelse per protagonisti del suo romanzo» (*Prefazione del traduttore*, in *Belisario...*, XI-XII).

<sup>37</sup> «Conservando i tratti principali del suo carattere, ne ho composto un divoto singolare, di nuova specie. Parmi che tal mescolanza di pietà, di asprezza,

infatti il *Belisario* si apre sull'incontro tra due reietti e sconfitti, che narrano vicendevolmente la traiettoria della propria vita nel suo incrociarsi e disgiungersi con l'altra, per poi appaiarsi nuovamente fino alle vicende che riportano Belisario in auge, quando Gelimero – un tempo re dei Vandali – preferisce tornare nell'ombra raccolta della pratica religiosa; ed è l'*happy end* di una tela romanzesca che coniuga la storia finta, nella sua seconda parte, con la narrativa sentimentale e l'intento edificante (passioni non corrisposte o celate, che sfociano in un doppio e felice matrimonio; il pentimento di Giustiniano sul letto di morte). Non c'è invece torsione romanzesca, se non minimale, dei fatti storici (salvo l'invenzione di un 'grand tour' in Italia, peraltro dopo aver «paragonati diversi viaggi sull'istessa materia») nello *Stanislao re di Pollonia*, che ha il difetto di essere troppo spesso una mera illustrazione narrativa<sup>38</sup> – lunga, sfiancante e fin troppo

di finezza d'ingegno e di sensibilità, di orgoglio regale, d'idee romanzesche e di principi cristiani, formi un carattere sì bizzarro e piccante, ch'egli avrebbe meritato d'essere il protagonista del romanzo in cui veniva a figurare; ed io comprendo che l'opera ne sarebbe riuscita più allettante. Ma non era tuttavia possibile nella storia di Belisario il sopprimere Belisario, o ridurre questo grand'uomo ad una parte secondaria. Anzi ho evitato, sebbene a malincuore, di porre troppo Gelimero in scena perchè egli avrebbe interessato più di Belisario. Volendo presentare l'esempio il più sublime della clemenza e del perdono delle ingiurie, volendo assegnare a Belisario per guida e per liberatore quegli di cui esso aveva rovesciato il trono, sterminata la nazione, quegli ch'esso aveva incatenato come schiavo al suo carro, io non poteva dispensarmi dal rappresentar come un santo questo re sventurato» (*Notizia storica dell'autrice. Sopra Giustiniano, Belisario, e gli altri personaggi di questo Romanzo*, in *Belisario...*, 253-54).

<sup>38</sup> «[...] è un celebre Romanzo, che si accosta talmente all'istoria, stante l'esattezza dei fatti, e la cura dell'autore di ricavarlo da buone fonti, che se si fosse fatto uso delle note, queste si sarebbero moltiplicate all'infinito. [...] Si è cercato pertanto di far parlare ed agire il nostro Eroe in certe occasioni, secondo l'idea concepita del suo carattere, e ci lusinghiamo di esserci riusciti». Dopo di che, nella nota introduttiva *A chi legge*, si dà un sommario regesto di quanto (davvero poco) non è stato sussunto dalla cronaca storica, o lo è stato con qualche alterazione e trasposizione, avendo (ed è una finalità non raggiunta) «la massima attenzione di legare tutte insieme le parti di quest'istoria rendendone la morale degna di sì gran Sovrano».

pedissequa – della parabola percorsa dal protagonista eponimo: per due volte sovrano e per due volte deprivato del trono, senza molto rimpianto da parte sua, perché inadatto per umanità, coerenza e fedeltà amicale a districarsi politicamente nello scacchiere europeo.<sup>39</sup>

Programmaticamente diversificato rispetto alla tragedia shakeriana (e al suo *background* ispirativo),<sup>40</sup> il «romanzo storico»

<sup>39</sup> Leszczyński fu eletto una prima volta dalla Dieta di Varsavia nel luglio del 1704, su imposizione di Carlo XII di Svezia, e poi, grazie all'appoggio del genero, Luigi XV, nel settembre del 1733. La sua fase più feconda fu quella ultima, quando divenne duca della Lorena e del Bar, dove ebbe modo di mettere a frutto la sua raffinata cultura esplicando una vigorosa azione nella propulsione delle arti (soprattutto nel campo dell'architettura) e nella promozione del progresso sociale (ma pare anche che, da *gourmet*, abbia felicemente inventato il babà al rhum).

<sup>40</sup> Le fonti italiane erano molteplici, a partire da Masuccio Salernitano (la novella xxxiii: 1476) a Gasparo Visconti (otto libri in ottave: 1495), da Luigi da Porto (1524) a Gherardo Boldieri (quattro canti, per complessive 217 ottave: 1553) e Matteo Bandello (la novella ix della seconda parte: 1554). Oltre che a Luigi da Porto, come è ben noto, Shakespeare si rifece anche alla *Hadriana* di Luigi Groto, una tragedia scritta fra il 1560 e il '61 e andata a stampa tardivamente nel 1578, dopo una accurata revisione, e poi altre tre volte nell'ultimo quarto del secolo, sempre a Venezia. Groto percorre la via della tragedia compassionevole, con protagonisti 'mezzani' perché non colpevoli né incolpevoli; e contamina da Porto con Bandello, ma con predilezione per il primo, avendo genialmente intuito che quella trama di novella si prestava in modo perfetto a una rimodulazione drammaturgica. È la prima grande tragedia manierista, la *Hadriana*, nella sua ricerca ammodernante di una decisa emancipazione dai canoni classicisti e anche nell'insistito compiacimento di concettismo prebarocco che la pervade: vive di disperazioni nascoste, di solitudini lugubri, di magnetismi sepolcrali; e ben si comprende come questo esito espressivo si sia inciso nell'immaginario di Shakespeare. Barbara SPAGGIARI ha delineato in modo molto accurato *La presenza di Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani* («Italiq», 12, 2009, 173-202); e, per quel che riguarda la conoscenza della *Hadriana* da parte di Shakespeare, si rifà al contributo di Giulietta BAZOLI (*Groto e Shakespeare: un confronto possibile?*, «Quaderni veneti», 59, 2004, 7-27) per attestare che la tragedia poteva essere stata letta nel periodo (1592-94) in cui sia Shakespeare che John Florio avevano una comune protezione nella cerchia culturale del terzo conte di Southampton, Henry Wriothesle. L'*Hadriana* viene citata infatti, insieme a molte altre opere di Groto, fra le tante fonti del *New World of Words* (1611), nuova edizione notevol-

*Romeo e Giulietta* di Regnaut de Warin è ambizioso e deludente nel suo tentativo di trasporre in distesa tela narrativa una vicenda che – impiantata su testimonianze storiche – aveva avuto sino ad allora solo svolgimenti novellistici o teatrali.<sup>41</sup> Il nucleo generativo

mente accresciuta di *A Worlde of Wordes* (1598), il dizionario italiano-inglese che Florio aveva compilato includendovi oltre settantamila vocaboli italiani, ricavati dai maggiori autori fra '300 e '500, e primo grande contributo alla lessicografia europea. Sulla base di questa prova documentale, la Spaggiari passa poi a un confronto testuale con *Romeo and Juliet*, fermandosi su «tre luoghi in cui le coincidenze puntuali sconsigliano qualunque ipotesi poligenetica», mentre non coglie – stranamente – il dato del suicidio sanguinoso delle due protagoniste, che tale non è né in da Porto né in Bandello, né l'omologia di certi procedimenti linguistici e stilistici fondati su virtuosismi iterativi, metaforici e ossimorici, non solo di tipo eufuistico. Ma soprattutto non ha potuto fruire di alcuni studi che venivano pubblicati in quello stesso lasso di tempo e che – riprendendo una vecchia ipotesi di Santi Paladino (1929), che identificava in Michelangelo Florio il vero Shakespeare – indicavano con argomentazioni probanti nel figlio John, grande umanista transculturale e figura di rilievo nella corte reale, l'identità segreta del drammaturgo, celata per motivazioni convincenti (il pericolo di incorrere nelle maglie della censura e di perdere la posizione conquistata, non essendo allora lo scrivere per il teatro un'attività encomiabile) – attraverso la funzione fittizia conferita all'oscuro attore e capocomico di Stratford-upon-Avon (Lamberto TASSINARI, *Shakespeare? È il nome d'arte di John Florio*, Montréal, Giano books, 2008; Saul GEREVINI, *William Shakespeare, ovvero John Florio, un fiorentino alla conquista del mondo*, Aulla, Pilgrim, 2008).

<sup>41</sup> In proposito: Fausta PICCOLI, *Giocchi di specchi. Romeo e Giulietta tra istoria e novella nella Verona del XVIII secolo*, in *Studi veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese*, Verona 2016, I, 47-80, e 2017, II, 173-217. La prima attestazione storica è data dal nipote di Gherardo Boldieri (che sulla vicenda di Romeo e Giulietta aveva pubblicato nel 1553 un poemetto in quattro canti): Girolamo DALLA CORTE, *L'istoria di Verona*, divisa in due parti et in XXII libri, Verona, stamp. di Girolamo Discepolo 1594, I, 78-83, narra – attingendo copiosamente dalle fonti novellistiche – come nell'«anno mille trecento e tre [...] occorse nella Città nostra quel tanto infortunato caso di quei due infelicissimi amanti» che appartenevano a «due nobilissime e ricchissime famiglie, l'una delle quali era detta de' Montecchi, l'altra de' Capelletti, le quali avevano avute insieme longa e sanguinosa nemicizia, ed in più volte se n'erano ammazzati molti dall'una parte e dall'altra».

della sua rimodulazione non è comunque attinto dal drammaturgo inglese, allora poco circolante sia in Francia che in Italia, e meno che mai dalla tragedia a lieto fine, sempre con lo stesso titolo, di Louis-Sébastien Mercier, ma lo è invece dalla orrorosa consumazione di una vendetta incrociata, che improntava quella di Jean François Ducis.<sup>42</sup> La derivazione drammaturgica si coglie nella filigrana della struttura narrativa, nella binarietà manichea dei personaggi (paranoicamente volti alla distruzione della famiglia nemica, o volti alla grandezza del perdono e dell'amore) e sin dall'attacco *in medias res*: nell'esilio pisano in cui si trova da dieci anni Timoleonte Monticoli – riuniti presso di sé i due maggiori dei quattro figli, per far giurare una vendetta da raggiungere sapendo dissimulare la loro vera identità – rievoca le fosche vicende di odio e di sangue, originate dalla sete di potere e di governo, che hanno marchiato la storia della sua famiglia per la nefandezza di Ruggero Capellj, e al tempo stesso ripercorre quelle italiane fra il XII e gli inizi del XIV secolo, con le lotte fratricide fra guelfi e ghibellini<sup>43</sup> e, in Verona, con la rivalità

<sup>42</sup> «Salvochè due luoghi, l'idea delli quali debbo alla tragedia di Shakespear, ed alla Divina Commedia di Dante; eccetto alcune linee attinte alla Tragedia di Ducis, tutto il resto è mio»: Jean-Baptiste-Joseph-Junbient-Philadelphie REGNAULT-WARIN, *Prefazione a Romeo e Giulietta*, romanzo storico di Regnault de Warin, tradotto dal francese [1799], I-II, Verona, dalla tip. di Pietro Bisesti, 1812 (il romanzo ebbe altre undici edizioni nel corso del XIX secolo). Dello stesso autore erano già apparsi: *Il cimitero della Maddalena*, I-IV, Pe-King, 1801; e *La caverna degli Strozzi*, Firenze, presso Giovacchino Pagani, 1807. La tragedia di Jean François Ducis, *Romeo et Juliette*, era stata rappresentata e pubblicata a Parigi nel 1772 e tradotta in versi nel 1778 dall'abate Antonio Bonucci (Firenze, presso Gio. Bat. Stecchi e Giuseppe Pagani); maggior fortuna riscosse *Les Tombeaux de Vérone* di Louis-Sébastien Mercier (1782), che in versione italiana ebbe una edizione veneziana e una fiorentina nel 1789, una seconda veneziana nel 1794 (con traduzione di Elisabetta Caminer Turra), e una terza veneziana nel 1797, con traduzione di Giuseppe Ramirez.

<sup>43</sup> Aveva scritto nella *Prefazione* al romanzo, in cui «l'odio, l'amore, e la vendetta rappresentano i primari personaggi»: «le guerre civili sono le sorgenti di tutti i misfatti, e di tutte le disgrazie»; «l'odio forma egualmente la pena di colui, che lo prova, e di colui, che n'è l'oggetto»; «le frecce della vendetta ricadono sopra di

sanguinosa delle due famiglie. Potendo dilatare il tempo narrativo rispetto all'unità drammaturgica, Warin ha tentato di dare una più credibile verosimiglianza e un maggiore impatto emotivo alla storia dei due amanti, ponendo in antitesi il nucleo polare ed ossessivo della vendetta – giurata da Romeo al padre, davanti al cadavere della madre, uccisa da Ruggero Capellj dopo una lunga dissimulazione d'amicizia – non solo con l'amore inestirpabile per Giulietta, ma anche con la riconoscenza e l'affetto che prova, *malgré lui*, per il fratello buono del perfido Ruggero, Sigefroi Cappellj, che per due anni l'ha accolto in casa come un figlio e gli ha concesso Giulietta in sposa – misconoscendone la vera identità – dopo che Romeo gli ha salvato la vita in battaglia. Poi, però, la tela dell'intreccio si farcisce e si gremisce di esibite rimodulazioni intertestuali e di reiterati colpi di scena ad effetto<sup>44</sup> fino a quando, nell'epilogo, lo scrittore riprende

que' che le vibrano». E nel testo, per bocca dello stesso Monticoli, che distingueva fra vendetta privata e odio politico: «l'Italia fu il centro, e il focolare di questa rissa, la quale involuppava tutto il mondo cristiano. [...] Da quel momento tutti i punti dell'Italia diventarono teatri, onde rappresentavansi le tragedie più crudeli, ed orrende. [...] I santuari della giustizia, i marmi de' templi furono intrisi di sangue; il palco divorava successivamente ed i vinti, ed i vincitori quasi subito atterrati. Quel che sottraeansi alla punta dei pugnali, discendeano nel feretro consunti dal veleno. Que', che il veleno risparmiava, morivano in mezzo alle loro case incendiate. Ogni giorno veniva segnalato da omicidi, da stupri, da incendi, da avvelenamenti» (WARIN, *Romeo e Giulietta...*, 12-3).

<sup>44</sup> Nel cuore della notte, mentre dorme nel palazzo dei Cappellj, Romeo vede l'ombra del padre, che egli crede morto, avanzare verso di lui (con palese mutazione dall'*Amleto*). Timoleonte è venuto da vivo e di nascosto per scuotere il figlio dalla sua acquiescenza al mancato perseguimento della vendetta, rendendolo partecipe delle sue azioni per riannodare le fila del proprio partito e rientrare dall'esilio, sterminando i Cappellj. E, a questo scopo, lo conduce nuovamente nella tomba della madre, dove ora ci sono anche i fratelli, morti d'inedia in una prigione per ordine di Ruggero Capellj, come il padre racconta dolorosamente (tutta questa macrosequenza è ricalcata sull'Ugolino dantesco). Ma un evento improvviso, mentre stava per morire con i tre figli ormai cadaveri fra le braccia, ha reso libero Timoleonte, che si vendica di Ruggero catturandolo in un agguato e obbligandolo a bere un veleno a lenta azione per acuirne la sofferenza fisica, che ha termine nel palazzo di famiglia fra spasimi atroci e invocazioni di vendetta. Poi

l'ordito ben noto – attribuendo però ad una perfidia di Paride la somministrazione della pozione soporifera, per mano di Timoleonte che la crede un veleno – e privilegiando il suicidio sanguinoso di Giulietta, che riprende i sensi appena in tempo per udire le ultime parole di Romeo, rispetto a quello meno orroroso di altre versioni della vicenda.<sup>45</sup>

in un duello Romeo ferisce Giulietta, travestitasi per andare in cerca dell'amato, di cui ora conosce la vera identità, e in battaglia uccide il fratello di lei, Teobaldo, con cui aveva intessuto una vera amicizia, per salvare il proprio padre, che stava per essere sopraffatto dai nemici. Successivamente il conte Paride giunge a Verona portando una testa recisa, che dice essere quella di Monticolo, il quale è vivo e tenta di introdursi nella dimora della famiglia odiata per consumare interamente la sua vendetta («Tutto il sangue dei Cappellj genera mostri, convien purgarne tutto il mondo»). Viene invece imprigionato e tocca a Sigefroi pronunciare la sentenza del processo che vede Timoleonte imputato di altro tradimento: non la vendetta ma l'eroismo del perdono viene praticato dal superstite Cappellj, che condona le colpe ascritte a Monticoli e concede Giulietta in sposa a Romeo. Due giorni prima del matrimonio Timoleonte, abbacinato dall'odio che ha saputo dissimulare accettando l'abbraccio e l'ospitalità di Sigefroi, tenta invano di ricordare al figlio che la vendetta attende ancora di essere compiuta e poi, nuovamente, dissimula la feroce paranoia che lo divora. È già divenuto facile esca per il conte Paride, il pretendente respinto da Giulietta, il quale gli fornisce il veleno che sembra ucciderla quando il matrimonio è stato appena celebrato, mentre Monticoli – come già prima al processo – con ebbra gioia si dichiara colpevole. Nella tomba avviene lo scontro sanguinoso fra Romeo, penetrato nell'avello per suicidarsi, e il conte Paride, che aveva dato a Timoleonte non un veleno ma un potente sonnifero per potersi impadronire di Giulietta. Il doppio suicidio per veleno e per spada, dopo la morte di Paride, chiude la storia dei due amanti secondo il canone.

<sup>45</sup> Di ambientazione veneziana e di impianto gotico è *La caverna degli Strozzi* (1807): una narrazione a enigma che crea e mantiene alta la *suspense*, nello scenario solitario e orroroso di un'isoletta lagunare in cui una nobildonna, Olimpia, tiene recluso in catene il giovane Antonio accanto al cadavere della ragazza amata, Zannetta, che Olimpia ha ucciso per vendetta, mossa da gelosia paranoica, nel tentativo di convincere il suo prigioniero al matrimonio. Salvato dall'io narrante, che ha decrittato il messaggio nascosto fra le righe di un volume custodito nella Marciana, Antonio testimonia insieme con il suo salvatore nel processo celebrato dal Supremo Tribunale contro la nobildonna veneziana, che muore prima della condanna, sopraffatta dalla sua violenta caratterialità.

È un pericolo – questo del diapason tonale e situazionale, in amplificazione inventiva sui dati storici – che certo non correva Jean de Prechac nella sua *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano*:<sup>46</sup> una narrazione in venticinque rapidi capitoli – che lo stesso traduttore e prefatore riconosceva avere «un po' del monotono» – della vita (breve) di una donna saggia e virtuosa, ma infelice perché dotata di sconvolgente bellezza, mortifera per sé e per gli altri. Clarice aveva vissuto in «un secolo di guerre e d'orribili sconvolgimenti di stati» (il primo Cinquecento), facendo innamorare di sé «illustri generali» e «scellerati ministri», principi e re, tanto che il marito, duca di Milano – stanco di dover combattere guerre e invasioni che avevano la moglie come motivazione segreta – acconsentì a farle recapitare una coppa di veleno, salvo poi pentirsi troppo tardi, come Massinissa nella *Sofonisba* del Trissino. Ma perché riproporre in traduzione un testo così datato? Agrati, da storico, riconosceva a Prechac il merito di avere ristabilito la verità sulla virtù di Clarice, in opposizione a quanto aveva scritto il signore di Brantôme nei *Mémoires* (1665-66), ma la vera motivazione è quella di poter intessere sulla accurata architettura storica della narrazione (un centinaio appena di pagine) un corposo apparato di note (in un'appendice che si espande per altre quaranta, seguite da una cronologia della Storia di Milano dal VI sec. a. C. al 1816), in cui ha voluto riversare «ciò che riguarda le principali vicende della nostra patria». È una spia di quella linea vettoriale che si andava imponendo nell'interesse dei lettori – colti e meno colti, e grazie anche ai primi echi della polemica classico-romantica – verso figure, eventi, episodi, luoghi e tinte locali, tolti al silenzio dei secoli dalla storiografia municipale o areale (che riscopriva un ricco archivio cui attingere in chiave identitaria) e dalle

<sup>46</sup> Jean de PRECHAC, *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano* [1681], versione italiana con note e tavola cronologica di Giuseppe Agrati, Milano, stamp. Giusti, 1817. Un decennio dopo questa storia viene riscritta con ben diversa espansione e tecnica narrativa: Pietro MAROCCO, *Avventure di Clarice Visconti duchessa di Milano*, I-II, Milano, tip. F. Rusconi, 1828.

prime novelle storiche, in versi e in prosa.<sup>47</sup> E questo polarizzarsi verso la Storia è attestato dalle coeve versioni italiane di Cottin (il già ricordato *Matilde ossieno Memorie tratte dall'istoria delle crociate* [1805], 1816), di Caroline Pickler, autrice di svariati romanzi storici (*Agatocle ossia Lettere scritte di Roma e di Grecia al principio del secolo IV*, 1816: sono centosedici, fra plurimi corrispondenti, e polarizzate su una figura di eroe e martire cristiano, giustiziato per la sua fede prima dell'avvento di Costantino), di Auguste La Fontaine (*Aristomene e Gorgo*, 1817: eroi della resistenza a Sparta, nella roccaforte montuosa di Eira), di madame de Genlis (*I Battuecas*, 1817-18: un popolo vissuto fuori dalla Storia, in piena Europa, perché chiuso in vallate *wild* e romanticamente 'sublimi', fino all'impatto distruttivo con la civiltà),<sup>48</sup> cui segue tre anni dopo, ad attestare la fascinazione italiana negli scrittori d'oltralpe, il suo *Petrarca e Laura*, destinato a

<sup>47</sup> Aldo Maria MORACE, *La novella romantica*, in *La novella italiana* (atti del convegno intern. di Caprarola, 19-24 sett. 1988), I, Roma, Salerno, 1989, poi in *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, 211-21.

<sup>48</sup> Carolina PICHLER, *Agatocle ossia Lettere scritte di Roma e di Grecia al principio del secolo IV* [1808], trasportate dalla lingua tedesca nell'italiana, I-IV, Livorno, presso Gius. Vignozzi, 1816; August Heinrich Julius LA FONTAINE, *Aristomene e Gorgo* [1804], I-V, Venezia, presso Jacopo Giovanni Fuchs, 1817-1818; Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de GENLIS, *I Battuecas* [1816], I-IV, Venezia, presso Giovanni Jacopo Fuchs, 1817. Riprendendo una notizia, poi rivelatasi leggenda, che il popolo dei Battuecas fosse stato scoperto per effetto della fuga dai loro familiari di due giovani amanti, i quali, in pieno Cinquecento, giunsero in queste vallate inaccessibili in cui viveva un popolo sconosciuto agli stessi Spagnoli e parlante un'altra lingua, madame de Genlis imbastisce la storia di un amore contrastato tra Adolphe de Palmene e e Caliste d'Auverbe, che si trovano, durante la loro fuga, ad essere immersi in questo scenario orrido e fascinoso, introducendo poi un personaggio, Placide, cui è delegato il ruolo di compiere il transito verso il mondo civilizzato, vedendolo con occhio al tempo stesso allotrio e partecipe. E, naturalmente, il fatto che la Genlis si fosse fondata, circa la scoperta di questo popolo sconosciuto, su un dato così captante, come la fuga di due amanti, poi rivelatosi infondato (ma che già aveva ispirato Lope de Vega), aveva rinfocolato il dibattito, in Francia, sulla liceità e sui limiti dell'intervenzione autoriale nella costruzione di un romanzo storico.

esercitare un qualche influsso sul percorso del protoromanzo storico italiano.<sup>49</sup>

### *Altre linee itineriali*

E le altre linee? Nel decennio prima del fatidico 1827, sono presenza sparse e intermittenti. Stupisce l'assenza del romanzo gotico, che pure in questa fase faceva registrare l'uscita di *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, di *Il vampiro* (1819) di John William Polidori e di *Melmoth l'errante* (1820) di Charles Robert Maturin. Dalla Germania viene importato un romanzo epistolare di Kotzebue e uno filosofico di Wieland;<sup>50</sup> e si registra qualche propagginazione della narrativa odepica nel 1824 con *Theis*, nella versione di Bertolotti, mentre Pallas e Chantreau sono di tipologia descrittiva e documentaria, tanto che Compagnoni, per rendere digeribile il primo ai lettori, l'ha dovuto robustamente potare.<sup>51</sup> Ma soprattutto prosegue – come era prevedibile, ma limitato rispetto al passato – l'interesse traduttorio ed editoriale

<sup>49</sup> Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de GENLIS, *Petrarca e Laura*, I-V, Milano, Batelli & Fanfani, 1820 (la *princeps* di *Petrarque et Laure* è del 1819).

<sup>50</sup> August von KOTZEBUE, *Leontina*, romanzo in cento lettere, I-II, tradotto da Pier Antonio Ceruti, Venezia, per Francesco Andreola, 1824; Christoph Martin WIELAND, *I costumi della Grecia ne' suoi tempi più luminosi, ossia Agatone*, romanzo filosofico-politico, voltato dal tedesco nell'idioma italiano da M. A., I-VII, Italia, s.n. (pe' tipi della Minerva), 1826 (di Wieland, due anni prima, era stato tradotto da Luigi Migliaresi *La Salamandra e la statua*, Napoli, tip. di Luca Marotta, 1824).

<sup>51</sup> Alexandre Etienne Guillaume de THÉIS, *Viaggio di Policletto a Roma*, opera che fa seguito al *Viaggio di Anacarsi in Grecia*. Traduzione dal francese corredata di note per cura di Davide Bertolotti, I-IV, Milano, coi tipi de' fratelli Sonzogno, 1824; Napoli, dai torchi del Tramater, 1824; Peter Simon PALLAS, *Viaggi del signor Pallas in diverse province dell'Imperio russo sino ai confini della China*, compendiate dal cav. Compagnoni, I-V, Milano, tip. Sonzogno e Comp., 1816; Pierre Nicolas CHANTREAU, *Viaggio nei tre regni d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda [...] fatto negli anni 1788 e 1789*, traduzione di Giuseppe Belloni, Milano, tip. di Giambattista Sonzogno, 1819.

per la narrativa sentimentale, comunque sempre in tangenza con la Storia. È il caso della ben nota Caroline Pickler, della quale si verte in italiano un prodotto poco o punto conosciuto, *Edoardo e Malvina* (1816), etichettato come sentimentale (e in effetti lo è sotto tutti i profili), ma intessuto sulla figura di Charles Edward Stuart, pretendente al trono di Scozia e qui – in distorsione al dato storico – datosi alla religione dopo una storia d'amore coniugale, crudelmente franta dal re d'Inghilterra, con Malvina Macdonald.<sup>52</sup> Ma lo è anche per quanto riguarda un'altra famosa profemminista, Mary Robinson, della quale viene tradotto nel 1817 il suo terzo romanzo, *Angelina*:<sup>53</sup> in esso viene creato un parallelo tematico fra la principessa Eleonora di Bretagna – per un quarantennio prigioniera di stato, per motivi dinastici, di Giovanni d'Inghilterra – e Sophia Clarendon, che tenta di evitare un matrimonio forzato; e così la Robinson, oltre a focalizzare e denunciare come in tutta la sua opera la condizione schiavizzata della donna e il mercato sessuale e patrimoniale del matrimonio, ha modo

<sup>52</sup> Carolina de GREINER PICHLER, *Eduardo e Malvina* [1805], romanzo sentimentale, dalla lingua tedesca trasportato nel nostro volgare da Virgilio Bondeganni, I-II, Milano, presso Batelli e Fanfani, 1816. Nella prefazione la Pickler precisava di essersi ispirata alla conclusione di una commedia di Kotzebue, *Edoardo in Scozia*, che a sua volta l'aveva tradotta da Alexandre Duval; e che le vicende dei due Stuart, Edoardo ed Enrico, le avevano dato «argomento di prevedere il possibile andamento delle loro vicende, e d'immaginare, sulle tracce di queste così leggermente accennate, quali avventure avrebbero potuto aver luogo», sostituendo «lo stato ed il genere di vita di uno all'altro de' due fratelli», «senza aver riguardo né alla esattezza, né alla storica verità».

<sup>53</sup> Mary Angiolina ROBINSON, *Angiolina* [1796], romanzo tradotto dal francese, I-II, Venezia, presso Gio. Parolari, 1817; e *Giulia S. Lorenzo*, trad. dall'inglese della signora P. March. S., I-III, Venezia, presso Gio. Parolari, 1817. Attrice, poetessa, drammaturga e romanziera proromantica, era celebre anche per la sua vita 'scandalosa' di donna ribelle che aveva creato il proprio destino, ribaltandolo. Definita 'la Saffo inglese' e conosciuta come Perdita per averne interpretato il ruolo nello shakespeariano *The Winter's Tale*, la Robinson fu ammiratrice non ricambiata di Mary Wollstonecraft, con la quale condivideva la denuncia della schiavitù femminile, della violenza domestica, della divisione dei doveri e dei privilegi tra i sessi, rivendicando il diritto della donna alla propria sessualità.

di proiettare nell'intreccio una tematica antitirannica e una visione liberale, prendendo spunto dai baroni che costrinsero il despota a firmare la Magna Carta. Nel caso di d'Arincourt, poi, *Il Solitario*<sup>54</sup> è imperniato sulla figura di Carlo il Temerario, morto nella battaglia di Nancy (gennaio 1477), dopo che il suo esercito era stato annientato a Morat nel giugno dell'anno prima. E proprio a poca distanza dal lago di Morat è ambientato il romanzo: nel monastero violato di Underlach vivono il barone di Herstall e la figlia adottiva Elodia, che con la sua pura bellezza diviene l'epicentro di un farraginoso intreccio di passioni. Sul monte Selvaggio, che domina sinistramente il paesaggio, abita la figura misteriosa e fascinosa del Solitario, che appare solo a intermittenza – e per breve tempo – per atti di giustizia e di pietà. La *suspense* cresce con felice progressione attorno a questa enigmatica presenza – che salva più volte Elodia, innamorandola di sé – fino a quando non rivela alla vergine la sua vera identità, che è appunto quella di Carlo il Temerario:<sup>55</sup> raccogliendo una voce popolare, d'Arincourt lo ha fatto

<sup>54</sup> Charles-Victor D'ARINCOURT, *Il solitario* [1821], tradotto dal francese per Davide Bertolotti, Milano, Società tip. de' classici italiani, 1822 e 1823 (e Torino, presso Pietro Marietti, 1822; poi Napoli, dai torchi del Tramater, 1824): nella prefazione editoriale si dà un ragguaglio dell'«incredibile» successo del *Solitario* (dieci edizioni in due anni; trentamila copie; traduzioni in sei lingue; quattordici componimenti drammatici tratti da esso) e dei giudizi laudatori apparsi sui giornali francesi e inglesi («unisce al carattere storico e allo stile drammatico di Walter Scott la sublime e poetica eloquenza del Telemaco»; «è una produzione sublime, misteriosa, patetica e degna di lord Byron. È un'opera veramente epica. [...] Da gran tempo l'arpa dell'amore e de' dolori non avea fatto vibrare nel cuore più profonde emozioni). Di d'Arincourt, due anni dopo, venne volgarizzato *Il Rinnegato* [1822], ambientato al tempo di Carlo Martello, nella prima metà del sec. VIII: I-II, Napoli, da' torchi del Tramater, 1824; e, dopo un altro biennio, *La straniera* [1825], di ambientazione bretone, nel sec. XIV: I-II, trad. di G. Paganucci, Livorno, tip. Vignozzi, 1826 (versione di Giuseppe Cocchia, I-II, Napoli, dalla tip. di Reale, 1826). Da quest'ultimo romanzo Vincenzo Bellini, sul libretto di Felice Romani, scrisse l'opera omonima, in due atti, fra il settembre del 1828 e il febbraio del 1829, quando fu data con successo alla Scala di Milano.

<sup>55</sup> Che appare anche in un seriore romanzo di Walter Scott: *Anne of Geierstein, or The Maiden of the Mist* (1829), tradotto l'anno dopo in Italia: *Carlo il temerario*

sopravvivere alla sua creduta morte, in volontaria e incognita reclusione dal consorzio umano, ad espiazione delle sue passate violenze. Da questo punto in poi la fascinazione della quiddità sconosciuta e gli addentellati storici lasciano interamente il campo al più orrido sentimentalismo di una doppia morte per amore, fomentato dalla percussione espressiva che è improntata sempre a una tonalità alta, oppressiva, e che ha come suo strumento privilegiato e ossessivo la costruzione inversa dei segmenti frastici e periodali.

### *Il 'ciclone' Walter Scott*

Mentre Bertolotti dà alle stampe la sua versione del *Solitario*, secondo lo schema consueto subito riprodotta a Napoli, l'Italia è già entrata appieno nell'orbita del 'ciclone' Walter Scott. Nel 1821 Gaetano Barbieri pubblica per i tipi di Ferrario la prima traduzione italiana di un romanzo dello scrittore scozzese, *Kenilworth*, quasi in sincronia con la sua prima apparizione, che è dello stesso anno:<sup>56</sup>

*ovvero Anna di Geierstein detta la figlia della nebbia*, tradotto da Vincenzo Lancetti, I-IV, Milano, Vincenzo Ferrario, 1830.

<sup>56</sup> La penetrazione di Scott in Italia è ripercorsa da Luigi Fassò, *Saggio di ricerche intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia*, «Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino», xli, 1905-1906, Torino, Clausen, 1906, 380-401; poi, riveduto ed integrato (alla luce del contributo di Gioacchino BROGNOLIGO, *Traduttori italiani di Walter Scott*, «Rassegna critica della letteratura italiana», xxiii, 1918, 233-264) in *Saggi e ricerche di storia letteraria (Da Dante al Manzoni)*, Milano, Marzorati, 1947, 242-71: «[...] il Ferrario non esitò a fargli tener dietro nel '22 l'*Ivanhoe* (traduttore Gaetano Barbieri) e l'*Ufficiale di fortuna* (traduttore V. Lancetti), nel '23 *La prigioni di Edimburgo* (*Hearth of Mid-Lothian*, traduzione di un anonimo), e nel '24 l'*Antiquario* (traduttore P. Borsieri), ecc. [...] le accoglienze ai primi romanzi venuti in luce furono tali da far pullulare editori e traduttori da ogni parte: da Milano era partita la prima scintilla e a Milano soprattutto divampò il fuoco, a Milano, soprattutto, infittirono rapidamente traduttori ed editori», fra i quali il più prolifico fu il Barbieri, «che tradusse quasi tutti i romanzi dello Scozzese» (ivi, 245, 247, 248). Ma per una più aggiornata messa a fuoco della presenza scottiana in Italia durante la prima metà del sec.

imperniato sul matrimonio segreto tra Robert Dudley, conte di Leicester, e Amy Robsart, figlia di sir Hugh Robsart, è ambientato nel 1575, alla corte inglese di Elisabeth, alla quale il conte cela le nozze – sebbene ami appassionatamente, ricambiato, la moglie – per perseguire la propria ambizione di potere, che provoca la tragica morte di Amy. Ma già da un quinquennio Scott era tradotto e conosciuto in Francia, dove a partire dal 1816, data della versione francese di *Guy Mannering*, si era innescata una progressione geometrica di traduzioni e di edizioni, fomentate dall'esponenziale successo di pubblico.<sup>57</sup> E a questa penetrazione – che per osmosi filtrava in Italia – non era mancato anche il consenso *high-brow*, che aveva trovato un esaltante suggello nel saggio entusiastico di Augustin Thierry, *Sur la conquête de l'Angleterre par les Normands, à propos du roman «Ivanhoe»*, nel quale si affermava *tout court* di aver trovato più Storia nei romanzi di Scott che nelle opere date alle stampe dagli storici di professione.<sup>58</sup> Influenzato dalle teorie

XIX, si veda il rigoroso libro di Anna BENEDETTI, *Le traduzioni italiane di Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki, 1974, 1-79 (ed anche Franca RUGGERI PUNZO, *Walter Scott in Italia [1821-1871]*), Bari, Adriatica, 1975); Aldo Maria MORACE, *Un intertesto manzoniano: il «Waverley» di Scott*, in *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Un. di Messina*, II, 3 (1985), Roma, Herder, 607-46 (poi in *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, 163-208); Murray PITTOCK, *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, London, Continuum, 2007; Erminia IRACE-Gabriele PEDULLÀ, *Walter Scott in Italia e il romanzo storico*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e G. Pedullà, III - *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, 47-50; Matteo SARNI, *«I Promessi Sposi» alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

<sup>57</sup> Louis MAIGRON, *Le roman historique à l'époque romantique*, Paris, Hachette, 1898, 101 sgg.

<sup>58</sup> «Censeur Européen», 29 maggio 1820, poi in *Dix ans d'études historiques* [1835], précédés d'une notice biographique et critique par Charles Magnin, Milan, chez la veuve de A. F. Stella et Jacques Fils, 1843, e riprodotto in appendice al volume di Enrico DE ANGELIS, *Qualcosa su Manzoni*, Torino, Einaudi, 1975, 165-170: «Tout ce qu'il y a de particulier au temps et aux lieux, l'extérieur des hommes, l'aspect du pays et des habitations, les costumes, les usages sont décrits

sulla storiografia liberale di Thierry, Alessandro Manzoni non lo fu invece dall'articolo tanto da convertirsi all'ammirazione (condivisa in parte da Claude Fauriel) per *Ivanhoe*, che gli venne letto a Parigi mentre era debilitato da una noiosa malattia. Ma neppure un anno dopo, quasi sicuramente in seguito a una rilettura, scrivendo all'amico Fauriel, Manzoni operava una decisa palinodia rispetto al suo primitivo giudizio; e comunicando che Grossi ha iniziato gli studi «pour un poème d'un genre nouveau en Italie», il quale si propone «de peindre une époque par le moyen d'une *fable* de son invention, à-peu-près comme dans *Ivanhoe*», con percepibile spinta egolalica soggiunge: «[...] profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux, voilà ce qui me paraît encore accordé à la poésie et ce qu'à son tour elle seule peut faire». <sup>59</sup> In rapporto a consimili «loci» della *Lettre à Monsieur Chauvet*, qui si avverte che – dopo la rilettura dell'*Ivanhoe* ed una più indugiata riflessione sul 'genere' del romanzo storico – qualcosa sta coassialmente mutando nel profondo: sul far rivivere il respiro umano della Storia s'accampa l'esigenza di rappresentare una società ed un'epoca, di cogliere «les moeurs historiques» attraverso la commistione con «une fable d'invention». <sup>60</sup>

avec la vérité la plus exacte, et pourtant l'érudition immense qui a fourni tant de détails ne se laisse apercevoir nulle part. Walter Scott semble avoir pour le passé cette *seconde vue*, que, dans les temps d'ignorance, certains hommes s'attribuent pour l'avenir. Dire qu'il y a plus de véritable *histoire* dans ses romans sur l'Ecosse et l'Angleterre que dans les compilations philosophiquement fausses qui sont encore en possession de ce grand nom, c'est ne rien avancer d'étranger aux yeux de ceux qui ont lu et qui ont compris *Les Puritains*, *Waverley*, *Rob-Roy*, *l'Officier de Fortune* et *la Prison d'Edimbourg*.

<sup>59</sup> 29 janvier 1821, in *Lettere*, I, a cura di C. Arieti, Milano, Mondadori, 1970, 144, 227.

<sup>60</sup> Non a caso, tre mesi dopo, con una lettera che costituisce un vero e proprio manifesto d'intenti programmatici sul romanzo storico, espressi dal Manzoni per interposta persona, Visconti poteva annunziare al Cousin: «[...] car Alexandre a été entraîné par la lecture de Walter Scott à écrire un roman en prose. [...] Mais dans ce mélange de la partie historique avec la poétique, Alexandre est bien décidé à éviter la faute où est tombé Walter Scott. Walter Scott, vous savez, ne se gêne

Quali erano i romanzi di Scott che il Manzoni aveva letto in francese, dal momento che non conosceva «neppure un iota» d'inglese? Nel regesto della sua biblioteca, per quello che si è potuto ricostruirla,<sup>61</sup> figurano il poema *La dame du lac* (Genève, Bibl. Universelle, 1820); *Les puritains d'Écosse et le nain mystérieux* (Paris, Nicolle, 1820); e *L'antiquario* (trad. di Pietro Borsieri, Milano, Ferrario, 1823-24). Ma è un elenco che va massicciamente integrato mediante gli elementi offerti dall'epistolario: con il pieno ritorno alla scrittura del *Fermo e Lucia* (che procede «stancamente, ed ansando,»<sup>62</sup> in preda a difficoltà elaborative, si registra un innalzamento apicale d'interesse per la lettura dei testi scottiani, quasi a ricercarvi linee e suggestioni per uscire dall'*impasse*. Alle richieste intensive di libri storici, gridari *et similia*, si sostituisce nella corrispondenza superstite con Gaetano Cattaneo – la cui amicizia fraterna gli consente larghi prelievi di prestito dalle biblioteche di Brera e del Gabinetto numismatico, nonché da quella privata di sua proprietà – un unico e sintomatico polo d'attrazione: partendo per Brusuglio, il 7 agosto 1822 rimanda indietro «l'*Antiquario*, come un usurpatore moribondo restituisce

pas quand il croit trouver son compte à s'éloigner de la vérité historique. [...] Manzoni au contraire se propose de conserver dans son intégrité le positif de faits auxquels il doit faire allusion; sauf à ne les effleurer que très rapidement. Les développements et les détails seront réservés à l'exposition des fictions qui doivent figurer comme partie principale dans son ouvrage. Ces inventions toutefois seront arrangées de manière qu'elles ne se trouvent aucunement en contradiction avec les détails historiques, pas même avec ceux dont il n'y aura aucune trace dans la rédaction du Roman; ces fictions en outre, seront telles que les historiens puissent aisément les avoir ignorées ou négligées.» (30 aprile 1821, parzialmente riprodotta in *Lettere...*, I, 225).

<sup>61</sup> I libri che costituirono la biblioteca personale di Manzoni, conservati in tre distinte raccolte (via Morone; villa di Brusuglio; Sala Manzoniana della Braidense), sono stati rigorosamente schedati – pubblicando le postille autografe in essi rinvenute – da Cesira PESTONI, «Annali Manzoniani», VI, Milano, Sansoni, 1981, 27-233. Ben più ricco il fondo Stampa (aggiuntosi però nel '37, con le seconde nozze dello scrittore), che comprendeva quasi tutti i romanzi di Scott, sempre in traduzione francese.

<sup>62</sup> A Tommaso Grossi, [giugno 1822], in *Lettere...*, I, n. 164, 277.

una parte del mal tolto. Prendo la libertà di portarmi via la *Fiancée* [*The Bride of Lammermoor*], che ti farò avere tra pochissimi giorni, e ti domando l'Abate per quando potrai» (*Lettere...*, I, 166, 281). Qualche giorno dopo, da Brusuglio, richiede «o l'Abate, o il *Monastero*, o l'*Astrologo*: qualche cosa per pietà» (n. 168, 282). Sempre nell'agosto, comunica di tenere «l'*Astrologue*, ma non te lo spedisco con gli altri, ritenendo che per W[alter] S[cott] c'è un altro quartier generale. Aspetto *Waverley*: per domandare non sono imbrogliato» (n. 169, 283). Infine, tornato a Milano, scrive in data imprecisata, ma compresa nell'arco dell'ultimo trimestre dello stesso anno: «non posso a meno di ridomandarti il *pirata* o almeno i primi due o tre volumi se gli hai terminati». <sup>63</sup>

Il caso di Manzoni, qui preso come *specimen*, è emblematico del percorso simile che è riscontrabile in – ed estensibile a – diversi scrittori (Grossi, Pellico e Varese, ad esempio) mediante le tracce enucleabili dai carteggi. Di contro nei periodici, almeno fino alla traduzione italiana del *Kenilworth*, non appariva quasi cenno su quanto stava avvenendo in Europa intorno all'opera di Scott; e anche allora e successivamente si registrò per qualche tempo una sorta di resistenza, nutrita di sparse remore e diffidenze, mentre invece il pubblico medio si appropriava golosamente dei prodotti editoriali che gli venivano ammanniti con progressione incalzante (e soprattutto per quelli 'esotici' di ambientazione scozzese), <sup>64</sup> sicché

<sup>63</sup> *Lettere...*, I, n. 176, 298. È da rimarcare che *The Pirate* (1822), subito tradotto in francese (*Le Pirate*, traduit par A. J. Defauconpret, Paris, Gosselin, 1822), era immediatamente pervenuto al Manzoni. Il quadro delle letture scottiane del Manzoni è completato dall'accenno a *Quentin Durward*, inserito – insieme con omologhi riferimenti a *Waverley*, *The Abbot* e *Ivanhoe* – nel discorso *Del romanzo storico*.

<sup>64</sup> Negli anni Venti, dopo *Kenilworth* [1821→1821]: *La donna del lago* [1810→1821]; *Waverley* [1814→1822]; *I puritani di Scozia* e *Il nano misterioso* [*Old Mortality* e *The Black Dwarf*: 1816→1822]; *L'ufficiale di fortuna* [*The legend of Montrose*: 1819→1822]; *Ivanhoe* [1820→1822]; *La prigioniera di Edinburgo* [*The hearth of Mid-Lothian*: 1818→1823]; *Il monastero* [1820→1823]; *L'antiquario* [1816→1823-24]; *L'abate* [1820→1823]; *La promessa sposa di Lammermoor*

il fiume s'ingrossava vincendo le nutrie erudite, che si convertivano di segno, e si espandeva alle arti figurative e al teatro (tragedie e commedie, ma soprattutto opere liriche: Rossini, Bellini, Donizetti). Questa vicenda è ormai nota nelle sue linee portanti,<sup>65</sup> ma non è stato invece rilevato (e tanto meno dimostrato) che dopo Scott in Italia le traduzioni s'impennano sul genere del 'romanzo storico' e si fregiano – talora furbamente – della sua etichetta. In sincronia con la versione italiana di *Ivanhoe* e di *Waverley*, viene dato alle stampe il «romanzo storico» *I capi scozzesi* di Jane Porter (1822): è la saga di William Wallace, il ripercorrimiento romanzesco con respiro epico di tutta una vita spesa nella lotta irredentistica contro gli inglesi e il re Edoardo I, che aveva annesso la Scozia lasciandola in preda alle violenze, alle angherie e alle ruberie dei delegati che la governavano.<sup>66</sup>

[1819→1824]; *Guido Mannering* [1821→1824]; *Quentin Durward ossia Lo scozzese alla corte di Luigi XI* [1823→1824-27]; *Le acque di San Ronano* [1824→1825]; *Redgauntlet* [1824→1825]; *Rob Roy* [1817→1825]; *I fidanzati* [1825→1826] (anche come *Il contestabile di Chester* [*The Betrothed*]: 1825→1826); *Il talismano* [1825→1826]; *Woodstock, ossia il cavaliere* [1826→1827]; *Il pirata* [1822→1828]; *Pevevil del Picco* [1822→1828]; *Le cronache della Canongate* [1827→1828-29]; *Le avventure di Nigel* [1822→1829]; *La bella fanciulla di Perth* [1828→1829].

<sup>65</sup> BENEDETTI, *Le traduzioni italiane...*, 5-17.

<sup>66</sup> Jane PORTER, *I capi scozzesi* [1810], 1-X, romanzo storico, versione di Angiola Peracchi. Milano, Batelli e Fanfani, 1822. Sdegnato per l'acquiescenza dei nobili scozzesi al dominio inglese, Wallace si ritira con la moglie nel lontano castello di Elderslie, per non vedere e non soffrire quanto sta avvenendo. Ma è un fragile riparo, dal quale viene strappato dal serpeggiare della rivolta e poi dall'omicidio efferato della moglie per mano di un nobile inglese, uno dei tanti che vessavano il suolo scozzese nel nome di Edoardo. Da questo momento la sua esistenza è segnata per sempre e si consacra alla guerra contro gli inglesi: il numero di coloro che lo seguono fideisticamente si accresce di giorno in giorno insieme alle vittorie che riporta sul nemico, fino ad essere circondato da un'aura di invincibilità. Wallace è disegnato dalla Porter come una sorta di santo laico, che è insensibile alle voluttà del potere, non avendo altro fine che il riscatto della patria, e che vive castamente nel ricordo della moglie, malgrado l'attrazione che esercita sulle donne (ed è l'elemento inventivo e diversivo dell'intreccio). Dotato di fascinazione magnetica, attraversa indenne battaglie e attentati, lusinghe e servilismi, ma non l'invidia dei nobili scozzesi che cooperano alla sua fine, quando appena trentenne

La Porter costruisce così, con modalità agiografica, un modello di romanzo epico-nazionale, fondato su solide basi storiche (eventi e personaggi parcamente mischiati ad altri d'invenzione), dando della Scozia un'ambientazione immune da quegli esotismi antropologici che hanno fatto la fortuna di Scott e offrendo al romanticismo libertario un esempio di narrativa irredentistica e celebrativa del sacrificio eroico, offerto in olocausto da un "individuo totale", per usare la terminologia hegeliana. Quella di Wallace si pone, pertanto, in antitesi alla storia di *Waverley*, eroe eponimo e 'mediocre' di Scott, che compie la sua iniziazione al reale attraverso la partecipazione al tentativo di restaurazione giacobita, effettuato da Charles Edward Stuart.<sup>67</sup> Bilicato in funzione mediana tra due campi di tensione

viene preso per tradimento e decapitato, con la sua testa barbaramente esposta sul London Bridge. Questa breve vita, immolata per la Scozia, che dieci anni dopo la sua morte raggiunse l'indipendenza, ha fatto di lui l'eroe nazionale per antonomasia, celebrato da un poema di Blind Harry già nel 1477, poi da Robert Burns e, appunto, da Jane Porter con il suo fortunato romanzo, che ha ispirato il film *Braveheart* (che è del 1995: un successo mondiale di Mel Gibson) e, a cascata, videogiochi, dischi e canzoni di gruppi metal.

<sup>67</sup> Ideato dapprima come romanzo cavalleresco, e poi «trasportato nel tempo più vicino e più umano» del tentativo legittimista di Charles Edward Stuart per impadronirsi della corona d'Inghilterra, *Waverley* mostra la ricchezza d'un temperamento di scrittore e l'indizio eloquente dei suoi futuri sviluppi, ma non possiede un disegno unitario né una salda architettura narrativa: scritto in tempi diversi, per lunghi anni abbandonato e poi ripreso, il libro denuncia un percepibile stacco ispirativo fra i primi capitoli (in cui sono dipinti i costumi dei montanari scozzesi) e quella parte più felice che comincia col viaggio di ritorno del protagonista eponimo. Scott pubblicò anonimo *Waverley* perché aveva paura di dispiacere la famiglia regnante, data l'umana fascinazione che promana nel suo romanzo dalla figura di Charles Edward Stuart, il quale, sbarcato audacemente a sorpresa in Inghilterra con un pugno di compagni, era riuscito in breve tempo a raccogliere attorno a sé un esercito vittorioso, fino alla battaglia e alla rotta di Culloden (16 aprile 1746, presso Inverness, nelle Highlands scozzesi), quando venne definitivamente sconfitto dalle forze lealiste comandate dal Duca di Cumberland, figlio del re Giorgio II, ma riuscendo miracolosamente a salvarsi nella disfatta, dopo rischi e stenti disumani. Come Fabrizio del Dongo a Waterloo, quella dell'aristocratico Edward Waverley, tipico eroe romantico per ipertrofia

(gli Stuart e gli Hannover), «la cui lotta riempie il romanzo e il cui urto esprime poeticamente una grande crisi della società»,<sup>68</sup> risoltasi nel segno della conversione al dominio inglese (di contro alla Scozia sconfitta, ma prossima all'indipendenza, della Porter), *Waverley* inaugura una lunga serie di scottiani «eroi mediocri» che – proprio perché non in possesso di una personalità statuarmente dominante – possono assumere la funzione di centro strutturale degli avvenimenti narrativi, dando respiro umano alle grandi svolte storico-sociali senza però aggettare sulla dimensione epica della loro delineazione.<sup>69</sup>

dell'immaginazione e della sensibilità, è una militanza inappartenente, essendo stato fagocitato *malgré lui* nella rivolta: nessuno dei segni premonitori che egli dovrebbe captare nel corso delle sue peregrinazioni nelle Highlands viene recepito come tale, neppure quando partecipa ad una grande riunione dei *clan scozzesi* per la caccia al cervo, che in realtà costituisce l'adunata generale di preparazione allo scoppio dell'insurrezione giacobita. C'è una sorta di diaframma fra lui e la vita, costituito dal suo temperamento più fantastico che ragionato, sedotto da sentimenti improvvisi e passeggeri: nel silenzio della biblioteca ha ridestato gli echi di un passato colmo di *res gestae*, che sogna di emulare ed in cui tutto gli parla della devozione secolare dei suoi avi alla casata degli Stuart, ma per imposizione paterna si arruola nell'esercito inglese e giura fedeltà agli Hannover. L'incontro con Flora Mac Ivor – che lo converte alla causa stuardita, alla quale essa è misticamente fedele – è il contatto con una vestale della libertà nazionale e segna il trionfo regressivo del principio d'irrealtà, ravvivato dall'insorgere improvviso e violento dell'amore. Il cammino seriore di Waverley è tutto improntato dall'acquisizione maturante del principio di realtà: l'isola del sogno si dissolve e l'eroe, che ora guida il proprio destino, impara a padroneggiare l'animo, depurato dai fantasmi romantici, e scopre di aspirare in realtà alla pace domestica, convertendosi alla quotidianità dell'amore di Rosa, figlia del barone di Bradwardine, ma al prezzo della rinuncia alla parte migliore e più pura di sé, quando la poesia della vita e dell'azione si flette e svanisce nel consumarsi umbratile di giorni senza nome.

<sup>68</sup> György LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965, 29-33.

<sup>69</sup> Tale è l'Henry Morton dei *Puritani di Scozia*, stretto parente dell'ondivago Waverley, al pari dello stesso Wilfred di Ivanhoe – personaggio eponimo ma non di rilevante personalità nella sua funzione di ponte congiuntivo fra sassoni e normanni, che è conflitto fra popolo autoctono e popolo conquistatore – e al pari del conte di Menteith dell'*Ufficiale di fortuna*, che sullo sfondo fascinoso delle Highlands è narrativamente dominato dalla figura di Dugald Dalgetty, tanto che

*Dopo Scott*

Il successo planetario di Scott diede vita a uno statuto e a un modello di romanzo 'storico' come genere. Ibrido nel temperare aderenza storica e libertà inventiva; imperniato sul 'patto di fiducia' fra lettore e autore, che non consente di alterare la macrostoria; volto a ricostruire nelle sue prismatiche componenti (usi, costumi, tradizioni, comportamenti, condizioni sociali, usi linguistici) una epoca storica, colta in uno snodo cruciale, che è di trapasso e di traguardo, mediante un sapiente *mixage* di personaggi realmente vissuti e di altri ideati, il romanzo storico deve essere ambientato in una fase epocale che non è quella dell'autore e che egli ha ricostruito attraverso una attenta opera di documentazione, ma soprattutto deve mettere in atto una diegesi in cui la macrostoria incide sulle vite e sulle vicende delle microstorie narrate. Popolare e coinvolgente come mai prima nella sua funzione di intrattenimento, didatticamente (e talvolta didascalicamente) ancorato a un passato che consente di far rivivere figure esemplari, che hanno speso la loro vita per ideali libertari e irredentistici, il nuovo genere si svincola coassialmente

lo stesso Scott ammetteva di essere «caduto nell'errore di assegnare al Capitano una parte troppo prominente nella storia». Rimane nella caratura della mediocrità anche la Jeanie Deans di *La prigionia di Edimburgo*, la prima donna protagonista dei romanzi di Scott, che non aggetta – malgrado la religiosità e la rettitudine – sul quadro convulso di una rivolta scoppiata nel primo Settecento, quando un capitano aveva ordinato di sparare sulla folla; e *Il monastero* e *L'abate*, ambedue di intricato intreccio, non trovano un epicentro se non nella figura perseguitata di Maria Stuarda, intorno al 1560, e dunque prima di consegnarsi a Elisabetta, una volta fallita la fuga da Lochlevelen. Mediocre è anche il colonnello Guy Manering, l'astrologo, in una vicenda di agnizioni ambientata in una Scozia ormai costretta alla pace dopo la rotta stuardita di Culloden, e dunque in prosecuzione al *Waverley* e prima di *L'antiquario*, che ne prosegue questa linea vettoriale. Gli esempi potrebbe moltiplicarsi, ma sarebbero replicativi: ultimi *specimina* siano, allora, quelli dell'arciere Quentin Durward – nel declinare del feudalesimo, mentre infuria la rivalità fra Carlo il Temerario e Luigi XI – e di Frank Osbaldistone, che sarebbe il protagonista se non fosse ombrato dalla figura predominante nell'immaginario (e non a caso più volte tradotta in versione filmica) di Rob Roy.

– almeno nei suoi esiti migliori – dalla Storia come mera cornice e dalla modernizzazione storica delle psicologie e dei comportamenti, dei fatti quotidiani e delle tipologie umane, facendo dei momenti dialogici l'asse realistico dei conflitti e dei personaggi – costruiti per focalizzare le interazioni contrapposte dei popoli e delle collettività e i mutamenti profondi della società, nel secolo in scena – e della loro storia.

Se questi sono i tratti caratterizzanti del nuovo genere, quali si sono configurati nella loro lenta concrezione, che trova la sua sintesi completa ma non inedita nell'opera scottiana, nulla di più lontano da essi è *Ebli ossia la magia de' Persi*, di non rintracciata ascendenza,<sup>70</sup> che solo per strategia editoriale di vendita (e con effetti retrospettivamente parodistici) è stato qualificato come 'romanzo storico'. In realtà, di questo ha solo la nominazione di una fonte («l'*Istoria di Persia*», nell'«*Epitome dell'Istoria Universale* di Anquetil»),<sup>71</sup> nella quale non vi sono altro che pochi cenni generici sul tema della narrazione, improntata in una dimensione atemporale al gusto dell'esotismo persiano – tipicamente settecentesco – e del magismo infernale.<sup>72</sup> Almeno una datazione (gli anni Settanta del Settecento)

<sup>70</sup> *Ebli, ossia la magia de' Persi*, romanzo storico di M..., versione italiana, Milano, tip. Fanfani, 1823.

<sup>71</sup> La titolazione è inesatta: Louis Pierre ANQUETIL, *Ristretto della storia universale dei letterati inglesi, ossia Quadro storico, che rappresenta le vicende delle nazioni, il loro ingrandimento, la loro decadenza, e le loro catastrofi dal tempo, in cui hanno incominciato ad esistere sino al presente [...]*, prima traduzione italiana sulla seconda edizione di Parigi, I-XII, Venezia, presso Tommaso Bettinelli, 1805-1807.

<sup>72</sup> È la vicenda faustiana del principe Dehoc, che vende l'anima ad Ebli, il dio del male, per vendicarsi di un antico amico, il re Giemschid, il quale aveva sposato la fanciulla amata da Dehoc e a lui promessa, e per impadronirsi del potere, esercitato nel modo più autoritario e sanguinario fino al trionfo finale del bene, quando Phrinun, figlio di Giemschid, dopo essere stato cresciuto nell'anonimia e nella sconoscenza della sua nascita regale, uccide l'usurpatore e s'insedia sul trono. Dehoc, «che dalla natura sortito aveva le più belle qualità, ma che violente passioni trascinato avevano nell'abisso dei misfatti e dei tormenti», diviene così nella diegesi morale «esempio fatale degli eccessi che producono l'odio e l'invidia» (*Ebli...*, 216.)

e una ambientazione precisa – ma è appena una cornice, sfumata e completa – sorreggono l’impianto di *Lodoiska e Louzinski*,<sup>73</sup> che coniuga in modalità *rétro* una storia d’amore contrastata fra i protagonisti eponimi, poi giunta al suo felice compimento matrimoniale e infine smembrata dalla dedizione all’ideale patrio e dalla guerra contro lo straniero,<sup>74</sup> in una Polonia che tenta invano di resistere al fagocitamento dell’impero russo. La collocazione all’interno del nuovo genere non può certo essere certificata neppure per *Harrington* di Mary Edgeworth,<sup>75</sup> né lo è stata a parte un vago cenno allusivo nella prefazione di Falconetti.<sup>76</sup> L’azione narrativa si chiude nel 1780

<sup>73</sup> *Lodoiska e Louzinski*, romanzo storico, Napoli, tip. della Minerva, 1826 (episodio tratto da *Les Amours du chevalier de Faublas* di Jean-Baptiste Louvet de Couvray, romanzo libertino in tre distinti volumi, pubblicato fra il 1787 e il 1790).

<sup>74</sup> Louzinski (che racconta *à rebours* la sua vicenda ad un amico, imprecisato nella nudità della sua iniziale, «F.») è in realtà un eroe ‘secondario’ perché l’esempio più puro e oltranzista di patriottismo è dato dal suocero, Pulauski, che l’ha convertito ad esser tale e ad affrontare insieme a lui i pericoli più estremi, fino al disperato epilogo, dopo che Lodoiska è morta di stenti e la loro unica figliola è stata rapita quando era infante: «Sempre divorato dall’amore del suo paese, sempre guidato dall’odio mortale che aveva giurato a suoi nemici, non cessò per quattro anni intieri, che restammo in Turchia, d’intrigare perché la Porta dichiarasse la guerra alla Russia. Nel 1774 ricevè con trasporti di rabbia la nuova della triplice invasione» che smembrava la Polonia. «Decise allora di passare in America, ove poco dopo morì» (*Lodoiska e Louzinski...*, 101).

<sup>75</sup> Mary EDGEWORTH, *Harrington* ed *Ormond* [1817], racconti due, trad. dall’inglese di Anton Francesco Falconetti, I-II, Venezia, presso Giuseppe Picotti, 1824. I due tomi contengono solo *Harrington*: non si ha notizia che *Ormond*, per attestazione di Falconetti nella nota prefatoria anch’esso tradotto, sia stato successivamente stampato.

<sup>76</sup> Falconetti afferma in essa di aver concepito la sua traduzione recependo un *input* contenuto in un fascicolo della «Biblioteca italiana» del novembre 1821, quando recensendo *Kenilworth* e annunciando la versione italiana delle opere di Scott, a cura di Gaetano Barbieri e per i tipi di Ferrario, ci si augurava che similmente si facesse per i romanzi della Edgeworth, «massimamente per lo scopo morale, a cui tendono, e per la pittura esatta e vivissima ch’ella fa de’ costumi della civile società». La traduzione di Falconetti è di notevole fattura, anche per il variare dei registri linguistici e stilistici in sintonia con il testo inglese; e si è proposta, riuscendoci, di usare «una lingua facile e piana, e quanto genuina altrettanto

e disegna un incisivo ritratto della società inglese di quel tempo,<sup>77</sup> usando come strumento diegetico primario i dialoghi, lunghi e insistiti, fra i personaggi: l'obiettivo della scrittrice è infulcrare il romanzo sul pregiudizio antisionista, che vuole distruggere con le armi del realismo e dell'ironia, e così disegnare corrosivamente un mondo che riversa sull'altro, sull'ebreo, i propri guasti morali, le proprie turpitudini nascoste.

In questo primo gruppo di opere, pertanto, l'unica attribuzione al genere che risulta quasi plausibile è *L'eremita della tomba misteriosa* di Ann Radcliffe, la maestra del gotico,<sup>78</sup> che Scott nel 1824 ha indicato come sua fonte primaria di ispirazione nel *Prefatory Memoir* all'edizione dei romanzi della scrittrice. L'ambientazione narrativa si chiude in un breve arco temporale con un triplice matrimonio, celebrato il 28 aprile 1208, e si situa in una Provenza dilaniata dalle guerre fratricide per il potere e dalle crociate antieretiche contro i

lontana e dai rancidumi e dai neologismi, senza però spogliare affatto lo stile d'un certo che di peregrino, che ne accusasse la derivazione». Su questa traduzione vd. comunque il non felice contributo di Chiara SILVESTRI, «Harrington» di Maria Edgeworth (1817) nella traduzione di A. F. Falconetti (1824), tappa italiana di un viaggio di emancipazione dal pregiudizio, in *Rivoluzioni, Restaurazione, Risorgimento. Letteratura italiana 1789-1870: Lettere, memorie e viaggi tra Italia ed Europa / Letteratura italiana e traduzioni*, a cura di Silvia Tatti e Stefano Verdino, Napoli, Ass. culturale Viaggiatori, 2018, 118-132.

<sup>77</sup> Walter Scott aveva indicato laudativamente nella Edgeworth – con cui aveva intrattenuto una lunga relazione epistolare e che era stata sua ospite ad Abbotford House – l'inventrice del *regional novel*, prodromico all'*historical novel*, per la sua capacità di dare una vivida e realistica pittura dei costumi, fondata sulla caratterizzazione locale, riconoscendole di essere stata una sua fonte di ispirazione. Recensendo la traduzione di Falconetti, che riscosse anche l'attenzione di Giuseppe Montani sull'«Antologia» del giugno 1825, un anonimo critico accomunava nella «Biblioteca italiana» del novembre 1824 la Edgeworth a Scott perché entrambi dipingono «schiettamente e colla maggiore semplicità i costumi dei paesi e delle famiglie non cercando abbellimenti se non se nel vero e nell'evidenza».

<sup>78</sup> Ann RADCLIFFE, *L'eremita della tomba misteriosa*, romanzo storico, I-III, Napoli, R. Di Napoli, 1825 (la traduzione è condotta su: *L'hermite de la tombe mystérieuse ou Le fantôme du vieux château: anecdote extraite des annales du XIIIe siècle*, Paris, Lecointe et Durey, 1822).

Catari e gli Albigesi. Accanto ai personaggi storici – Raimondo VI il Vecchio e Simone di Monfort, ad esempio – si muovono e hanno netta prevalenza quelli d’invenzione, come il *deus ex machina* della vicenda, l’eremita che è anche una sorta di fantasma punitivo e vendicativo e che domina demiurgicamente l’intrecciarsi delle azioni e dei destini individuali fino allo scioglimento positivo, nel finale, dei viluppi provocati dalla resistenza di incolpevoli giovani aristocratiche – in nome di amori corrisposti – ai tentativi di sopraffazione e di violenze da parte di personaggi potenti ma incorrisposti. E c’è, naturalmente, tutto il prontuario del gotico (tempeste, tombe, sotterranei, voci d’oltretomba, reliquie perturbanti del passato, delitti sepolti, incubi ossessivi, terrori e orrori, fuochi fatui etc.), coniugato dentro gli stampi periclitanti della Storia, con vicende e figure che sono anticipate cronologicamente per potersi chiudere prima degli eventi provocati dall’assassinio del legato pontificio Pietro di Castelnau, che diede il pretesto e l’alibi per poter scatenare la repressione contro gli Albigesi e la rimozione dal trono di Raimondo VI, il quale, oltre a governare in modo liberale, si era distinto per la tolleranza religiosa e per la protezione nei confronti dei catari. Come sempre nelle narrazioni della Radcliffe, ciò che sembrava targato dal soprannaturale rivela, invece, una genesi razionale o, come in questo caso, scientifica: l’eremita – che da ultimo rivela con un *coup de théâtre* di essere il fratello, creduto morto, del perverso Aramberto, patricida e fraticida – è una sorta di scienziato-alchimista che torna ad essere Berangero, nobile feudatario nel pieno possesso delle sue terre, il quale racconta pianamente, in un suo memoriale postfatto, ciò che la diegesi ha tracciato con percorso intermittente e sussultorio, ombrato di mistero, di identità celate e di agnizioni impensabili, con la sconfitta ultima e manichea, quando non con la morte, dei personaggi perfidi e ignobili.

Romanzo storico a tutti gli effetti avrebbe voluto essere *Ipsiboe* di Charles d’Arlincourt,<sup>79</sup> nel quale è insistito e stancante – per il suo cor-

<sup>79</sup> Charles-Victor d’ARLINCOURT, *Ipsiboe* [1823], romanzo storico volgarizzato da Luigi Bassi, I-IV, Firenze, Batelli, 1826-27.

poso apparato di note a piè di pagina – l’accreditamento dell’aderenza storica e antropologica a eventi e figure, usi e costumi che vengono profusi nel tessuto narrativo. E, indubbiamente, *Ipsiboe* ha tutto del romanzo storico: l’intreccio, svolto nei canonici (per d’Arlincourt) dodici libri con epilogo, è ambientato, come nel caso della Radcliffe, nella Provenza, ma del dodicesimo secolo: fase epocale, per uno degli epicentri della moderna civiltà europea, che vedeva la regione contesa fra il conte di Barcellona e quello di Tolosa, cioè Raimondo Berengario III, detto il Grande,<sup>80</sup> e Alfonso Giordano, ambedue insofferenti dello smembramento della Provenza che loro stessi avevano sancito nel 1125, con sullo sfondo la crescita tumultuosa della setta degli Albigesi e l’eterno conflitto fra l’Impero di Federico I e il Papato di Onorio II. Un momento cruciale di fazioni in lotta sul proscenio della Storia, insomma, prima che lo scontro tra i tre campi di tensione<sup>81</sup> si risolva successivamente nella conversione pacificante al dominio francese, secondo l’insegnamento scottiano, al quale si deve anche se – di contro alle opere precedenti, che «erano di un carattere tetro e severo» – «in questa lo scherzevole ed il satirico campeggiano». <sup>82</sup> Ma l’alleggerimento comico stride con la consueta esasperazione dei toni, dei colori e dei dialoghi (il ‘visconte inversivo’ è sempre fedele a sé stesso), con la gonfia percussione di uno stile troppo spesso inarcato e ridondante e con l’amplificata espansione delle sequenze, lunghe e noiose perché inutilmente protratte; e stride anche e soprattutto

<sup>80</sup> D’Arlincourt fonde in una unica figura Raimondo Berengario III e IV, quest’ultimo «passato in seconde nozze con Petronilla, erede dei regni di Aragona e Navarra, per assicurarsi così altre due corone» (*Ipsiboe...*, 36) e ampliare le conquiste catalane del padre, eroe della cristianità nelle lotte vittoriose contro i musulmani.

<sup>81</sup> «[...] tre inimiche fazioni il reame della Provenza tengono diviso: i difensori de’ Berengari, conti di Barcellona, dinastia regnante; i partigiani de’ Giordani, Conti di Tolosa, i quali già da lungo tempo vanno armando i popoli per riscattare i diritti che d’aver pretendono; finalmente gli ammiratori degli andati tempi, che piangono la schiatta dei Bozoni, e con pari odio e disprezzo riguardano i Giordani e i Berengarj, che indistintamente trattano col nome di usurpatori» (*Ipsiboe...*, 20).

<sup>82</sup> D’ARLINCOURT, *Prefazione a Ipsiboe...*, 5.

con la fascinazione misteriosa e magnetica, inquietante e sinistra che promana dalla protagonista eponima, Ipsiboe, evidenziando palmari suggestioni dal *noir* gotico. Maga e benefattrice, scienziata e demiurga, ha la sua dimora in una «gran padule», dove sorge un «nero edificio accerchiato da acque stagnanti, [...] nel fitto di quelle opache selve» e dove, in una piccola sala, «ella esamina le stelle, alluma de' grandi fuochi, distilla il succo delle erbe, trasmuta i metalli»; e soprattutto è a capo della setta degli «invisibili», che cospirano contro Raimondo Berengario e la figlia Zenaira, che egli ha posto sul trono di Provenza, dopo aver assassinato Ferdinando Bozone, il legittimo erede della corona di Provenza. Nel corso dello slabbrato andamento narrativo il mistero si dirada rivelando che Ipsiboe è la vedova di Bozone, da cui ha avuto un figlio, Armando, l'orfanello di Aiguemar, cresciuto nell'anonimato sotto l'occhio vigile ma lontano della madre, che, conosce come tale solo molto tardi. Infine Armando, alias Alameda, sposa Zenaira, regina di Provenza e figlia di Berengario, uccisore del padre; e insieme fuggono lontano dal trono e dal potere, per vivere nella solitudine felice dell'anonimato, mentre Ipsiboe muore, decide di morire, usando misture chimiche – da lei fabbricate – che provocano la deflagrazione del suo laboratorio.

Romanzo storico a pieno titolo – e furbamente concepito sull'onda iniziale della fortuna scottiana in Francia – è *Isabella di Polonia*<sup>83</sup> di Marie-Adelaide Barthélemy-Hadot, prolifica autrice di una serie cospicua di narrazioni di consumo a impianto storico, scritte tutte senza documentazione rigorosa e in modo affrettato e stilisticamente carente. Il personaggio era indubbiamente suggestivo, sia per la forza e l'abilità con cui ha saputo affrontare i marosi della vita e della Storia,<sup>84</sup> sia perché – palese o occulta – agiva dietro di

<sup>83</sup> Marie-Adelaide Richard BARTHÉLEMY-HADOT, *Isabella di Polonia* [1817], I-IV, romanzo storico. Napoli, tip. della Minerva, 1825.

<sup>84</sup> Principessa primogenita di Polonia, nata a Cracovia nel 1519, a venti anni regina d'Ungheria per il matrimonio con l'ultracinquantenne János Zápolya, che la lasciò vedova dopo un solo anno, Isabella divenne reggente in nome del figlio, nato due settimane prima della morte del padre, e dovette affrontare turbolenze

lei la presenza di una grande madre, Bona Sforza,<sup>85</sup> e della cultura rinascimentale italiana, ben percepibile nelle fastose architetture promosse da Isabella; ma la Hadot, purtroppo, dissipa tema e figure epicentriche in una diegesi storicamente inadeguata, corriva, protratta e melodrammatica. Sempre in ambito slavo, ma nella Russia di Caterina I e di Pietro II, fra il 1725 e il '30, si svolge la tragica vicenda di *Maria Menzikoff*,<sup>86</sup> che August Lafontaine, all'epoca il

politiche di grande portata, muovendosi con abilità fra l'impero ottomano di Solimano, che la difendeva, e le mire espansionistiche dell'arciduca Ferdinando d'Austria. Una famiglia fuggitiva (così il sottotitolo francese) quella di Isabella, in movimento coatto fra città diverse, poi per un lustro esule in Polonia, prima del ritorno in Ungheria, quando la Dieta della Transilvania la nominò nuovamente reggente, e prima della prematura morte (1559) ad appena quarant'anni: tre anni prima aveva firmato un innovativo editto di tolleranza religiosa, che concedeva libertà di culto a quattro diverse fedi.

<sup>85</sup> Bona Sforza è un'altra figura degna di narrazione romanzesca (e, infatti, recentemente lo è stata: Angela CAMPANELLA, *Bona Sforza Duchessa di Bari e Regina di Polonia*, Bari, Laterza, 2008): figlia del duca di Milano Gian Galeazzo (forse avvelenato dallo zio, Ludovico il Moro, quando lei aveva appena un anno) e di Isabella d'Aragona, divenne nel 1518 la seconda moglie (ventiquattrenne) del cinquantenne re Sigismondo I di Polonia. Allieva di Crisostomo Colonna, e come tale in possesso di una solida cultura umanistica, degna erede delle capacità diplomatiche degli Sforza e dei Visconti, fu abilissima in politica estera, mantenendo la pace con l'impero ottomano, e dal 1530, come regina regnante dotata di grande personalità e intraprendenza, perseguì nel suo stato il rafforzamento del potere regale, di contro alle prepotenze dei nobili, riuscendo a fare della Polonia uno stato moderno e sottraendo di fatto alla Chiesa cattolica il controllo dei vescovi. Avendo il figlio Sigismondo II contratto in seconde nozze un matrimonio politicamente inerte con Barbara Radwill, Bona le fu fortemente ostile, tanto da ingenerare il sospetto che nella precocissima morte della nuora vi fosse l'azione del veneficio. Il figlio, risultato sterile in tre diversi matrimoni (il che condannò all'estinzione la dinastia degli Jagelloni), non si oppose nel 1554 all'esodo di Bona dalla Polonia, dopo quasi un trentennio di regno, e neppure la salutò alla partenza. Stabilitasi a Bari come duchessa, tre anni dopo vi moriva, con ogni probabilità avvelenata dal segretario, Gian Lorenzo Pappacoda, per interesse personale e del re Filippo di Spagna.

<sup>86</sup> August Heinrich Julius LAFONTAINE, *Maria Menzikoff, ossia La sposa promessa di Pietro II [Fedor und Marie oder Treue bis zum Tode, 1803]*, I-V, roman-

più gettonato romanziere tedesco (ben più dello stesso Goethe), scrisse senza stravolgere sostanzialmente i dati storici, ispirandosi alla parabola del principe Aleksandr Menšikov, che da giovane pasticciare era giunto ad essere l'uomo più potente della corte russa, anche in virtù dell'antico legame con Caterina I, da domestica divenuta zarina. Lafontaine piega la vicenda a una declinazione amplificatamente sentimentale, facendo della protagonista eponima, Maria, uno strumento sacrificale dell'ambizione paterna, che l'ha destinata a divenire la sposa di Pietro II, salito al trono solo grazie al suo appoggio, sebbene sappia che la figlia ha giurato eterno amore ed è perdutoamente riamata dal giovane principe Fedoro d'Olgorouki, appartenente ad una famiglia rivale, che contende il potere ai Menzikoff. Dopo strazianti vicissitudini, Fedoro raggiunge Maria in Siberia, dove tutta la sua famiglia è stata deportata per l'accusa al padre di alto tradimento, e qui vivono nell'asprezza distruttiva della natura tre anni di casto amore, in attesa di poter espatriare senza pericolo, prima che gli stenti insostenibili del clima la uccidano, dopo di che Fedoro non può sopravvivere.

Sembrerebbe una storia puramente rugiadosa, svolta con esasperata pastellatura sentimentale su una antiquata struttura epistolare,<sup>87</sup>

zo storico, traduzione di Francesco Ambrosoli, Milano, Stella, 1825. L'editore continuava la «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili» di Giovanni Pirotta, presso il quale erano andati in stampa le *Confessioni al sepolcro*, in sette tomi (1821-22), e *L'orfano della Vestfalia*, in tre (1822); il primo era pubblicato anche presso la stamp. Ajani, a Roma, nel 1822; il secondo a Milano, a Firenze, tip. Gondoniana, 1824. Nella nota editoriale premessa a *Maria Menzikoff* Antonio Fortunato Stella motivava la scelta di dare alle stampe quest'opera per «far conoscere questo insigne Autore anche dal lato dei romanzi storici, in cui a noi sembra che abbia superato sé stesso, e perfino il celebre Scozzese sig. Walter Scott, che cotanta rinomanza si acquistò co' suoi, tutti di genere storico».

<sup>87</sup> Sulla struttura epistolare richiamava l'attenzione l'editore nella citata nota: l'opera è stata scritta «in via di lettere [trentotto, intercalate da qualche sparsa osservazione connettiva del curatore, in terza persona], ciascuna delle quali palesa il diverso sentire e pensare de' personaggi che si suppone averle dettate, non discordandosi però esse mai dalla verità de' fatti storici, e sempre procedendo verso il sublime scopo morale a cui mira l'Autore. [...] Altro pregio di queste Lettere si

e tale da meritare un non benevolo giudizio di August Wilhelm Schlegel («manca di poesia, di spirito e verve romantici»). Ma così non è o, meglio, non è soltanto così, poiché lo scrittore sull'ossatura storica offerta dalla vicenda reale ha costruito un convincente affresco della corte russa, del galleggio cortigiano e del servilismo verso il potente in auge, con immediato distanziamento quando l'alterna vicenda delle umane sorti lo fa precipitare in pochi giorni dall'apogeo del comando all'ipogeo del confino in Siberia, come accade ai Menzikoff, subito rimpiazzati dai d'Olgorouki, poi ben presto defenestrati dalla volubilità imperiale. Il quadro storico si traslitera in una non banale lettura della contingenza umana e della penosa friabilità dell'ambizione, se patologica e onnivora; e i momenti più incisivi del romanzo sono quando Fedoro e Maria, a contatto con la terribilità della natura, avvertono l'ineludibilità del loro destino. Romanzo sentimentale e morale, dunque, come attesta una prima appendice in cui vengono estrapolate le massime sentenziose sparse nel testo; ma soprattutto storico, come è enucleabile dalla seconda, che ripercorre attraverso la narrazione storica di Giuseppe Compagnoni<sup>88</sup> la vita vera – non discorde da quella finta – del principe Menzikoff, a mostrare «quanto soccorso possa dare la Storia al Romanzo, e questo a quella, e con quanta maestria [il narratore] abbia attinto dalle fonti storiche».

è quello, che quantunque un soggetto consimile, diverso però nelle circostanze e nei tempi, sia stato trattato da una donna di fino ingegno, da madama Cottin vogliam dire, autrice degli *Esiliati in Siberia*, la quale, specialmente per questo tenero componimento più che per gli altri, si è assicurata una fama presso le colte nazioni, pure anzi che discapitare esse nel confronto, spiccano vie meglio, e le bellezze loro assai più risaltano».

<sup>88</sup> Giuseppe COMPAGNONI, *Storia dell'Imperio russo compilata dal cav. Compagnoni e pubblicata in continuazione al compendio della Storia universale del sig. Conte di Segur con un supplimento che giugne sino all'incoronazione dell'Imperatore Alessandro I oggi regnante*, I-VI, Milano, dalla tip. di Ranieri Fanfani, 1824. Compagnoni aveva precedentemente tradotto: Peter Simon PALLAS, *Viaggi del signor Pallas in diverse province dell'Imperio russo sino ai confini della China*, compendiatosi dal cav. Compagnoni, I-V, Milano, tip. Sonzogno e Comp., 1816.

Anche Victor Hugo non fu – né lo poteva – essere immune dall'attrazione per il romanzo scottiano e, nella tarda adolescenza, scrisse e poi riscrisse *Han d'Islanda*,<sup>89</sup> che 'storico' poteva essere definito solo nella declinazione molto personale che egli dava di questo genere letterario e nell'interessata titolazione editoriale della versione italiana. In realtà, la cornice storica è esigua: la narrazione si conclude, dopo essersi snodata in un tempo contratto e con un intreccio complesso, nel gennaio del 1699, mentre invece sono molto circostanziate le coordinate geografiche (si è a Trondheim, la più settentrionale delle grandi città della Norvegia, con le suggestioni goticheggianti che questo consentiva attraverso la cupezza di luci, di atmosfere, di quadri panoramatici) e antropologiche (l'universo del grande Nord, con tutto il corredo di usi, costumi e tradizioni locali che ad esso era connaturato), ma senza esotismi coloristici, poiché questa dimensione scaturisce sobriamente dalla descrittività e dall'insistito utilizzo del dialogo. Come anche la struttura, costruita in funzione dell'esito cruciale, e la bipolarizzazione manichea fra i protagonisti, tutto questo rimanda a uno Scott senza brughiere – trasposto in chiave nordica, e in un mondo sino ad allora rimasto ai margini del romanzo europeo – ma anche senza le grandi convulsioni della Storia. Il tema vettoriale è costituito, infatti, dagli intrighi per il potere, messi in atto dal conte di Ahlefeld, supportato dal suo infido segretario Musdoemon, per distruggere del tutto il suo antico rivale, il conte Schumaker di Griffenfeld, prigioniero nella fortezza di Munkholm sotto il peso di accuse infamanti. Solo alcune carte segrete, custodite in una cassettona di ferro, potrebbero scagionarlo; e alla loro ricerca si muove il giovane e virtuoso Ordener Guldenlew, figlio del viceré di Norvegia e innamorato di Ethel, figlia del conte degradato. Ha contro di sé un avversario formidabile, che odia la famiglia Griffenfeld e, più in generale, l'umanità tutta: Han d'Islanda, un titano del male, che vive esercitando ogni violenza, crimine o massacro possibile in quella provincia norvege-

<sup>89</sup> Victor-Marie HUGO, *Han d'Islanda* [1823], romanzo storico tradotto dal francese, I-IV, Napoli, per i tipi della Minerva, 1826.

se. Ributtante anche nell'aspetto fisico, ha avuto un figlio da uno stupro e lo ha indirizzato sul suo stesso cammino, prima che un amore tradito spinga il giovane Gill Stadt al suicidio, acuendo ancor più la perversità del padre, che ha come unico compagno delle sue imprese un orso polare. Il conte di Ahlefeld, tramite Musdoemon, vuole strumentalizzare una rivolta di minatori e montanari contro il dominio danese della Norvegia per far ricadere la colpa dell'insurrezione sul nemico Schumaker; e ci riesce – coinvolgendo senza saperlo e volerlo nella punizione dei ribelli al potere regio anche Ordener, che si era mischiato all'insurrezione senza comprenderla, come il Waverley scottiano – fino a quando un macchinoso ribaltamento della situazione non porta al ristabilimento della verità e al consegnarsi volontario di Han alla giustizia, per poter perpetrare l'ultima vendetta contro il genere umano e la guarnigione della fortezza di Munkholm, che muore bruciata insieme al condannato a morte in un incendio da lui provocato. In *Han d'Islanda* c'è già, *in nuce*, molto Hugo: più che romanzo storico, o d'azione, è romanzo sociale, come attesta – di contro alla meschinità del potere imparuccato – la vibrata messa a fuoco delle condizioni impossibili di vita dei minatori e dei montanari, dei miserabili che – spinti dalla povertà insoffribile – non possono non ribellarsi e prendere le armi per rivendicare il loro diritto a vivere. C'è già il gusto per il deforme, per il mostruoso, per il grottesco, che fa di Han un antesignano di Quasimodo, il gobbo di *Notre-Dame de Paris*, qui coniugato con il titanismo del male, con lo scontro drammatico e grandioso del protagonista eponimo che si erge perversamente contro la società e non può non soccombere nella sua lotta, destinata comunque alla sconfitta; e c'è l'apparizione di un *leit-motiv* costante nell'opera hughiana, le ore vissute sul discrimine fra la vita e la morte di un condannato alla pena capitale, che muore senza ancora morire. E ancora, oltre a una innovativa mescolanza di stili e di registri, c'è soprattutto la volontà di implementare la dimensione socioantropologica – anche in proiezione ammodernante, libertaria e militante – della narrativa scottiana: una direzione che, autonomamente, in quegli stessi anni Venti veniva imboccata e percorsa da Carlo Varese.



## II. ANTE 1827. LA 'ROMANZERIA' AUTOCTONA

### *Prodromi settecenteschi*

Secondo una nozione consolidata ed usurata, il 1827 segna ufficialmente l'atto di nascita del romanzo storico in Italia. In quell'anno fatidico apparivano in rapida successione le opere di Giambattista Bazzoni e Francesco Domenico Guerrazzi, di Vincenzo Lancetti<sup>1</sup> e Alessandro Manzoni, di Carlo Varese e – stranamente dimenticati fino a qualche tempo fa – anche di Angelica

<sup>1</sup> Giambattista BAZZONI, *Il castello di Trezzo*. Novella storica, Milano, Stella, 1827; Francesco Domenico GUERRAZZI, *La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII*, I-IV, Livorno, Bertani Antonelli e C., 1827; Vincenzo LANCETTI, *Cabrino Fondulo*. Frammento della storia lombarda sul finire del secolo XIV e il principiare del XV, I-II, Milano, tip. Omobono Manini, 1827.

Palli e Stefano Ticozzi.<sup>2</sup> Secondo un'altra consolidata e usurata nozione, il romanzo storico sarebbe giunto tardi in Italia, come prodotto di importazione dall'Europa, sull'onda del travolgente successo di Scott, e sarebbe stato subito recepito e adottato come genere privilegiato perché funzionale alla condizione nazionale – in termini di coscienza identitaria, libertaria e irredentistica – tanto da prolungare la sua vita fino ad oggi come strumento per 'leggere' il compimento unitario e la dis-unità d'Italia, focalizzando illusioni e delusioni storiche. Questo è certamente vero, come si è dimostrato attraverso l'esempio di Manzoni e come è valido per tutti gli autori del 1827; né, d'altronde, avrei sviluppato un'indagine così ampia e capillare – sinora mai esperita – se ciò non fosse insito in quanto è avvenuto. Il *background* delle traduzioni in italiano o delle letture dal francese o in lingua originale è stato certamente il fattore scatenante del fenomeno, diffusosi a macchia d'olio in tutte le macroaree d'Italia. E poiché, come si è appena visto, il panorama traduttorio è ben più vasto, articolato e complesso di quanto è stato semplicisticamente enunciato fino ad oggi, si tratterà, nel seguito di questa ricostruzione storica, di mettere utilmente in rapporto speculare il diagramma di quanto è stato importato in Italia con ciò che precede la 'esplosione' del 1827 per sviluppare utili inferenze e discordanze.

Ma è comunque – quella canonizzata sino ad oggi – una *lectio faciliior*. Non si nega che ciò sia avvenuto; e non a caso l'indagine sul tracciato traduttorio è stata sviluppata con una vastità che altrimenti sarebbe immotivata. Questo, però, non basta a spiegare quanto è accaduto; e non spiega, soprattutto, come l'acclimatamento del nuovo genere sia stato tanto rapido e coinvolgente: una

<sup>2</sup> Carlo VARESE, *Sibilla Odaleta. Episodio delle guerre d'Italia alla fine del secolo XV. Romanzo storico di un italiano [...]*, Milano, Stella, 1827; Stefano TICOZZI, *Memorie di Bianca Cappello*, introd. e cura di Fernando Tempesti, Milano, Lerici, 1966; Angelica PALLI, *Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Livorno, Belforte, 2003 (pregevole ed. critica, preceduta da una densa ed acuta introduzione).

floritura sincrona e improvvisa che sarebbe di genesi esogena e quasi senza radici rispetto alla tradizione italiana. Così non è; o, se così appare, è solo perché l'indagine critica si è concentrata sul frutto, lasciando nell'ombra le radici che a quella tradizione robustamente si alimentavano. A partire dal romanzo del secondo Settecento, che inaugura in Italia la modernità di questo genere letterario attraverso l'opera di Pietro Chiari e di Antonio Piazza, uniti in molteplici aspetti del loro percorso e, anche, nell'attenzione narrativa alla Storia contemporanea.<sup>3</sup> Chiari è autore delle *Memorie del barone di Trenck* (1754),<sup>4</sup> esemplate abbastanza fedelmente sulla figura e sulle vicende biografiche, già di per sé romanzesche, dell'austro-prussiano Franz von der Trenck (1711-1749), prima militare di carriera e poi mercenario in eserciti diversi, più volte condannato a morte, temerariamente coraggioso in guerra e truculento fino alla efferatezza sulle popolazioni vinte e, infine, per le sue ruberie rinchiuso nella fortezza di Spielberg, dove morì. Conservando le linee rilevanti di una vita a dir poco turbinosa, Chiari la rende ancora più romanzesca interpolando inventivamente amori e avventure e ribaltando coassialmente il rapporto fra la dimensione militare e quella privata del barone, sicché la Storia si ritrae sul fondale, diviene una labile cornice quasi non interagente con il destino del personaggio.

<sup>3</sup> Utili indicazioni, in proposito, dal volume, arricchito da una preziosa appendice documentaria, di Daniela MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno, 2012.

<sup>4</sup> Pietro CHIARI, *Memorie del barone di Trenck comandante de' Panduri. Scritte da lui medesimo*, in Amsterdam, [ma] Venezia, appresso Marco Carnioni, librajo in Merceria, all'Insegna dell'Europa, 1754. Nella nota prefatoria Chiari postillava, evidenziando il rapporto con la realtà storica: «Un nome, che ha fatto qualche strepito nel Mondo durante le ultime guerre della Germania, deve interessare i dilettanti di Storia a provedersene, per esser meglio informati di quanto di lui spargeva la fama. | Questo non è propriamente un Romanzo; ma una Storia pur troppo lagrimevole, e vera, che non manca però di mille romanzesche avventure da renderla quasi incredibile alle orecchie de' Posterì».

Ben altra cosa è invece *L'amor tra l'armi* (1773)<sup>5</sup> di Antonio Piazza, autore ingiustamente bistrattato fino a qualche decennio fa;<sup>6</sup> e a dimostrarlo basterebbe anche soltanto questa prova narrativa, che proietta nel quadro convulso e sanguinoso dell'irredentismo corso le vicissitudini – indisgiungibili da esso – di due innamorati che sacrificavano «la tenerezza dei loro affetti al rigore della più sublime virtù».<sup>7</sup> Interessa all'autore rivelare i drammi, passati sotto silenzio, che la fatale catena della Storia può provocare nella vita degli uomini, ma che meritano di essere conosciuti perché non perisca «la [loro] memoria».<sup>8</sup> Sembra di leggere, per qualche aspetto, un anticipo della poetica storica manzoniana, anche perché del dibat-

<sup>5</sup> Antonio PIAZZA, *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto scritta e pubblicata da A. P. veneto*, Venezia, Fenzo, 1773.

<sup>6</sup> Aldo Maria MORACE, *Il prisma dell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*, Napoli, Liguori, 2002.

<sup>7</sup> *Al benevolo leggitore. Il libraio*, in A. P., *L'amor tra l'armi...*, 7.

<sup>8</sup> *Ivi*, 13. Belli e virtuosi, Aspasia e Radamisto erano cresciuti insieme; i rapporti fra le famiglie si erano però incrinati, poiché il padre di Aspasia, greco maniota, militava per la Repubblica di Genova, mentre quello di Radamisto con i confratelli corsi, «risoluto di vincere, o di morire per la sua Patria». Quando quest'ultimo fu ucciso in battaglia, Radamisto si accese di «foco marziale» e giurò di vendicare il padre, spinto a ciò anche dalla fermezza di Aspasia. In seguito la fanciulla fugge da casa per non contrarre un matrimonio indesiderato e per raggiungere l'amato: viene però a sapere che – sebbene si sia coperto di gloria in battaglia – Radamisto sta per essere processato perché accusato dell'omicidio di uno dei capi della rivoluzione, il generale Giovan Pietro Gaffori; e riesce a dimostrarne l'innocenza attraverso l'intercettazione di una lettera. In guerra compiono prodigi di valore, venendo fatti alternatamente prigionieri; ed affrontano disparate vicissitudini. Da ultimo, dopo che Pasquale Paoli (sull'eroismo e la probità del quale vengono scritte parole commosse) ha preso il comando delle operazioni militari, nel corso dell'assalto a Furiani viene indicato a Radamisto il presunto uccisore del padre: «incalzò quel greco, l'ammazzò, gli tagliò la testa, e la fece portare al campo dove fu innalzata sopra un palo di ferro acciocché tutti vedessero che quel figlio amoroso aveva sciolto il suo voto». Ma Aspasia «in quel teschio sanguinoso» vede «le sembianze del suo caro padre»: dopo quest'evento la separazione è inevitabile, come anche la rinuncia a combattere da parte della giovane, che torna ad Ajaccio e si chiude in convento.

tito settecentesco in materia Piazza mostrava piena consapevolezza, vedendo nell'apporto della Storia un antidoto al «meraviglioso» del romanzo. Esso assumeva così il potere di svelare – in antitesi alla vetusta posizione di Chiari e di Patriarchi, ma non di Gozzi<sup>9</sup> – una verità ulteriore, rispetto a quella dello storico, proprio grazie alla peculiarità della finzione narrativa e, dunque, a quelle «bugie di convenzione» che sono connaturate al patto tacito tra lo scrittore ed i lettori, teorizzato un ventennio più tardi da Albergati Capacelli<sup>10</sup> e prima ancora da Galanti.<sup>11</sup>

Il calvario della Corsica, da poco conclusosi con la definitiva sconfitta di Pontenuovo (1769), era più che mai presente alla coscienza europea, come mostrava tutta una serie di opere storiografiche, che costituivano l'aggiornata base documentaria di Piazza;<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Pietro CHIARI, *Difesa della Storia contro i Romanzi*, in *Lettere scelte*, I, Venezia, Pasinelli, 1751, 186-94; [Gasparo PATRIARCHI], *Lettera sopra la Dissertazione di monsignor Uezio intorno all'origine de' romanzi. Al sig. conte Francesco Algarotti*, s.n.t., 1759 (un sedicesimo: unica copia nella Marciana); Gasparo GOZZI, *Il mondo morale. Conversazioni della Congrega de' Pellegrini*, Venezia, appresso Paolo Colombani, 1760: «All' incontro i Poemi, e i Romanzi fanno professione di narrare favole, e bugie, e gli scrittori di quelli senza punto avvedersene ci lasciano ripieni i libri loro d'una verità, che risplende da tutte le parti. I costumi di tutti i Secoli, e di tutti i paesi sono dipinti in cotali opere, e vi si veggono come in uno specchio dall'un capo all'altro», ivi, 101).

<sup>10</sup> *Lettera XV. Albergati a Compagnoni* (da Bologna, 24 settembre 1790), in *Lettere piacevoli se piaceranno dell'abate Compagnoni e di Francesco Albergati Capacelli*, Modena, Soc. Tipografica, 1791; Venezia, presso Giacomo Storti, 1792, 224-44:236.

<sup>11</sup> Giuseppe Maria GALANTI, *Osservazioni intorno a' Romanzi, alla Morale ed a' diversi generi di sentimento*, Napoli, presso la Società letteraria e tipografica, 1780 (è il volume prefatorio alle opere di d'Arnaud).

<sup>12</sup> In particolare, Domenico CAMINER, *Saggio storico del Regno di Corsica. Dalla sollevazione del 1729 fino alla metà del 1768*, Venezia, Colombani, 1768; e Gioacchino CAMBIAGI, *Istoria del Regno di Corsica*, I-IV, [Firenze], Cambiagi, 1770-72. È da ricordare che la vicenda dell'eroe corso ispirò quasi un secolo dopo il ben noto — e, *more solito*, fluviale — romanzo di Francesco Domenico GUERRAZZI, *Pasquale Paoli ossia La rotta di Pontenuovo. Racconto corso del secolo XVIII*, I-II, Milano, Guigoni, 1860 (vd., in proposito: Aldo Maria MORACE, *Pa-*

e Pasquale Paoli in esilio a Londra, dove teneva viva la speranza del riscatto, era già divenuto un mito tra gli intellettuali inclini alle istanze patriottiche. Questa presenza così incisiva della Storia contemporanea in un romanzo costituiva una novità – temporale e strutturale – nell'intero panorama della narrativa italiana di quel secolo, riconfermando lo sperimentalismo (pur se disomogeneo) di Piazza e l'attitudine a recepire prensilmente gli spunti vitali del suo tempo. *L'amor tra l'armi* appare oggi un frutto a sé stante di quegli anni Settanta proprio per la coerenza con cui pone la Storia non a cornice ma a causa agente del destino dei protagonisti, che decidevano di procrastinare il sogno d'amore per lottare in nome della libertà e della gloria. Il narratore utilizza cronologia, toponimi, figure, eventi storici che si intrecciano simbioticamente all'azione dei personaggi d'invenzione: dietro ogni loro parola, scelta, gesto, opera una realtà che li sovrasta, dominante anche quando regredisce nel fondale. Manca ancora in *L'amor tra l'armi* il culto dell'etnia, del folklore, del costume locale, pur se vi emerge a tratti un realismo ben dosato di particolari e di situazioni, purtroppo snaturato dal ricorrere alle risorse viete del romanzesco, che entrano in conflitto con l'innalzamento del registro stilistico (in accordo con la tragedia di un popolo e con la sublimazione eroica dell'amore da parte dei protagonisti), con l'asciuttezza della struttura narrativa e con l'interazione nuova tra destino individuale e collettivo, che dà pregnanza al prezzo di dolore e di sangue pagato dai singoli nel vorticare della Storia. Questa volta, però, l'amore è trasceso, sublimato da una passione più alta: quella per la patria, la libertà e la gloria, che induce i due protagonisti ad amare al di là del possesso e della morte.<sup>13</sup>

*squale Paoli nella narrativa di Piazza e di Guerrazzi*, «Italianistica», XLVIII, 2-3, maggio-dic. 2019, 73-88).

<sup>13</sup> Trenta anni più tardi Piazza torna alla Storia contemporanea con *Teodoro, o dell'amor patrio*, Milano, stamp. Pirotta e Maspero, 1803. Attraverso un narrato in terza persona (che ha inizio nel 1792) sulla resistibile ascesa e la rapida morte della Repubblica democratica veneziana, viene delineato il trapasso dal governo oligarchico alla municipalità democratica e poi l'ingresso di Venezia nell'alveo

Non si può proprio parlare di 'romanzo storico', e nemmeno di romanzo, per Giulio Roberto Sanseverino, autore di una *Storia della vita e tragica morte di Bianca Capello* (1776)<sup>14</sup> che adotta, didasca-

dell'impero austriaco, rivendicando nella nota prefatoria la «storica esattezza» di tutto ciò che «attaccasi accessoriamente all'azione principale», sicché, se pur si vorrà ascrivere «alla classe de' romanzi quanto avvenne a *Teodoro* e alla famiglia sua, non si potrà contrastare il vanto della storica essenzialità a tutto quello che contorna e fregia il quadro afflittivo delle sue tristi vicende». Il protagonista eponimo è semplicemente un uomo che ha praticato «la virtù della morale», adoperandosi per l'armonia e la stabilità dell'ordine pubblico: la microstoria esemplare di «vittima volontaria dell'amor patrio, avanzo d'ingiustissime persecuzioni». Dopo avere vissuto in rapida successione la breve illusione, il dubbio del tradimento francese, l'ingresso in Venezia dell'aquila austriaca e lo spettro della miseria per il capitale andato in fumo nelle requisizioni governative, rifiuta la prospettiva dell'esilio e si dà la morte come un eroe antico; e tutti i suoi sono trascinati come foglie divelte nel vortice annientante della Storia. Così intensamente vibrante di passione civile e di vita e di storia veneziane, il *Teodoro* palesa un rapporto non tangenziale con l'*Ortis*. Con ogni probabilità, è stata proprio la lettura delle *Ultime lettere* a suggerire al Piazza un'opera che desse espressione a ciò che nel Foscolo rimaneva in *background* (il fervore politico che aveva costretto Jacopo a riparare sui colli Euganei), privilegiando in modo deciso, inglobante, la Storia all'intreccio romanzesco, in antitesi a quanto avveniva nell'*Ortis* e nel precedente itinerario di Piazza. E proprio perché era così grande la tragedia che raccontava – della micro come della macrostoria – Piazza non aveva bisogno di forzare il registro tonale; e reperiva un efficace modulo espressivo proprio nella sobrietà della enunciazione narrativa e rappresentativa, in cui la nuda drammaticità degli eventi privati e pubblici trovava la sua fonda, appenata ed eloquente risonanza di passione civile e patriottica nel delineare con pregnanza di effetti la settarietà indotta dalle divisioni ideologiche, collegandola alla polemica contro l'arbitrio e la prevaricazione repressiva da parte del potere.

<sup>14</sup> Giulio Roberto SANSEVERINO, *Storia della vita e tragica morte di Bianca Capello gentildonna di Venezia e granduchessa di Toscana*, Berlino, Nylius, 1776. Di recente, dell'opera è stata data – meritoriamente, perché altrimenti sarebbe stata data per dispersa – un'edizione «critica», a cura e con introduzione e note di Paola Irene Galli Mastrodonato (Firenze, Nicomp, 2011), purtroppo dotata di scarsa alfabetizzazione filologica (che giunge a forme 'parodistiche' di conservatività: «un certo non so che di speculativo, e d'austero, che li rende ò meno intellegibili, ò meno amabili agli uomini corrotti, laddove la Storia ben' descrittive le belle, ò le scellerate azioni de' Mortali, che già furono, invaghisce», per dare solo uno

licamente, il passo e il ritmo, il timbro e il colore della narrazione storica, come d'altronde si era proposto di fare:<sup>15</sup> una ricostruzione accurata, che solo di rado si concede qualche pagina di diegesi pura, limitandosi per il resto alla pacata illustrazione di una parabola di inopinata ascesa – dopo un primo matrimonio ‘declassante’ della patrizia veneziana con un giovane fiorentino del banco dei Salviani – e di feroce veneficio (ad opera, probabilmente, del cardinale Ferdinando de’ Medici, fratello del granduca Francesco I e suo successore) nella Toscana del Cinquecento. Ben altra cosa è *Di aneddoti viniziani militari e amorosi del secolo decimo quarto*,<sup>16</sup> che Giacomo Casanova rielaborò dal romanzo storico *La siège de Calais* della

*specimen*) e, invece, connotata da patologica e compulsiva ossessione autocitatoria (almeno un centinaio di rimandi ai propri contributi sul tema, peraltro quasi sempre glissati dagli studiosi), da compilativa e profusiva dispersività nel tracciare un inutile quadro del romanzo italiano del secondo Settecento, senza coglierne le linee vettoriali e i nuclei essenziali (e senza neppure averne letto i testi), e infine da crassa sconoscenza del dibattito – sviluppatosi a livello europeo, ma soprattutto in Italia – sul rapporto fra Storia e invenzione e dei prodromi italiani agli albori di questo genere letterario, nel quale avrebbe dovuto invece collocare la *Storia* di Sanseverino per poterla fruttuosamente analizzare.

<sup>15</sup> Moralisticamente Sanseverino, nella nota prefatoria *A’ lettori*, dopo un ampolloso elogio della Storia («più capace di spaventar gli uomini dal Vizio, che la stessa Filosofia», si scaglia contro «quelle Fole, cha appellansi Romanzi», e anche contro «l’altro genere nuovo di Romanzi [...] che più si rassomiglia alla Storia, e quel che n’emula più gli vantaggi; ma questa simiglianza istessa il condanna d’inutilità. Superflui però non solo, ma dannosi ancor, mi sembrano tutti que’ Romanzi, che vantansi emulatori della Storia. [...] Faccia dunque la Gioventù la sua delizia delle Storie veritiere, poiché [...] ci danno una vera idea delle umane cose, e del cuore dell’uomo». Come rivendica di aver fatto lui «nel descrivere questa mia Storia vera bensì, ma la più somigliante, ch’io mai vedessi, ad un Romanzo», ma sempre «la Verità istorica fu l’unico oggetto de’ miei sforzi, e la mia principal’ attenzione fu sempre d’attignere dalle più pure Sorgenti i Fatti, ch’a narrar io m’accinsi».

<sup>16</sup> Giacomo CASANOVA, *Di aneddoti viniziani militari e amorosi del secolo decimo quarto, sotto i Dogadi di Giovanni Gradenigo e di Giovanni Dolfin*. Libro unico diviso in quattro parti, Venezia, Fenzo, 1782.

spregiudicata marquise de Tencin (1739)<sup>17</sup> e che ha avuto la sorte di essere oscurato dalla mitografia dell'autore e dall'impatto della sua memorialistica, anche in occasione delle riedizioni novecentesche.<sup>18</sup> Di solito citato quasi soltanto per l'appassionata dedicatoria a una dama innominata, il romanzo ha una lunga nota prefatoria nella quale Casanova lamenta che l'adulazione, la quale è anche una forma di satira, si sia corrotta e, per di più, non riceva ormai alcun compenso, come invece in passato; e poi affronta – con *understatement* ma anche con genialità, mostrando di essere edotto del dibattito che si era sviluppato in Italia e in Europa – il problema del rapporto fra Storia e invenzione, fra la realtà biografica dei personaggi tratti dal vero e l'autonomia narrativa che l'autore deve preservare (anche dall'occhiuta sorveglianza della censura: «ne quid falsi dicere audeat, ne quid veri non audeat»). Con ironia si dichiara sicuro del successo che il volume, «una traduzione» (ma non è soltanto questo), riscuoterà presso la massa e dunque del fatto che esso sia letterariamente «cattivo» («qualità necessaria al di lui spaccio, poiché i buoni rimangono negletti, pasto de' tarli nelle botteghe de libraj»), e infine esplicita che è il caso di chiarire «se questi aneddoti siano storici o favolosi». A suo parere, *Aneddoti viniziani* «non è né romanzo, né istoria», ma «una raccolta concatenata di accidenti tragici, ed amorosi avvenuti in tre anni di tempo quattrocento e venticinqu'anni fa a venti, o trenta eroi tra uomini, e donne, l'esistenza de' quali non rimane soggetta a dubbio, poiché d'essi parlano tutte le gravi storie di que' tempi». Se siano «avvenuti effettivamente, o se sieno parti di bizzarra invenzione, non vi è nessuno che possa affermarlo; ma nello stesso tempo non v'è alcuno, che possa negarlo. Sono fatti

<sup>17</sup> Claudine Alexandrine GUERIN, marquise de Tencin, *Le siège de Calais, nouvelle historique*, I-II, a La Haye, chez Jean Neaulme, 1739.

<sup>18</sup> G.C., *Aneddoti veneziani militari ed amorosi*, pref. di Folco Portinari, Milano, Serra e Riva, 1984; *Romanzi italiani*, a cura di Paolo Archi, prefazione di Luca Toschi, Firenze, Sansoni, 1984. Un contributo non esaltante sul romanzo: Elisabetta DE TROJA, *Una traduzione di G.C. [...]*, in *Il romanzo ritrovato. Luca Assarino, G.C.*, Padova, Liviana ed., 1985, 51-69.

probabili, e verisimili, dunque si può credere che sieno avvenuti».<sup>19</sup> Percorre il libro – ed è rivendicata – una pedagogia volta alla prassi delle virtù e al contenimento delle passioni; ma l'accento batte sulla storicità illustre dei personaggi (Carlo Zen, Michele Sten, Carlo Spinola),<sup>20</sup> colti nel respiro della «privata società nobile» e della loro gioventù, prima di divenire figure togate e quando ancora il privato dei sentimenti aggettava sulla funzione pubblica; e la rielaborazione casanoviana del testo francese può così – manzonianamente *avant la lettre* – immaginare e tracciare una dimensione umana che la Storia elude e tace, ma che ha una sua verità profonda nella rappresentazione ipotizzata di ciò che hanno pensato, detto e sofferto nei «minuti fatti» del quotidiano e nelle sperimentazioni dell'amore e del dolore, ciò che «i gravi scrittori delle storie trascurarono di tramandarci».

<sup>19</sup> Carlo Zen, «veneto eroe d'immortal fama», «non doveva egli oltrepassare il quinto lustro di sua età, quando conobbe la figlia di Giovanni Giustinian. Ci lasciano veramente le pubbliche storie ignorare, che la dama Giustinian, ch'egli sposò in secondi voti, si chiamasse Giustina, e che foss'ella vedova di un Marco Ziani, di cui non trovo traccia in alcuno scrittore: ma quali fono gli storici (se non biografi) che si fieno curati di registrare questi minuti fatti degli eroi, che celebrarono? Ci basti il trovare, che Giovanni Giustinian fu in fatti quel valoroso, che per quanto poté frenò l'impeto delle armi del re Lodovico di Ungheria, difendendo Nona, per impedirci dallo spacciare questi aneddoti come bugiardi, e fallaci» (CASANOVA, *Discorso preliminare a Di aneddoti viniziani...*, XXI).

<sup>20</sup> «e picciolo non è il piacere del lettore, che non ignora esser questo quello stesso Sten, che per errore di gioventù fu cagione del gran delitto del doge Falier, e che quaranta quattr'anni dopo l'epoca delle sue amoroze peripezie in questo libro descritte, fu eletto doge, e che fu sotto il suo illustre dogado, che la serenissima veneta repubblica acquistò Vicenza, trionfò ancora due volte de' genovesi sotto il comando di Carlo Zen, domò gli albanesi, distrusse i Carrara; acquistò Lepanto in Morea, e Patrasso, riebbe Zara dal re Ladislao, indi Zebenico, [...] aggiunse alfine al veneto dominio, oltre Padova, anche Verona, Feltre, Belluno, Casalmaggiore, e Guastalla. [...] Le illustri illiriche case, delle quali questo libro è zeppo, esistono in parte ancora, e veridici monumenti provano, che le altre hanno tutte esistito. Confrontati con le venete pubbliche storie, sono veri i nomi di quegli ambasciatori, che leggiamo qui mandati dalla repubblica al re Lodovico, e verissimi quelli de' veneti comandanti da mare, e da terra, de' quali qui fi fa menzione» (CASANOVA, *Discorso preliminare a Di aneddoti viniziani...*, XXI-XXIII).

Personaggi dentro la Storia e al tempo stesso, abilmente, ancora ai margini della grande Storia, situati in una dimensione ancipite che consente vasti margini al verisimile: tre storie d'amore tormentate e complesse che s'intrecciano – anche narrate dai protagonisti in *flashback* chiarificatori, o trapelanti per soliloqui e dialoghi<sup>21</sup> – fino all'*happy end* matrimoniale. Nella vita raffinata della società aristocratica veneziana, fra palazzi lagunari e ville, s'incunea la percussione della Storia: Ludovico d'Ungheria muove alla conquista della Dalmazia e tutti i personaggi sono coinvolti nell'evento, che diviene elemento agente del loro destino, e non mera cornice, e si conclude con la pace stipulata il 18 febbraio 1359. Il gioco galante dell'amore – omologo nel tempo, secondo Casanova<sup>22</sup> – lascia il campo alle battaglie, all'assedio, alla carestia, alla resa e alla vendetta regia, fino al felice scioglimento che è possibile solo grazie all'intervento intrepido di Giustina Giustinian, vedova di Marco Ziani, che ha vinto la sua combattuta renitenza all'amore per Carlo Zen e che confessa la sua capitolazione davanti al re Lodovico, salvando così i nobili amanti che si erano offerti in olocausto. Disegnando una società tardotrecentesca che è speculare a quella settecentesca, con i suoi riti mondani e fraseggi amorosi; praticando una felice mistione fra la loro elegante fatuità e l'interpolazione spinosa della Storia e un abile riuso della *suspense* e dell'orizzonte d'attesa nella struttura narrativa della Tencin, Casanova ha ri-scritto con maggiore margine di libertà rispetto ad un precedente e omologo esito<sup>23</sup> e con piena

<sup>21</sup> «Il solo vero carattere di romanzo, che in questo libro ritrovo, e che mi fa quasi credere che sia tale, è la continua flattera de' soliloquij de suoi eroi; e quella de' teneri dialoghi tra amanti» (ivi, xxiii).

<sup>22</sup> «dieci, o dodici belle, e gentili donne, che conosco, ed alle quali credo a occhj chiusi, dopo che avranno letto il mio libro, [...] sapranno dirmi se probabili, o improbabili, sieno que' movimenti del core umano, che si vogliono qui far apparire, e se quei monologhi, e quelle riflessioni, que' svenimenti, e que' trasporti, ch'erano conformi alla natura dell'amore antico, possan esserlo del moderno» (ivi, xxiv).

<sup>23</sup> Casanova scrisse anche (o meglio tradusse dalle *Lettres de Milady Juliette Catesby à Miledy Henriette Campley, son amie* di Marie Jeanne Riccoboni, pubblicate in varie edizioni a partire dal 1759, e in versione italiana nel 1769, adattandole

consapevolezza teorica un romanzo storico-galante che – insieme con i due di Piazza sul versante della contemporaneità – costituisce una piccola (e misconosciuta) gemma nel quadro povero della narrativa settecentesca.

Certamente non si può dire altrettanto di *Caterin Zeno* (1783),<sup>24</sup> che Vincenzo Formaleoni scrisse – o meglio rimodulò – sulla scorta dei *Commentarii del viaggio in Persia* (1558) dell'eponimo diplomatico veneziano, ambasciatore dal 1471 presso il sultano Uzūn Ḥasan e inviato presso la sua corte con il preciso mandato, ben adempiuto, di

intelligentemente al contesto e ai personaggi veneziani) un romanzo sentimentale in forma epistolare e con cornice storica (è retrodatato al 1452, fra il 3 maggio e il 16 giugno di quell'anno, di contro alla contemporaneità del testo della Riccoboni e alla sua ambientazione inglese): *Lettere della nobil donna Silvia Belegno alla nobil donzella Laura Gussoni*, pubblicato due anni prima degli *Aneddoti* (I-II, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1780; poi, in edizione infedele e con dispersiva e disinformata introd. di Folco Portinari, Torino, Fògola, 1975). La narrazione è sviluppata attraverso un gioco di specchi (sul manoscritto ritrovato e tradotto dal veneziano antico, fra ipotesi in contraddizione e possibile contraffazione) e una struttura a *suspense* e a incastri frammentati sul matrimonio mancato per la fuga improvvisa e dolente di Pietro Lando (che subito dopo sposa Corvina Valier) proprio quando stava per compiersi con la piena felicità di lui e di Silvia Belegno. Le trentasette lettere a Laura riversano dall'interno dell'anima di Silvia – con acuta analisi psicologica da parte della scrittrice (e del suo traduttore) – l'odi et amo nei confronti di Pietro, rimasto precocemente vedovo, che l'amante abbandonata non vuole perdonare; e nel flusso epistolare s'incastonano le copie di lettere ad altri corrispondenti e, soprattutto, le versioni di Silvia e di Pietro – ambedue giustificatorie – sulla loro vicenda, che si conclude felicemente con il perdono da parte della donna e con il matrimonio. Ma, sebbene ambientato a metà Quattrocento, la società galante del romanzo – con i suoi complicati rituali di gioco erotico – è palesemente settecentesca, dando un ritratto accattivante (e di marca casanoviana) della vita mondana e della quotidianità aristocratica, fra Venezia e villeggiature nel Polesine; e la Storia non appare se non nel lungo e minuzioso *Discorso preliminare*, che attesta l'esistenza reale dei personaggi che animano la diegesi epistolare o appaiono per pura nominazione, senza peraltro che essa ne determini (né poteva) vicende e destini.

<sup>24</sup> Vincenzo FORMALEONI, *Caterin Zeno. Storia curiosa delle sue avventure in Persia. Tratta da antico Originale manoscritto, ed ora per la prima volta pubblicata da V.F.*, Venezia, presso l'Autore, 1783.

instaurare un'alleanza contro gli Ottomani e, in seguito, di allargarla coinvolgendo anche la Polonia e l'Ungheria. È una svelta narrazione di viaggi – talvolta avventurosi e pericolosi – e di ambascerie, imperniata su una figura storica e su vicende documentate e pienamente in sintonia con la dimensione storico-geografica e cartografica degli interessi autoriali ed editoriali di Formaleoni,<sup>25</sup> che funzionalizza l'azione diplomatica di Zeno non tanto alla prosopopea del personaggio (come aveva enunciato nella nota editoriale prefatoria)<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Vulcanica figura di viaggiatore, di geografo, di cartografo e di tipografo, Formaleoni si trasferì a Venezia (era nato a Piacenza nel 1752) intorno al 1775, dando vita a una frenetica attività nelle svariate aree dei suoi interessi, ma privilegiando a partire dal 1780 quella editoriale, che si fregiava della traduzione del *Compendio della storia generale dei viaggi* di de La Harpe, con numerose aggiunte di sua mano, mentre gli ultimi quattro volumi della monumentale opera erano interamente di Formaleoni, che li pose in commercio anche separatamente col titolo di *Topografia veneta, ovvero Descrizione dello Stato veneto* (1787). L'anno precedente aveva proposto la ristampa della «Bibliothèque amusante», una raccolta di romanzi suddivisi in oltre cento tometti, edita a Parigi nel 1782: nell'elenco erano il *Candide* di Voltaire, il *Bélisaire* di Marmontel, il *Voyage sentimental* di Sterne e vari racconti di d'Arnauld e di altri autori francesi. Sdegnato per l'opera della censura, che ne aveva bloccato la pubblicazione, vendette la stamperia e, a partire dal 1792, andò a vivere in Francia, schierandosi dalla parte della rivoluzione ma dandosi ad attività spionistica per conto della repubblica veneziana. Imprigionato, riuscì a fuggire e a riparare in Italia, dove poi venne incarcerato anche dagli austriaci, che lo sospettavano di connivenza giacobina sebbene egli tentasse di avvalorare la sua distanziamento da essa con il professare adesione al regime imperiale. Ciò malgrado, fu trattenuto in carcere, dove morì nel gennaio del 1797, poco prima che le truppe francesi giungessero a Mantova e dopo una vita molto più romanzesca del suo romanzo.

<sup>26</sup> Anche i popoli meno civili «san celebrare le gesta degli uomini grandi di lor nazione; e noi che civiltà di costumi, e coltura di spirito vantiamo, dovrem lasciar nell'oblio sepolti i nomi de' cittadini più grandi, più illustri e più benemeriti della Repubblica? Giova appellarsi alle glorie antiche della nazione, ed eternar la memoria di quegli antenati per cui la gloria della patria ancor riluce. Forz'è confessare che gli Scrittori nostri han trascurato pur troppo soggetto tanto importante; nel che e la barbarie de' tempi, e il gusto depravato del secolo dobbiamo incolpare. Imperciocché qual nazione d'Italia dopo l'antica romana ebbe numero maggiore d'uomini grandi, e di eroi, degni di stare a canto a quelli dell'antica

quanto invece a una effusa *laudatio* di Venezia, della sua Storia, del suo governo, da lui pronunciata per darne un'illustrazione al sovrano persiano, che l'aveva richiesta. Ma romanzo storico non è: non c'è intreccio, non c'è *factio*; e la diegesi si mantiene sostanzialmente fedele alla fonte originaria senza debordare da essa (a parte alcune infruttuose digressioni nell'allegorico e nel fantastico), come talvolta avveniva invece fruttuosamente in *Mendez Pinto* (1782):<sup>27</sup> narrazione anche questa di un ventennio di avventurosi viaggi esotici (in India, Malacca, Sumatra, Thailandia, Cina e Giappone), che Formaleoni aveva tradotto e tratto – accentuandone l'aspetto romanzato – non dal testo della *princeps, Peregrinação* (1614), stampata un trentennio dopo la morte di Fernão Mendes Pinto, ma dalla traduzione francese (1628). E romanzo storico non è neppure il *Boezio in carcere* (1787)<sup>28</sup> di Benvenuto Robbio di San Raffaele, e non per la forma epistolare (si tratta di ventidue lettere, scambiate solo in parte con il filosofo dalla e nella sua cerchia parentale e amicale, e anche fra coloro che provocarono la sua rovina), ma perché, per esplicita nota autoriale, si proponeva – «al poco vero, che or si sa di tal fatto, aggiungendo altrettanto di verosimile» – di «battere una strada di mezzo» con la tragedia. E in effetti la struttura epistolare deve molto alla drammaturgia nella contrapposizione manichea fra l'altezza intellettuale e religiosa di Boezio e la perfidia criminosa della corte, che gli aliena il favore del re Teodorico, relegandolo alla carcerazione e poi al supplizio per supposto tradimento di connivenza con l'imperatore d'Oriente, senza che il ravvedimento di un congiurato giunga a tempo per salvarlo. Lo stile è nobile, pacatamente aderto sulle con-

Grecia, e di Roma?»; e poi, sul versante editoriale, depreca che «il secolo degli Aldi [*Manuzio*] è già passato. Noi cerchiamo il profitto, e non la gloria. La penna è cambiata in forbice, il tavolino in banco» (*L'editore a' cortesi leggitori*, in *Caterin Zeno...*, IV-v e VI).

<sup>27</sup> *Mendez Pinto ovvero Avventure d'un corsaro scritte da lui medesimo*, tradotte dal portoghese in italiano, Venezia, presso Vincenzio Formaleoni, 1782.

<sup>28</sup> Carlo Luigi Benvenuto ROBBIO DI SAN RAFFAELE, *Boezio in carcere*, Torino, presso Giammichele Briolo, 1787.

tingenze del mondo perché trapunto di echi intertestuali dalle opere boeziane: attorno alla parabola tragica del filosofo, uomo di stato ma non di potere, respira il dramma della famiglia percossa e scerpata; e si dipana anche la vicenda sempre eguale dei laudatori nel tempo propizio, subito convertitisi al glissaggio di ogni forma di solidarietà e finanche del semplice contatto umano in quello della disgrazia, a parte la luminosa eccezione di Cassiodoro. Robbio ha rimodulato con elementi di novità il romanzo epistolare, infulcrandolo con coerente forza espressiva su un evento storicamente avvenuto nel primo quarto del sesto secolo. Ma la Storia è soltanto cornice, fondale, richiamo nominale di figure: ciò che l'autore voleva attingere, riuscendoci, è un romanzo che si libra meditativamente sulla vita umana, guardata da un'orbita che la trascende perché contemplata alla luce della fede cristiana e dell'eterno da un'«anima grande», che «dalle miserie del cieco mondo volò al regno della pace».

### *Il 'caso' Verri*

*Boezio in carcere* era ingiustamente sparito dalla memoria letteraria; e nel caso di *Le Rossane*,<sup>29</sup> «romanzo storico» (1791) di Fanucci, non si può che praticare una necessitata epoché, dal momento che

<sup>29</sup> Giovanni Battista FANUCCI, *La Rossane, romanzo storico in cui si fanno conoscere le vicende politiche che accaddero in Italia e in Germania sotto l'imperatore Federico I chiamato Barbarossa*, Pisa, Prosperi, 1791. Si tratta di una mera repertazione bibliografica perché, malgrado le ricerche esperite, non sono stato in grado di rintracciare questo «romanzo storico». Spero che qualcuno di coloro che lo citano, come se l'avessero letto, possa fornirmi gli utili elementi per poterlo fare. D'altronde, anche lo stesso Marchesi (*Romanzieri e romanzi...*, 282) si limita soltanto e genericamente a scrivere «che ha per isfondo le vicende politiche d'Italia e di Germania, al tempo di Federico Barbarossa»: il che induce a credere che non sia stato possibile neanche a lui leggere l'opera. Fanucci è stato autore, più tardi, anche di una *Storia dei tre celebri popoli marittimi dell'Italia, veneziani genovesi e pisani e delle loro navigazioni e commerci nei bassi secoli*, 1-IV, Pisa, presso Francesco Pieraccini, 1817-1822.

risulta disperso, come già era accaduto a Severino prima della sua riesumazione. Ma la rimozione di quanto sto facendo riaggallare della narrativa a impronta storica del secondo Settecento è un dato prettamente moderno, derivante dal depauperamento degli studi storico-critici; nel discriminare fra il secolo XVIII e il successivo, però, costituiva un *background* vivo, magari contestato ma conosciuto e in diversa misura operante.<sup>30</sup> Anche perché parallelamente vi si

<sup>30</sup> Di contro al romanzo, in *fin de siècle* la narrativa breve in verso e in prosa era permeata piuttosto dalla storia contemporanea: nella *Biblioteca di campagna* ossia *Novelle oltramontane dilettevoli e morali* (Torino, stamp. Mairesse per F. Prato librajo, 1792) di Lucia Viale si realizza in alcuni dei sedici testi un'efficace mistione di ricostruzione storica e di verosimiglianza inventiva, soprattutto quando la macchina narrativa vede nella Storia un momento dialettico del presente, come dimostra la novella *Le due emigrate*, dell'anno successivo, imperniata sulle onde di ripercussione, nel privato, degli eventi rivoluzionari francesi (due nobili damigelle, amiche dall'infanzia, si reincontrano in esilio e si narrano le terribili vicissitudini sofferte a causa della rivoluzione, che le ha private di genitori e sposi: Torino, tip. F. Prato, 1793), e ristampata nel '96 insieme all'anonima *Li Giacobini*, tematicamente omologa, ma ancor più drammaticamente espressiva della Storia come lacinazione e sopraffazione (ispirata da un fatto realmente accaduto, narra la fine atroce di due giovani sposi, vittime del fanatismo rivoluzionario nel 1789: in *Ognun lo dice, ossia Novelle tre risguardanti i tempi presenti*, Torino, F. Prato lib.). Dalla Storia del primo Seicento e Settecento prende spunto precursoriamente, ma riversandola soltanto sul privato dei personaggi, Ippolito Pindemonte nell'eroide scritta nel 1790 in terzine, *Lettera di una monaca a Federigo IV re di Danimarca*, sulla suggestione del Pope e recependo una notizia contenuta nella *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici* di Iacopo Galluzzi (1781): una lamentazione lirica priva di spinta narrativa, che l'antefatto in prosa espone ed esaurisce (il re aveva fatto innamorare di sé, in occasione di un primo viaggio in Italia nel 1691, una giovane e nobile lucchese, che dopo il suo ritorno in patria era entrata in convento; nel 1709 l'aveva rivista, dialogando più volte con lei, sicché il poeta immagina che questi colloqui sublimati le abbiano instillato nuovi turbamenti). Sotto pseudonimo arcadico era stata pubblicata, insieme con quella di Tommaso Gargallo (*Novelle di Polidete Melpomenio e di Lirnesso Venosio*, Napoli, stamp. Simoniana, 1792), la novella in ottave di Pindemonte sull'amore e la morte di *Antonio Foscarini e Teresa Contarini*, che rielabora eroticamente la nota vicenda dell'uomo di stato veneziano, ingiustamente accusato di tradimento e di propalazione di notizie segrete in favore di nazioni straniere e per questo

intersecava in tutta Italia il risveglio generalizzato della storiografia municipale o regionale,<sup>31</sup> che con annali e memorie e raccolte documentarie riscopriva e preparava per il romanzo un archivio ricchissimo di avvenimenti, episodi e figure del passato remoto, cui attingere in chiave identitaria, civile, rivendicativa e poi anche irredentistica. Da Antonio Gazano a Giorgio Giulini, da Giovan Battista Giovio a Giuseppe Rovelli, da Girolamo Zanetti a Giuseppe Gennari, da Giovan Battista Verci ad Angelo Maria Bandini, da Ludovico Savioli ad Antonio Frizzi, da Giuseppe Colucci a Stefano Borgia, da Francesco Cancellieri ad Alessio Aurelio Pelliccia, da Lorenzo Giustiniani a Giovanni Evangelista Di Blasi, si fa capillarmente «l'inventario del passato» – come scrisse Carducci – per andare verso «l'avvenire». E, insieme con l'erudizione storica, il secondo Settecento è fase aurea per gli studi di antiquaria e, in particolare, di filologia e di archeologia: per effetto della scoperta di Pesto e degli scavi di Ercolano e Pompei, ma anche per il luminoso influsso esercitato da Winckelmann, si moltiplicano le indagini e gli scritti «sulle arti antiche in relazione alle antiche civiltà», che trovano il loro acme italiano in Ennio Quirino Visconti.

Non poteva non esserci una ricaduta sul romanzo. Con *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1780) Alessandro Verri inaugura il filone storico-antiquario di ambientazione greca o romana del genere, poi continuato con *Le notti romane al sepolcro de' Scipioni* (1792) e con *La vita di Erostrato* (1815, ma composto a partire dal

giustiziato mediante strangolamento, dopo un verdetto pressoché unanime. Pur inscrivendosi nel solco della novella erotico-libertina, l'ottava dal Pindemonte si sottrae alla scansione senza increspature del dettato settecentesco e ricerca esiti di ritmicità popolareggiante, talvolta spinti a punte accese di realismo, talaltra di febbrile visionarietà, quando l'ombra fasciante della notte sembra prolungarsi nell'aspetto premonitoriamente sinistro della luce solare; ma, pur nell'effusione di una sensibilità amorosa ormai di chiaro stampo preromantico, la struttura rimane settecentesca nel suo rapido lineare sgranarsi diacronico e fattuale, che si esaurisce nel respiro breve e unidirezionale di una sola *tranche* narrativa.

<sup>31</sup> Giulio NATALI, *Il Settecento*, I, Milano, Vallardi, 1936, 406-12.

'95).<sup>32</sup> Sulla scorta dei pochi e contraddittori elementi biografici di Saffo, Verri ha intessuto sulla ben nota vicenda d'amore, di dolore e di morte, una rielaborazione in chiave romanzesca e, a tratti, mitico-favolosa, che poteva essere efficacemente impiantata come tale proprio in virtù della nebulosità documentaria di partenza, dell'alone leggendario e della lontananza temporale (primo quarto del sec. VI a.C.). C'era stato qualche precedente in prosa francese, che aveva forse conosciuto nella sua permanenza parigina, ma il romanzo verriano è di autentica novità espressiva; e prende le mosse da una dimensione latamente saggistica, lamentando l'incertezza delle fonti, per poi instaurare subito il patto narrativo con il lettore, che solo nella *Dichiarazione* finale saprà di aver letto una (pseudo) traduzione e che viene subito traslato in dimensione mitica attraverso il viaggio della dea incognita, Venere, sulla nave di Faone e il dono dell'unguento che conferisce al giovane una inusuale bellezza e prestantza fisica, rendendo così Saffo schiava d'amore. Al di là dei topoi preziosamente intarsiati nella diegesi (la festa cittadina; i giochi; i responsi oscuri della divinatrice; i transiti marini), la fascinazione del romanzo promana anzitutto dalla sapienza della modulazione stilistica, che opera una mirabile retroversione nel tempo, ricreando in prosa poetica italiana un effetto senofontèo di «attica eleganza», sempre eguale a sé stesso in un flusso lento e nobile, in un ritmo pausato e metronicamente scandito, con aggettivazione preposta e inarcata, sinonimi oculatamente arcaicizzanti e uso intensivo, ma non usurante, dei tropi e delle figure di parola e di pensiero.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, traduzione dal greco originale nuovamente scoperto, Padova [Roma], appresso Giovanni Manfrè [Paolo Giunchi], 1780.

<sup>33</sup> «Era tranquillissima l'aura [e] tutti egualmente immersi nella dimenticanza del sonno: ma non l'amante donzella, quantunque abbandonasse le membra illanguidite sui morbidi tappeti; anzi per lei divenuti pungenti quanto lo stelo delle rose, invocava, rivolgendosi irrequieta su di quelli il sonno fuggitivo dalle palpebre lagrimose. [...] Ma in vano Morfeo spruzza l'onda letéa su di un petto infiammato da Venere; né le feconde pianure dell'Asia produssero giammai quell'oppio benigno, che valga a sedare i sensi irritati dallo spasimo di Amore:

Si realizza così una felice mistione di greccità intonazionale e di paesaggio mediterraneo anche quando – e avviene in modo preponderante – la solarità lascia il campo con effetti potenti alla perturbazione della tempesta e all'oscurità della notte, che anche quando è chiara e senza vento è tormentosamente speculari all'angoscia immedicabile di Saffo, che tramuta il lamento nella effusione brevemente lenitiva della poesia. È una delle più rilevanti innovazioni del romanzo, questa perseguita osmosi fra il paesaggio e il personaggio, tanto da avere affascinato e ispirato Leopardi; ed è congiuntiva e completiva in rapporto alla veridicità dello sviluppo psicologico di Saffo, finalmente coerente e credibile – come mai era avvenuto sinora negli esiti settecenteschi – nel suo percorso verso la morte, dalla purezza adolescenziale all'immedicabilità della passione. Non è un Werther in tunica femminile; e non è neppure – per la sua fuga in Sicilia – una epigona delle donne di Chiari e Piazza, che disertano la casa per seguire o inseguire l'amato: la Saffo di Verri ha aspetti di sconvolgente modernità proiettata nell'antico per la sua lotta impari contro la renitenza di Faone, l'instirpabilità del desiderio e il destino avverso. A lei non è concessa, per il malvolere di Venere, la soluzione irenica e tutta umana di Eutichio, che la ospita in Sicilia e che in gioventù ha imparato a dominare l'eros: può solo percorrere la via che il fato le ha tracciato fino al momento fatale del salto dalla rupe di Leucade. E qui è il colpo d'ala di Verri, perché quella di Saffo non è la scelta irrevocabile di una morte per suicidio ma, al contrario, dell'unica possibilità che le rimane per

ond'è, che di repente si scosse la fanciulla, sorse dal tappeto, e sospesa tra la veglia, a cui la richiamava l'angoscia, ed il sonno, a cui la costringeva la stanchezza delle pene, languidamente mosse qualche passo con semichiusa palpebre, e tronco alito, dicendo: me misera! barbaro Faone! Venere pietà! [...] Mentre ella così scioglieva la voce in non ascoltate querele, il mesto rosignolo, emulo di quelle, incominciò flebilmente il suo canto con lunghe note sospese. Saffo in ascoltarle desisteva dalle proprie querele, rivolte attentamente all'alto cipresso, da cui usciva quel gemito corrispondente all'interna sua angoscia. Ma pure, siccome era in tumulto il di lei animo, così inquieta sempre in ogni atto trapassò quella notte per lei perpetua» (*Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma, presso Giuseppe Neve, 1793, 65-8).

poter continuare a vivere, per poter spegnere nel mare rombante il fuoco che la consuma («eh si vada; perché qualunque sia l'effetto delle promesse divine, o avrò pace, se mi abbandona Apollo in seno di Teti; o vivrò senza questa dolorosa freccia, che vie più acuta infonde amarissimi spasimi al più misero de' cuori»); ed ha anche una nascosta valenza cristiana perché l'acqua può esercitare una palingenesi battesimale, può essere un simbolo di immersione e di rigenerazione e di rinascita dopo la lotta fra volontà e paura che precede il salto spaurante e, per Saffo, mortale.

Maggior fortuna ebbe *Le notti romane* (1792),<sup>34</sup> e ben si comprende il perché: questo secondo romanzo verriano è una monumentale rivisitazione della civiltà romana, in tutta la grandiosità della sua Storia, e di quella italica per riflesso. L'occasione-spinta fu data ad Alessandro dal ritrovamento, nel 1780, delle tombe degli Scipioni, in cui penetrò più volte per uno stretto cunicolo, con una torcia in mano; e da queste visite scaturì l'idea di scrivere un romanzo che coagulasse i suoi corposi studi di romanistica e le sue meditazioni sulla filosofia della Storia in una originale struttura narrativa.<sup>35</sup> Il tematismo della tomba certo non lo era; e le suggestioni intertestuali – da Blair a Young, da Hervey a Gray – sono nascoste ma percepibili in filigrana; davvero nuovo è

<sup>34</sup> Alessandro VERRI, *Le notti romane al sepolcro de' Scipioni*, Roma, per Filippo Neri, 1792.

<sup>35</sup> E il nuovo disegno fece sì che Verri abbandonasse, e per sempre, il romanzo che aveva iniziato nel febbraio del 1781: *Navigazione d'ingegno a caso*, romanzo dialogico più che archeologico (la cornice storica rimane indefinita), imperniato su uno smodato «desiderio di fama» (ed è il prologo dell'*Erostrato*), sulla stupidità della guerra, sull'amore e il dolore e la morte che marchiano la vita umana. Il persiano Artaserne combatte valorosamente per la patria, per conseguire la gloria (sogna di giungere al comando dell'esercito e di essere potente come Serse) e per vincere la morte (che per lui deve avvenire in guerra) e il tempo. Dopo uno scontro sanguinoso si rifugia nella casa appartata di un contadino, Amafi Feniero, a lui antitetico nelle scelte di vita, dove s'innamora della figlia Glicistoma, che poi sarà il nome della sposa di Erostrato, così come all'ultimo romanzo rinvia la vicenda di un misterioso soldato, che cerca la morte in battaglia per porre fine al dolore causato dalla perdita della moglie, in un naufragio, subito dopo la cerimonia nuziale.

invece il disegno genetico – suggerito dalla realtà delle sue discese inferie – di dare voce umana e consistenza figurale a ombre che sbucano dalle urne sepolcrali – a partire da quella di Cicerone – per interloquire con il visitatore e per dialogare animosamente fra di loro su momenti, snodi e fasi cruciali della Storia romana, colti spesso da prospettive antitetiche. Il silenzio della notte si popola di voci; e la oscurità delle tenebre è rischiarata dalla luce che le dispute e le narrazioni proiettano sulla Storia di Roma. A Bruto si contrappone Cesare, che giganteggia con la sua ombra imperiosa in tutta la prima parte delle *Notti*; all'esaltazione della *romana libertas* e del tirannicidio come necessità esemplare, da compiere al di là dei privati legami, si oppone la lettura che Cesare – accusato di aver provocato la fine della repubblica – dà di quella fase storica, vedendo nel proprio operato una sorta di intervento terapeutico per debellare la tabe corruttrice che aveva corroso la vita delle istituzioni. E letture 'eretiche' di episodi oratoriamente celebrati affiorano dai conflitti verbali fra le ombre, come quando si pone in dubbio radicale, nella seconda e terza «notte», la versione 'eroica' del suicidio di Lucrezia o dell'immolazione di Virginia da parte del padre; e in questa linea si inscrivono anche i ridimensionamenti impietosi delle figure di Bruto, di Cincinnato, di Pompeo, di Marco Antonio e, in parte, di Ottaviano; o gli esiti narrativamente potenti di episodi microstorici (il parricida e la vestale, puniti per i loro crimini) o di figure riplasmate (il dittatore ormai stanco, che si consegna ai pugnali dei congiurati) o di sequenze orrorose, che non a caso hanno dato il soggetto a opere tragiche (Tullia che, per brama di potere, spinge il marito a uccidere Servio Tullio, di cui è figlia, e poi ne arrota il cadavere sotto il suo carro). Ma non vi è dubbio che l'intento didattico e didascalico, così come la erudizione storica e la dimensione filosofica, con la loro arida monotonia troppo spesso prevalgano su quello narrativo; e che il tessuto stilistico – pur rimanendo fedele alla impronta arcaicizzante che sempre lo caratterizza, e pur ricercando ora onde ritmiche e variazioni tonali esemplate su modelli della prosa latina – risulti complessivamente appannato e infeltri-

to, soprattutto quando ricerca manicheismi dialogici e artificiose punte declamatorie («eroico» definiva Alessandro lo stile «tentato» in quest'opera). Ecco perché *Le notti romane* è, come 'romanzo', meno compatto ed espressivamente riuscito delle *Avventure di Saffo*, sia nella sua prima edizione (tre notti, con sei colloqui per ognuna), sia in quella definitiva del 1804,<sup>36</sup> accresciuta di altre tre notti (sempre di altri sei colloqui per ciascuna di esse; ma altre 'notti' progettate o scritte non giunsero a compimento). In questa seconda parte il testimone autoriale assume su di sé il compito di guidare le ombre del passato, «omai stranieri nella patria loro», in un percorso lungo le rovine della Roma dei consoli e dei cesari fino al Vaticano, lì dove è giunta al suo snodo epocale – declinato per voce dell'io narrante – una Storia bimillenaria: i Romani furono grandi ma mefitici («per istinto oppressori, [...] per indole distruttori»); soggiogarono i popoli al prezzo di nefandezze terribili, e similmente si comportarono nelle rovinose lotte interne per il potere. La Roma cristiana, invece, ha soggiogato il mondo non con la violenza delle armi ma con la forza del suo messaggio religioso; e continuerà nei secoli a dominarlo.

L'ultimo romanzo storico di Verri, *La vita di Erostrato*, licenziato quasi *in limine mortis*,<sup>37</sup> segna un felice ritorno al mondo greco e, soprattutto, a un protagonista eponimo su cui focalizzare univocamente la diegesi, di contro alle orbite plurime e multifocali delle *Notti*. Il gioco di specchi dell'autore è ora meno reticente rispetto all'anonimia delle due precedenti opere: Verri ha ritrovato, raccolto e pubblicato una storia esistenziale dell'incendiario (che aveva arso

<sup>36</sup> Alessandro VERRI, *Le notti romane*, edizione per la prima volta compiuta, Roma, Vincenzo Poggioli, 1804.

<sup>37</sup> Alessandro VERRI, *La vita di Erostrato scoperta da A.V.*, Roma, stamp. de Romanis, 1815. Entrato in incubazione nel corso del 1793 (anche per influsso della lettura dei *Nouveaux dialogues des morts* di Bernard le Bovier de Fontenelle: Erostrato con Demetrio Falereo), entrato in fase redazionale a partire dal giugno 1795, e poi tralasciato (anche se in gran parte steso) già nel '97, fu ripreso soltanto nel febbraio del 1813 e velocemente rifiuto e condotto a termine nel giugno di quell'anno.

a Efeso il tempio di Artemide nel 356 a.C.), scritta da Dinarco di Epidaurò sulla base delle testimonianze orali che egli aveva raccolto e assemblato nella città del misfatto, dove in attesa di essere giudicato l'ancor giovane Erostrato (tale solo nella realtà finzionale, poiché era invece un vecchio pastore) «ansioso di fama si compiacceva di narrare intrepido, non tanto quella sua prova estrema, quanto le precedenti avventure della sua vita». *Alter ego* autoriale, Dinarco è stato lungamente in dubbio se «scrivere quanto a mia notizia della vita e dei costumi di quel tristo»; e lungi dal «togliere al delitto la deformità sua» (poiché «la smania di rinomanza è pazzia»), vuole comprendere nella sua genesi esistenziale (e far conoscere) come uno «smisurato e costante desiderio di fama» possa infiammare «l'animo di uno stolto», contristato da una serie di fallimenti e di episodi di avversa fortuna, al punto tale da spingerlo non solo a commettere un atto doppiamente empio – distruggendo col fuoco un luogo sacro di culto e un monumento di grandiosità, che era annoverato fra le sette meraviglie del mondo antico – ma anche a ostentare la sua colpevolezza, gloriandosene.

Come in *Saffò*, la diegesi trasla subito il lettore, straniandolo dal presente, nel mondo degli dei e dei presagi. La nascita di Erostrato è preceduta da segni funesti: Ippodamia, la madre, sogna «di produrre faci le quali incendessero or palagi, or templi»; e per gli indovini queste visioni indicavano «fuoco profanatore» e vita dolente per i genitori, sicché Cleante, il padre, decide (ed è un ben noto *topos* tragico) di affidare il figlio appena nato a un servo, con l'ordine di affidarsi alle onde per deporlo su un lido lontano da Corinto. Lasciato in una spelonca dell'isola di Lemno, è allattato da una cerva e poi adottato da una famiglia facoltosa; e già da adolescente dimostra «una violenta brama di superare i condiscipoli suoi». Va ad Olimpia ma non riesce a vincere né nelle prove di oratoria, né nelle gare musicali, né nella corsa delle bighe, sfiorando sempre la vittoria; e quando, tornato nell'isola di Lemno, si innamora di Glicistoma e la sposa, una tempesta fa naufragare la nave sugli scogli, al ritorno dal rito nuziale, ed Erostrato/Possideo rimane immediatamente vedovo.

Metabolizzando il suo dolore, quando Tebe chiama a raccolta nella guerra contro Sparta Erostrato si arruola nell'esercito di Epaminonda, compie atti di estremo valore ma la feroce ebbrezza del sangue e dello sterminio, che mostra in combattimento, gli aliena il favore del comandante e lo depriva di quegli onori militari che pure avrebbe meritato. Sdegnato, e «omai stanco delle ingiurie della fortuna», si acquieta in una villa presso l'istmo di Corinto e qui ha modo di salvare la vita del padre biologico e di essere da lui riconosciuto come figlio. È un'agnizione che scatena una contesa giudiziaria fra Cleante e i genitori adottivi, effusivamente sviluppata nel testo e conclusa da un decreto che rigetta la richiesta di poter esercitare i diritti della «paterna podestà». E subito dopo Erostrato è attratto dalla lotta fra oppressi e oppressori che una lega di città dominate sta suscitando contro Atene: si dona interamente a essa divenendo rivoluzionario e verbalmente incendiario, ma è ovunque incompreso e respinto, sicché «sdegnato contro il destino persecutore d'ogni suo desiderio, deliberò vincerlo, e quasi insultarlo», consumando una titanica e delirante vendetta contro il mondo, poiché il suo ardore di gloria era stato frustrato «da tante prove infruttuose». E noleggiata una nave, sbarca a Efeso, studia accuratamente l'impresa criminosa e la compie con il favore della notte, «estatico [...] compiacendosi dell'opera sua», senza curarsi di nascondere o di dissimulare l'ebbrezza da cui era pervaso, tanto da pronunciare una strenua apologia della sua azione davanti ai giudici e cadere morto dopo averla terminata, mentre la terra trema, nel compiersi di una sorta di ordalia che trova il suo sigillo nella *damnatio memoriae* in cui tutte le città dell'Asia si uniscono concordi perché «niuno lo rammentasse né in favella né in scrittura».

Ma la decretata *damnatio* non si è consumata; ed Erostrato ha continuato a permanere nella memoria e nella Storia realizzando così la sua aspirazione, tanto che gli psicologi hanno definito 'complesso di Erostrato' il mitomane bisogno di essere al centro dell'attenzione e in varie lingue si è avuta la coniazione neologistica di 'erostratismo' per definire la ossessiva volontà di sopravvivere al tempo e all'insignificanza in modalità criminosa. Dopo Verri, altri scrittori l'hanno fatto oggetto di narrazione, da Auguste Barbier (1837) a

Frańciszek Ksawery Łabeński (1840), da Marcel Schwob (1896) a Fernando Pessoa (1930), da Jean-Paul Sartre (1939)<sup>38</sup> ad Alberto Moravia (1956), con propagginzioni del personaggio nel Lafcadio gidiano dei *Sotterranei del Vaticano* o nel Mersault dello *Straniero* di Camus. Genialmente Verri è stato il primo a intuire la sconvolgente modernità della patologia di Erostrato e a penetrare nel labirinto di un meccanismo psichico che spinge all'atto criminoso, al delitto efferato ed egoistico, pur di salire alla ribalta della cronaca, pur di entrare nella Storia e accaparrarsi un posto nel ricordo delle generazioni future, poiché l'atto gratuito non esiste, poiché una ragione all'agire del male – per quanto abietta, per quanto oscura e impari in rapporto alla distruzione arrecata – esiste. L'azione antisociale quanto più è eclatante tanto più ha risalto, come hanno mostrato i nichilisti e i terroristi; e un riflesso dell'erostratismo è l'ossessione ad apparire che è lo stigma del nostro tempo e che è il motore del desiderio di protagonismo sui *social*. Nel caso di Erostrato, il tempio di Artemide in Efeso – un capolavoro assoluto dell'architettura antica – era stato costruito per superare il tempo; ed è stata dunque attestazione di potenza averne annientato la bellezza e l'imponenza, avere attuato la nullificazione dell'esistente attraverso la cancellazione di un simbolo, avere affermato la vittoria di Thanatos su Eros, poiché distruggere non dà meno piacere che creare, vendicandosi così della propria inferiorità con un atto implacabile contro il mondo e la società per placare nella devastazione la propria fame di fama.

Come e più ancora che per lo sviluppo del personaggio di Saffo, Verri ha delineato un accurato percorso psicologico, sin troppo lineare nella sua progressione evenemenziale (sempre negativa) e patologica, che è anche sapiente disseminazione di indizi e di sotterranei preannunzi, come quando – dopo la morte di Glicistoma

<sup>38</sup> In *Erostrato* Paul Hibert progetta una strage seguita dal suo suicidio, spara a uno sconosciuto passante ma poi si ferma dopo il primo omicidio e guarda davanti a sé chiedendosi: «Perché bisogna uccidere questa gente che è già morta?». Si rifugia in una latrina, deciso a suicidarsi, ma non lo fa, poiché il suicidio è azzeramento dell'io e il rifiuto verso l'umanità è stato attuato ed esplicitato.

nel naufragio postnuziale della nave – Erostrato depreca dolorosamente l'ingiustizia degli dei e la percussione del destino.<sup>39</sup> Qui la storicità non è data, né poteva esserlo, dalla vita del personaggio eponimo – ignota, e anzi stravolta nei labili cenni pervenutici – ma dall'attento scrutinio documentario delle fonti antiche, dalla coerenza delle dislocazioni geografiche e della contestualizzazione cronologica nelle vicende greche, dalla sapienza musiva delle ambientazioni, dei costumi, dei richiami eruditi (che si compongono in un quadro vivo e verosimile della società greca del quarto secolo precristiano) e anche dall'*allure* antiquaria della mimesi stilistica, che in retroversione temporale torna alla greicità intonazionale delle *Avventure di Saffo*, ma con cadenza maschia e scabra, aliena dal pathos. Di contro alla struttura complessa e non poco dilatata delle *Notti romane*, Verri opta in questo romanzo 'archeologico' per un'architettura essenziale e lineare nella sua consequenzialità, che ha espansioni apparentemente digressive nei dialoghi (che hanno il fine di dimostrare come il personaggio debordi progressivamente nel sonno della ragione e come gli interlocutori prendano coscienza del suo perdersi e disperdersi) e nell'inserimento di due vicende processuali. Nel primo caso, quelle delle arringhe contrapposte per l'assegnazione a Cleante della patria potestà di Erostrato, l'oggettiva

<sup>39</sup> «Meditava anco sovente il vasto imperio di Amore. Il cielo, il mare, il mondo ne fanno continua testimonianza. Il mormorio de' ruscelli, l'aura che lieve scuote da' fiori la fragranza, le colombe che gemono nelle torri superbe de' magnati, il muggio degli armenti, sembrano un inno concorde di natura a quel Nume. Il vedovo infelice, in cotanta gioia dell'universo, altro non ritraeva in contemplarla fuorché un odioso paragone di sé con quella. Onde compreso da smania: "Tristo cielo" sclamava "magione di tristi Dei, a che ne giova empieriti d'incensi e di voti, quando su noi altro non versi che un nembo di pianto? E voi Numi, che magnificate aver cura di noi, come rimanete beati, veggendo noi sempre e tanto miseri? Dove è la pietà vostra, se niun de' mali impedito? Dove la sapienza, se governate da stolti? I malvagi vi deridono, voi tacete; i devoti v'implorano, voi siete sordi. In che vi offese la innocente Glicistoma? Ella ha invano invocato Giunone alle sue nozze: Nettuno la sommerse. Templi fastosi onde è sparso ogni regno, meglio arderne taluno in vendetta de' vostri oracoli menzogneri"» (VERRI, *La vita di Erostrato...*, 65-6).

dilatazione di questo inserto – tanto più manifesta se rapportata alla magrezza della diegesi – non è dovuta all'accamparsi del giurisperito, quale era,<sup>40</sup> ma alla motivazione che, mediante il diritto e le argomentazioni dei due oratori, Verri può dare uno spaccato eloquente della società e della civiltà greca.

Nell'autodifesa di Erostrato, invece, giunge all'acme la dimensione politica e antitirannica del romanzo, operando una inversione etica – espressa con sottigliezza giuridica – del quadro accusatorio. In uno dei dialoghi Panfilo, maestro di Erostrato, aveva tentato di dissuaderlo dal desiderio ardente di gloria guerriera ricordandogli che «il furente conquistatore calpesta le nazioni», siede «in trono d'ossa, e mira sogghignando la giustizia che gli piange a piedi»: «le ruine, i deserti sono gli effetti delle sue illustri devastazioni», sicché è «deplorabile ammirazione invero quella con la quale si esalta chi spinge un branco di maniaci alla strage». Riprendendo questa argomentazione, Erostrato nella sua perorazione difensiva enfatizza di non essere stato spinto «da abietta ingordigia di furto», come nel caso di Serse che depredò e incendiò il tempio di Mileto, ma soltanto da una «disperata ebbrezza di gloria», acquistata però senza «sciagure» di uomini. Riconosce di avere distrutto «in una notte l'opera di secoli, una meraviglia del mondo» (che comunque verrà ricostruita più grande e più fastosa), ma rivendica che «per me non pianse la vedova sul campo sanguinoso, [...] non rimboccarono di sangue i fiumi, non sospirarono gli orfani sull'avello del padre», suggerendo ma non esplicitando una riflessione sul decorso della Storia, sul sangue di cui grondano le conquiste. E in *explicit* Dinarco crea un esito a circuito chiuso, e semanticamente forte, con l'*incipit*<sup>41</sup> nel segno del legame temporale che nella stessa notte fa

<sup>40</sup> Pierre MUSITELLI, *I manoscritti inediti di Alessandro Verri, Protettore dei carcerati (1763-1765)*, «Line@editoriale», 2, 2010, 1-29.

<sup>41</sup> «Disposero i Fati che in quella medesima notte in cui Erostrato arse il tempio, nascesse il Macedone Alessandro. Questi per divenir grande sconvolse l'Asia, empì l'Orco di anime irate, lasciò i campi coperti di scheletri avanzi de' corvi. L'altro con danni minori si procurò la fama. In ambi fu la stessa passione: in

morire Erostrato e nascere Alessandro Magno, di cui fu predetto che sarebbe stata «la ruina del mondo»: arso da «un desiderio insaziabile di gloria», certo «non inferiore» a quello dell'incendiario epperò «nodrito con più vasti incendi e con più gravi sciagure di immense nazioni».

È indubbio che sin dalla gestazione del romanzo Verri lo abbia concepito anche in chiave allusiva alla Storia del presente, e non solo per la congiunzione implicita fra la rovinosità di Alessandro Magno e la presenza fantasmatica dell'odiato Napoleone (la cui parabola andava concludendosi, dopo la disfatta in Russia, con la campagna di Germania, condotta contro di lui da una vasta coalizione europea, proprio mentre lo scrittore riprendeva e portava a termine *La vita di Erostrato*), ma anche e soprattutto per la denuncia della forza estrema ed empia delle passioni, che la filosofia non riesce a tenere a freno, così come la ragione non giunge a dominare l'intera realtà. Con la sua torbida e nichilistica irrequietezza, alimentata da cupe pulsioni, il personaggio eponimo era l'interprete e il riflesso della stagione storica appena trascorsa, senza però che lo sfondo storico divenisse un mero travestimento dell'antico per le tensioni del presente; e pur nella fedeltà dell'autore ai principi riformisti, diveniva un simbolo della distruttività cui poteva portare la radicalizzazione rivoluzionaria del pensiero illuminista, e dunque della degenerazione che di esso era stata perpetrata in Francia. Queste valenze politiche furono all'origine della lunga, sarcastica e infelice stroncatura<sup>42</sup> (anonima) che del romanzo fece Giuseppe Compagnoni, fervente giacobino e ammiratore di Napoleone, del quale era stato intellettuale organico

uno col sangue e il pianto di molte genti non saziata, nell'altro paga della fiamma di un tempio. E però se la smania di rinomanza è pazzia, converrà stimare dagli effetti maggiore quella di Alessandro, come esempio incomparabile di quanto giunga a beffarsi di noi un audace usurpatore» (VERRI, *La vita di Erostrato...*, 4).

<sup>42</sup> «Biblioteca italiana», I, 3, luglio 1816, 3-11, e agosto 1816, 193-201; ad essa replicò, con misura ed eleganza, Carlo Verri: *ivi*, II, 5, 360-67, con immediata e imbarazzata ma non pentita risposta dell'anonimo recensore (367-68). Sulla *querelle*: Francesca FAVARO, *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla "Vita di Erostrato" di Alessandro Verri*, «Lettere italiane», LVIII, 2006, 4, 631-52.

nonché Consigliere di Stato per il Regno d'Italia. Attraverso un parodico gioco di specchi<sup>43</sup> Compagnoni demoliva l'opera del pseudo-Dinarco (quasi credesse davvero a una entità autonoma rispetto a Verri) perché colpevole di avere istituito un «assurdo» paragone fra Erostrato e Alessandro (da glorificare, invece, perché «volle rendere greca l'Asia»), e lo definiva «sofista miserabile» per aver dato vita a «un vaniloquio insensato», degno «de' pazzi».<sup>44</sup>

### *Manoscritti apocrifi*

Ma al di là della parodia – inscenata per stigmatizzare Verri – del contro-manoscritto rinvenuto in una antichissima capsula, ben altra impostura aveva consumato Compagnoni, in tema di autografi apocrifi e falsamente ritrovati, con *Le veglie del Tasso* (1800),<sup>45</sup> che

<sup>43</sup> Il recensore trascrive da un antichissimo manoscritto – donato a un suo amico da Demetrio Filoponico, venerando monaco basiliano del monte Athos – forse opera di Cellenio Grisogopolo e a suo tempo posseduto da Demetrio Falereo.

<sup>44</sup> Continuando nel suo prevaricante compendio della *Vita di Erostrato*, la giudica debole nel disegno, lontana «da ogni umana verosimiglianza», senza «né verità di storia, né sicurezza d'immaginazione», e per di più deturpata dal «mal gusto di un'artificiale eloquenza abbondantissima» e «di retorico vaniloquio», che Verri ha tratto dall'oblio (e qui il sarcasmo giunge al suo acme) solo per «far comprendere agli Italiani che non sono tutte di pregio quelle cartacce muffite le quali certi oziosi imbecilli vanno traendo dalla polvere delle biblioteche a questi tempi. [...] Per lo qual servizio renduto alla nazione con questo suo accortissimo divisamento debbonsi al sig. conte Verri azioni sincere di grazie».

<sup>45</sup> Giuseppe COMPAGNONI, *Les Veillées du Tasse*, manuscrit inédit, mis au jour par Compagnoni, et traduit de l'italien par Jean-François Mimaut, Paris, Maradan, 1800 (trenta 'veglie' in ed. bilingue); con l'aggiunta di altre quattro 'veglie' e varianti sparse, che ripristinavano, secondo la testimonianza di Compagnoni, il testo originario: *Veglie di Tasso*, prima edizione italiana, Milano, presso Agnello Nobile, 1803 (su di essa è condotta la recente edizione a cura di Dietmar Rieger: Roma, Salerno, 1992), alla quale ne seguirono altre ventuno nella prima metà del secolo e a una serie di traduzioni in tutte le principali lingue europee. Reiteratamente incline alle mistificazioni letterarie, Compagnoni (che il 2 gennaio 1797 aveva avanzato, da deputato, la proposta di introdurre il tricolore quale emblema

non può essere confinato – come d'altronde altri celebri 'falsi' europei, da Macpherson a Chatterton – nella dimensione costipante e fuorviante del *battage* che ne ha prodotto e accompagnato il successo, poiché dà inizio al protoromanzo storico in Italia proprio nell'anno

della repubblica) asserì di aver ritrovato il manoscritto delle *Veglie* tra le rovine di un antico palazzo ferrarese e di aver ricevuto l'attestazione della sua autenticità da parte di un dott. Agnelli, esperto in paleografia, il quale l'aveva posto a confronto con gli autografi tassiani esistenti nella biblioteca dei Barotti, vale a dire di coloro che sovrintendevano alla biblioteca universitaria di Ferrara. L'idea di perpetrare quella «impostura innocente» gli sarebbe venuta durante l'esilio parigino (ma, in realtà, era già stata annunciata nel «Mercurio d'Italia» del maggio 1796) come una possibilità immediata di raggranellare qualche soldo per poter affrontare il viaggio di ritorno da Parigi in Italia (*Memorie autobiografiche*, a cura di Angelo Ottolini, Milano, Treves, 1927, 261). È da ricordare che precedentemente Compagnoni aveva pubblicato *Cattina ossia lettera di questa donna al marchese Albergati suo marito*, Torino, presso Giammichele Briolo, 1786 (una sorta di *instant book* scritto a ridosso dell'avvenimento: è una lettera che sarebbe stata spedita dall'oltretomba da Caterina Boccabadati, seconda moglie del nobile letterato, noto anche per alcuni risvolti boccacceschi che hanno caratterizzato la sua tumultuosa vita sentimentale, per scagionarlo dall'accusa di averla uccisa – come molto probabilmente davvero accadde nell'agosto del 1786 – e avvalorare la discolpa del suicidio, che solo la potenza della posizione sociale poté rendere in qualche misura credibile); *Corrispondenza segreta sulla vita pubblica e privata del Conte di Cagliostro con le sue avventure e viaggi in diverse parti del mondo, e specialmente in Roma, con l'estratto del suo processo e sentenza e gli arcani della setta degli Illuminati e Liberi Muratori*, Venezia, a spese dell'Autore, 1791 (altro *instant book*, con diciannove lettere che si incrociano fra Roma e Napoli dal 28 dicembre 1789 al 22 aprile 1791, ovvero dall'arresto di Cagliostro alla sua condanna, da scontare in perpetuo nel carcere di San Leo, ove morì nel '95: il preteso scambio epistolare dà modo – attraverso l'intersecarsi anche contraddittorio delle notizie e il metodo indiziario del loro confronto – di sondare gli enigmi legati alla controversa identità di Cagliostro e alla sua stupefacente capacità di malversazioni e camuffamenti); ed *Epicarmo ossia Lo spartano. Dialogo di Platone ultimamente scoperto dal cittadino Compagnoni*, Venezia, Giovanni Zatta, 1797 (in cui comunque la mascheratura finzionale era dichiarata *in limine*: in interlocuzione con Socrate e Aristogitone, Epicarmo disegna, attraverso l'ordinamento di Sparta e l'infusione di ideali giacobini, una società rifondata in cui la proprietà sia comune e la donna non sia, nelle sue scelte anche sessuali, schiava del volere tirannico dell'uomo).

che inaugura il nuovo secolo. Solidamente impiantato sulla biografia tassiana e sulla leggenda (allora ritenuta realtà) dell'amore proibito per la duchessa Leonora, le *Veglie di Tasso* ha una struttura innovativa e antitetica al 'genere' in cui si iscrive, sino ad allora caratterizzato da intenti morali quando non agiografici: frammenti brevi, cesurati dalle intermissioni, febbrili e febbricitanti nel loro dettato sussultorio, focalizzati sul segreto arroventato di un eros che si consuma e consuma nell'interiorità dolorante e, anche, sulla drammaticità del poeta geniale in distonia con la cultura del suo tempo e con la corte invidiosa in cui vive. Anticlassicista, sperimentatore di un dettato che trascrive con sconvolgente modernità la paranoia del Tasso – nel periodo, il 1577, che è segnato dalla sua prima prigionia e che precede il primo suo ritorno a Sorrento – e le crisi nervose che scaturiscono dalla frustrazione amorosa e dalle incomprensioni esternate dai primi lettori della *Gerusalemme*,<sup>46</sup> il romanzo è un grumo di linee, fermenti e tematismi che poi costituiranno gli stigmi del diagramma romantico: la mitografia del poeta imprigionato byronianamente (ma *The lament of Tasso* è del 1817) nel grembo inaccogliente del suo tempo e della corte estense; la psicologia turbata dal tormento e dall'estasi della parola; l'amore delirante quanto più celato e inespresso; l'alterazione psichica che giunge quasi al deragliamento nelle tenebre del non-ritorno; la solitudine della grandezza che ha disgusto della quotidianità soffocante; i labirinti solipsistici dell'anima che è preda delle nevrosi e delle dissociazioni, ma che proprio per questo è più vicina alla verità delle cose, ubicata nel cuore e non nella ragione.

L'enfaticizzazione della *sensibilité* e della sentimentalità, l'insofferenza dei canoni vigenti, il *désordre* interiore che è ripulsa libertaria

<sup>46</sup> «Gli interminabili monologhi e le meditazioni del "protagonista" appartengono spesso più alla sfera dell'irrazionale che a quella del razionale, a causa del comune principio stilistico della discontinuità, della confusione di presente, passato e futuro, delle continue revoche di affermazioni appena fatte, delle interruzioni, delle incongruenze, della frammentarietà e degli improvvisi cambiamenti di direzione che il discorso subisce» (RIEGER, *Introduzione* a Giuseppe COMPAGNONI, *Le veglie di Tasso...*, 24-5).

del presente e anelito irredentistico a un mondo diverso, motivano l'influsso che le *Veglie di Tasso* hanno in qualche misura esercitato sulle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del 1802.<sup>47</sup> Anche perché il personaggio eponimo di Compagnoni assume giacobinamente una esplicita valenza politica che è denuncia della tirannia ducale e del servaggio cortigiano («Sommo Dio! ti ringrazio di non avermi fatto nascere in culla sì alta. Non sarei che uno schiavo»; «Cambierassi ordine sì terribile»; «l'oppressione di mezza Italia»; «il destino che oggi» ci schiaccia) e si àncora alla realtà storica del secondo Cinquecento per metaforizzare il presente, senza peraltro che il moderno curatore lo abbia minimamente contestualizzato fra i prodromi del nuovo genere. Manca, è vero, la vasta tela dell'impianto narrativo, che d'altronde non poteva esserci, come anche il movimento delle masse, ma la Storia non è mera cornice e si sostanzia di una documentazione appropriata, tanto da dare piena credibilità al falso ritrovamento (che sarebbe avvenuto nel 1794) prima che Orelli lo dimostrasse filologicamente come tale. Ne scaturisce una felice ricostruzione di quell'epoca passata, fondata sulla rivisitazione e sulla rimodulazione di figure storiche esemplari ma non paludate, con felice ibridismo fra elementi documentari e reinventivi. Con scelta intelligente Compagnoni glissa i didascalismi lasciando alle *Memorie storiche sopra Torquato Tasso scritte dall'editore per l'intelligenza delle Veglie* – poste in appendice e dallo stesso autore attribuite a Pierre-Louis Ginguené – il ruolo di contestualizzare il vergato dell'io narrante nella storia di un tormento: ben a ragione l'autore nascosto

<sup>47</sup> «[...] la questione se Compagnoni debba alcune delle caratteristiche stilistiche proprie delle *Veglie* all'*Ortis* 'bolognese' del 1798 è altrettanto insoluta quanto quella riguardante l'eventuale influsso delle *Veglie* del 1800 sull'ulteriore 'sentimentalizzazione' ed enfaticizzazione [...] e sulla manifestazione linguistica del *mal du siècle* in ogni suo aspetto, della versione autorizzata delle *Ultime lettere* del 1802» (RIEGER, *Introduzione a Le veglie di Tasso...*, 22). È indubbio, comunque, che ambedue i romanzi epistolari si inscrivono – naturalmente con codici storici ed esiti espressivi ben diversi – in quella mitologia dell'io romantico, dolorante e autodistruttivo, che Gino Tellini ha perfettamente delineato in *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier-Mondadori, 2017, 43-9.

poteva, ad alcuni decenni di distanza, rivendicare l'importanza di queste *Veglie* e situarle nella *Vita letteraria scritta da lui medesimo* fra i pochi prodotti, usciti dal polimorfismo della sua penna, degni di postera memoria,<sup>48</sup> raccomandando il resto alla misericordia di «Domineiddio».

Di contro alla laicità dell'ex sacerdote Compagnoni, il patrizio Giovanni Battista Micheletti scrive un romanzo vibratamente religioso, le ventotto *Lettere solitarie*<sup>49</sup> che sarebbero state scambiate – *more solito*, secondo il *topos* del manoscritto ritrovato – fra il monaco palestinese Zosimo e Maria Egiziaca, in gioventù ninfomane e prostituta e poi espiente nel deserto, per un cinquantennio di macerazione corporale e spirituale, tanto da essere santificata dalla Chiesa. L'intento educativo di Micheletti era quello di contrapporsi alla romanzeria del suo tempo, come nella prefazione viene esplicitato: «nello spirar del secolo filosofico in cui abbiamo le Eloise, le Adelaidi, le Clarisse», il carteggio dato alle stampe si rivolge alle «anime veramente sensibili», capaci di separare «dal frale il puro essere dell'amore e della vera beltà che mai non perde per variare di stagioni e per correr di lustri», ma anche di non farsi traviare dal «finger vano e basso de' folli romanzieri». Lo scrittore sceglie a questo fine una storia esemplare di conversione, avvenuta nel quinto secolo d.C. e già raccontata dal vescovo Sofronio e da Paolo Diacono e poi, fra gli altri, da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea* e da Domenico Cavalca in chiusura delle *Vite dei Santi*

<sup>48</sup> Fra i quali, però, non è certo da porre – malgrado i vacui tentativi di rivitalizzazione – il fluviale romanzo *Vita ed imprese di Bibi uomo memorando del suo tempo*, I-IV, Milano, tip. Sonzogno, 1818.

<sup>49</sup> Giovanni Battista MICHELETTI, *Lettere solitarie*, I-II, Aquila, stamp. di Giuseppe Maria Grossi per Emidio Mariani, 1801. Era stato anche l'autore di un altro romanzo, insopportabilmente didattico e utopico, *Il monte di Aretea*, ivi, 1793, dedicato al principe ereditario delle Sicilie, per cui era stato scritto. C'è la Storia della civiltà occidentale; c'è la deprecazione de mali attuali che la affliggono; ma c'è soprattutto la delineazione puntigliosa e noiosa – operata dal precettore Aquilio – delle coordinate storico-geografiche e delle condizioni socio-economiche del Regno delle Due Sicilie, quello che il giovane principe Nargeno dovrà governare, con finale esemplificazione contrappositiva fra un regno mal e ben amministrato.

*Padri*, ma mai in forma epistolare. Nella struttura a due luci, le riflessioni teologiche e morali affollano la prosa di Zosimo, mentre la parte narrativa anima le lunghissime lettere dell'eremita egiziana, in un alternarsi di penitenzialità delirante e di abbacinamento catartico e, come polo d'ombra, la inestirpabilità del ricordo lancinante, la fissazione dolorosa al trauma del peccato. E la negazione della vita dissoluta, della carne pulsante per il piacere dato e ricevuto, si congiunge – in sequenze degne di essere rilette – alla descrizione viva dei costumi egiziani, di una Alessandria tumultuosa, corrompente e postribolare, e poi della Gerusalemme della salvezza – dopo che sulla nave che la trasportava Maria ha ricevuto nel suo corpo i marinai e i pellegrini che le erano compagni di viaggio – e del lavacro purificatore nel fiume Giordano, prima di inoltrarsi per sempre nella solitudine del deserto. Ma non è una vicenda atemporalmente sfocata: nelle rievocazioni della penitente come e soprattutto nelle missive di Zosimo filtra la Storia, sia per quanto riguarda il periodo egiziano, sia per la fase epocale in cui si consuma l'estrema decadenza e la fine dell'impero romano, amaramente colta e commentata nel suo riflettersi distruttivo sulla vita dei singoli.

Ancora un manoscritto ritrovato nel 1774 a Eraclea (la moderna Policoro, in Lucania), trascritto e tradotto da un avo, poi riordinato dall'editore (ed è la prima volta che il *topos* narrativo evidenzia un problema filologico, dandone una risoluzione ecdotica), apre il processo finzionale del *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco (1804),<sup>50</sup> che documenterebbe il viaggio compiuto nella Magna Grecia dal ventenne filosofo in compagnia di un altro giovane, Cleobulo, e in

<sup>50</sup> Vincenzo CUOCO, *Platone in Italia. Traduzione dal greco*, I-II [si arresta al cinquantasettesimo cap.], Milano, Agnello Nobile, 1804; in ed. completa: I-III [in settantotto capp.], Milano, Gio. Pietro Giegler, 1806. La perfetta identità di carattere, di giustezza tipografica e di paginazione tra quest'ultima e la *princeps* dimostra che per i primi due volumi essa è, in realtà, una nuova emissione dell'altra, una volta escerto e sostituito il frontespizio; e tutte e due le edd. scaturiscono dalla stamperia di Giovanni Giuseppe Destefanis, come attesta la nota posta in calce al terzo volume. È recente una ed. critica del testo cuochiano (a cura di Antonino De Francesco e Annalisa Andreoni, Roma-Bari, Laterza, 2006).

una data che viene ascritta al 406 a.C., sulla base di una attestazione ciceroniana. È un viaggio conoscitivo e pedagogico che si svolge lì dove vissero e operarono «gl'inventori di quasi tutte le cognizioni che adornano lo spirito umano» (da Taranto a Eraclea, da Turio a Sibari, da Crotona a Locri, poi a Bajano, nel Sannio, e infine a Velia, o Elea); ed a Cleobulo, che si duole di aver lasciato la patria, Platone risponde che, «in tanta corruzione di uomini e di cose», per il savio «è necessità divenire cittadino dell'universo»; e che si viaggia per ritornare, avendo però acquisito la consapevolezza «che la legge della natura è una, inesorabile, immutabile; che né luogo, né tempo, né variar di opinioni e di costumi cangia l'ordine eterno per cui la verità e la virtù o sono seguite o vendicate».<sup>51</sup>

Le ascendenze sono indubbiamente settecentesche: è un viaggio alla Barthélemy (e solo per qualche aspetto alla Fénelon, o alla Wieland, o alla Maréchal) che infrangendo i canoni consueti compagina e contamina attraverso l'alternarsi delle due primarie voci narranti brani narrativi, lettere, descrizioni, stati d'animo, incontri, dialoghi filosofici (come quelli sul pitagorismo), un idillio autobiografico (fra Cleobulo e Mnesilla), leggende e miti italoti, esposizioni sulle istituzioni, sui costumi e sulle arti dell'Italia preromana, colloqui sul problema dei rapporti fra *élite* intellettuale e popolo e sui limiti della conoscenza da impartirgli. E c'è, soprattutto, una ricostruzione segmentata delle antiche vicende delle popolazioni italiche, che fu sdegnosamente definita pseudostoria ma che Cuoco inserisce con una precisa coscienza della aleatorietà in cui incorre, perché il suo fine è politico, non antiquario come il *Viaggio del giovane Anacarsi*, né tantomeno religioso-edificante, come nelle *Lettere solitarie*; e mira a operare nel presente secondo due direttrici: la metafora delle condizioni devastanti che ha davanti a sé, attraverso la condizione dolorosa dell'Italia antica immediatamente prima della conquista romana;<sup>52</sup> e una lettura in chiave identitaria del passato che coadiuvi l'ideale

<sup>51</sup> Ivi, 2 e 18.

<sup>52</sup> «Tu hai osservato in Italia città altre volte gloriose e potenti esser oggi nella miseria e nell'avvilimento. Sibari, Metaponto, Reggio, Capua quali erano

di un assembramento unitario delle *dissecta membra* dell'Italia del tempo («ovunque è sapienza ivi si tende all'unità»), secondo quanto Napoleone aveva cominciato a realizzare nel gennaio del 1802 con la Repubblica Italiana, ma senza l'odiata egemonia francese.<sup>53</sup>

È chiaro che il montaggio di un materiale spesso eterogeneo, e faticosamente assemblato, talvolta riduce la tela romanzesca a una semplice cornice. Ne era ben consapevole lo stesso autore, tanto da dichiararlo nella prefazione attraverso un interlocutore amico, e lettore in anteprima del manoscritto ricostruito, che ne inficia il valore imputandogli mancanza d'unità e d'azione.<sup>54</sup> Ma la pesantezza della tematica non deve obnubilare la meritocrazia di Cuoco, che vince l'improbabile sfida proprio perché è scrittore vero, capace di rendere fascinosamente narrativa una materia erudita e varia che spazia dalla filosofia alla storia, dalla pedagogia all'antiquaria, dal

un giorno e quali sono oggi? Ove sono la potenza de' Messapi e l'antico impero degli Etrusci?» (ivi, III, 273).

<sup>53</sup> Ferocemente antinapoleonico fu invece Vittorio BARZONI, autore non di un romanzo, come impropriamente si è scritto, ma di un *pamphlet* storico-allegorico di grande successo (*I Romani nella Grecia*, Londra [Venezia], F. Rivington and G. Robinson [Francesco Andreola], 1797), pubblicato dopo il trattato di Campoformio, nel quale ripercorre le vicende della conquista della Grecia ad opera di Tito Quinzio Flaminio, piegandole a un trasparente parallelismo con quanto Napoleone stava operando in Italia. Sotto il pretesto di esportare libertà e democrazia i Francesi hanno asservito e depredato la Repubblica veneziana, come anche le altre realtà politiche italiane; e il generale Bonaparte è tutt'altro che un liberatore, poiché, se lo fosse, avrebbe realizzato in Italia una Repubblica priva di tutele straniere, come Barzoni aveva richiesto – e aspramente denunciato – nel suo *Rapporto sullo stato attuale degli stati liberi d'Italia* (Venezia, Andreola, 1797).

<sup>54</sup> «Tu dai alla luce un'opera senza unità di azione. In cotesta opera tua si parla di leggi, di arti, di politica, di musica, di scienze, di amore; e di che mai non parla cotesto tuo Greco? Ma non vi è azione: questo è il male; non vi è azione». E l'autore *en travesti* risponde: «vi è nell'opera un'azione continuata ed unica, ed un disegno regolarissimo. Un Ateniese vien dalla sua patria per conoscere i Pitagorici e l'Italia; osserva tutto ciò che gli piace di osservare, scrive tutto ciò che gli piace di scrivere; giunge, viaggiando, fin dove vuol giugnere, e ritorna nella sua patria per quella strada che gli sembra la più comoda. Tu vedi che l'azione è unica ed intera» (ivi, 11-2).

culto delle rovine alla profezia risorgimentale, in virtù di uno stilismo denso, che sa essere grecamente ritmato ma mai retoricamente gonfio, e sempre conservando sobrietà e misura nella nobiltà della lingua; e che trova la sua corda migliore nei momenti descrittivi di contatto con la natura<sup>55</sup> o con il 'sublime' delle rovine, attingendo vertici inusuali in tale direzione, ove si prescinda su tutt'altro registro dall'*Ortis*. E non è vero che unità non vi sia: è data dalla forte impronta politica, dalla volontà genetica di risvegliare i ricordi gloriosi, di renderli propulsivi nel e sul presente, tanto che è proprio Platone, in chiusura del terzo tomo, a intessere l'esaltazione più convinta dell'antica civiltà italica e a rivendicarne il primato.<sup>56</sup> Narrazione ricca di prodromi romantici e impregnata di uno storicismo nuovo, che non è archeologia della nazione ma proiezione verso il tempo del riscatto, il *Platone in Italia* con la sua forte accentuazione nazionalistica prelude al romanzo storico-patriottico («libro destinato al volgo più che a' dotti», lo definiva l'autore) e al tempo stesso apre quello storico-odeporico (che ne costituisce il parallelo), ponendo

<sup>55</sup> «Il silenzio universale che regnava intorno a noi, rotto soltanto da quel rumore cupo ed uniforme che ha il mare quando non è agitato da tempesta; l'immensità di un orizzonte che non aveva limiti, ed in cui il contrasto dell'ombra della notte che si ritirava, e della luce, ancora incerta che in taluni punti la fendeva, in altri appena la diradava, e che riflettevasi in mille modi diversi or dalle nuvole, or dall'onda, or dalle cime de' monti, tutto ne allettava a quella dolce estasi che forma la parte più deliziosa della nostra vita. [...] I miei pensieri erano cogli astri che giravano maestosamente taciturni per la volta azzurra immensa de' cieli. Io vedeva l'Orsa già già tuffarsi nell'onda, e Lucifero quasi ancora stillante di ruggiada marina seguir i lenti passi delle Plejadi, le quali ritornando nel mare ridestano l'agricoltore alle nuove opere del giorno vicino» (ivi, 15-6).

<sup>56</sup> «Vedi quante cose sono tra gl'Italiani più perfette che tra noi non sono; la geometria, senza la quale non vi è sapienza alcuna; l'astronomia, parte la più sublime delle scienze umane; l'architettura, l'agricoltura, le più utili arti della vita, la scienza de' costumi e delle leggi che tra noi non è più antica di Socrate: talché chiunque veda lo stato fiorento delle scienze in Italia è costretto a confessare ch'esse dagl'Italiani sieno state coltivate prima de' Greci; e se paragona la Storia delle due nazioni è costretto a confessare che non senza ragione gli antichi chiamarono l'Italia talora *Grecia grande*, tal'altra *Grecia antica*» (ivi, III, 273).

le istituzioni e le eccellenze della cultura meridionale come radice epicentrica della civiltà occidentale.

Di contro all'ipertrofia dell'io autoanalitico dello *Jacopo Ortis* (1798 e 1802), inoculato «di febbre maligna», «di sublimità micidiale e di un'eccellenza malefica» (Cesarotti), titanicamente in lotta perdente contro il negativo della società e della Storia, eroe solipsistico per sdegno civile e disgusto del conformismo, erratico per simbiosi e specularità nella natura solitaria, prometeicamente «sopraffatto ma non domato» (Tellini) nella dedizione all'ideale politico e nell'enfaticizzazione catartica della bellezza e dell'amore,<sup>57</sup> il *Platone in Italia* di Cuoco prospetta per il romanzo – sia pure in forma ancora eslege e incerta – la fascinazione alternativa (e vincente) della Storia inabissata, riportata alla luce e rivissuta in retroproiezione del presente. Aveva ragione il Foscolo a sostenere nell'*Orazione* pavese del 1809 (e il travolgente successo dell'*Ortis* lo dimostrava) che il genere del romanzo doveva rivolgersi a «coloro che stanno tra l'idiota e il letterato»: quei fruitori del ceto medio da istruire diletstando mediante la captazione del ritrovare in esso usi e costumi, pulsioni e passioni del presente, ma espressi in uno stile liberato dal dogma del ricorso

<sup>57</sup> Iniziato nel 1796, e dunque contemporaneo all'*Ortis*, ma profondamente dissimile rispetto ad esso (e non solo per l'impianto epistolare non monologico), l'incompiuto *Per questi dilettoni monti* di Carlo BOTTA è rimasto inedito per quasi due secoli, fino a quando è stato pubblicato a cura di Luca Badini Confalonieri e con una premessa di Andrea Battistini (Bologna, CLUEB, 1986, 2011<sup>2</sup>). Scaturito dalla confluenza fra l'impronta roussoviana alla *Nouvelle Héloïse* e la mitezza idillica del *Paul et Virginie* di Saint-Pierre, il romanzo di Botta si libra fra malinconie e silenzi, solitudini notturne ed «estatiche rêveries a intimo contatto con la natura [che] appartengono già ai motivi topici della stagione romantica» (Battistini); però l'amore non è passione e tempesta ma sentimento purificatore e lenitivo; e l'intreccio delle voci epistolari e dei personaggi – come anche l'irenicità della natura, alla Gessner e alla Bertola, deprivata di drammatizzazioni – sono governati da uno stile pesantemente aulicizzato e da un ritmo narrativo di soffocante respiro, mentre sul versante del rapporto con la Storia è rinvenibile solo qualche cenno di livore antifrancese e postrivoluzionario, con il netto rifiuto di una importazione avida e acritica delle «mode oltre monte» che creano «lo sconvolgimento e il disordine [...] nella società e nella condizione degli stati» (parte seconda, lettera seconda).

alle tecniche dell'antico. Al tempo stesso, però, Foscolo era destinato ad essere smentito dalla evoluzione degli anni successivi poiché, quando teorizzava, aveva davanti un modello paludato ed elitario di romanzo ispirato alla Storia: quello del Barthélemy, appunto, o del Cuoco, o di molti di coloro che ho già esaminato nelle pagine precedenti, e dunque imbibiti di erudizione e di documentazione, ma inaccessibili o quasi al gusto e al consumo del lettore medio. Non poteva immaginare, il Foscolo, ciò stava per avvenire di lì a poco, quando si sarebbe sprigionata la straripante forza d'urto dell'esempio scottiano, con una fruizione interclassista di massa che si sarebbe diffusa a livello globale. Ma già prima di questo il romanzo andava comunque incamminandosi sulla strada della Storia, come attestavano la traduzione e la fortuna editoriale del *Belisario* di madame de Genlis (titolato, lo si ricordi, 'romanzo storico', come lo *Stanislao re di Pollonia* della Renneville, ambedue in versione italiana nel 1808); e poi sarebbero venuti gli anni bui della Restaurazione, quando i fatti del passato – glissando la censura – sarebbero stati uno strumento per parlare del presente, per proiettarvi la passione civile e l'ideale unitario, congiungendoli al richiamo attrattivo della sentimentalità e dell'immaginario, ma soprattutto nobilitando il genere letterario che più si prestava a coagulare il decorso della storia italiana e a reinterpretarlo in chiave identitaria e irredentistica, travalicando – come avvenne in tutti i territori oppressi dell'Europa – il canone scottiano.

### *Primizie e incompiute*

Tutto ciò è già percepibile nel (a tutti) misconosciuto *Roberto da Tortona* di Giacinto Ravelli (poi noto per una serie di opere teatrali che godettero di una certa fortuna), il quale nel 1810 dà alle stampe questo «romanzo storico»,<sup>58</sup> repertandolo in una tipologia di

<sup>58</sup> Giacinto RAVELLI, *Roberto da Tortona*, romanzo storico, Vercelli, colle stampe di Felice Ceretti, marzo 1810. Nella pagina d'*incipit*, però, alla replicazione del titolo segue la denominazione di «novella».

genere che per la prima volta appare in un prodotto della narrativa italiana. È ben vero che l'intreccio si dipana a partire dal 1792 sino all'immediato presente (mentre l'*Ortis* si consuma in un breve arco temporale) e che esso presenta nella prima parte – in cui la cornice storica è attiva ma rimane sullo sfondo – uno sviluppo marcatamente settecentesco,<sup>59</sup> con rapido sgranarsi di sequenze dinamiche e colpi di scena (dopo un incontro fortuito, nell'arco di tre giorni il soldato eponimo narra al suo antico compagno d'armi – che successivamente ne trascrive il racconto in prima persona – le intricate vicende della sua vita a partire da quella data emblematica, il 1792, in cui militavano assieme nell'esercito austro-sardo). Ma poi, con il ritorno di Roberto nei ranghi dell'esercito da cui era stato proscritto e che ora è «Italiano», la Storia si accampa sovrana: combattendo in Spagna per sedare la rivolta antinapoleonica, il personaggio ha avuto modo di vivere in diretta l'assedio di Madrid e la conquista di Saragozza. Per accreditare il processo finzionale Ravelli puntella il testo di note a margine, che rinviano ai «bollettini ufficiali» riportandone «le precise parole», sicché ad esempio la resa della capitale spagnola «è un'esatta traduzione del bollettino 14 dell'armata di Spagna, in data delli 5 dicembre 1808»;<sup>60</sup> e così per il suo ex commilitone

<sup>59</sup> Come lo sono *L'isola degli amori* (Napoli, tip. di Angelo Trani, 1813) e *La reggia della fortuna* (ivi, 1815) di Giuseppe BIFULCO, ambedue romanzi mitologico-morali, edificanti e dolciastri; e lo è soprattutto *Adelaide di Brunswick o Avventure del padre e della figlia* di Paolo OLMI (I-V, Livorno, presso Gio. Marenigh, 1811). Destoricizzato, ambientato in una Scozia puramente nominale e poi – come di consueto – ipercinetico per parossistico affollarsi di innamoramenti fulminei, concupiscenze tenebrose, esodi forzati, rapimenti, abbordaggi di corsari, storie che si innestano in *flashback* sulla vicenda vettoriale (acquisendo un proprio e autonomo sviluppo, tanto che quella di Clary occupa un intero tomo) fino al risarcimento ultimo dei personaggi perseguitati, con reintegro dei beni confiscati e dell'onore, ma anche con il consegnarsi di una delle figure protagoniste al convento, dopo che al termine del rito nuziale è stata uccisa la moglie, il romanzo di Olmi si sgrana con fluidità tutta settecentesca di azioni e di avventure (darei alla Antonio Piazza, più che alla Chiari), risultando di gradevole lettura ma di caratura irrimediabilmente attardata.

<sup>60</sup> *Roberto da Tortona...*, 87-8.

(e per il lettore) Roberto può far rivivere quanto egli ha vissuto attraverso una fedele aderenza alla dimensione storica della fonte documentale. Naturalmente è una oggettività partigiana, che vede gli eventi con diottria francese e che Ravelli sposa *in toto*: la rivolta spagnola è dominata dalla «tirannia della moltitudine», mentre gli «onesti» gemono sotto il gioco della feccia popolana, fomentata dagli ecclesiastici. E l'imperatore è il demiurgo, nella mitografia che traccia lo scrittore attraverso il suo personaggio: stratega geniale, Napoleone sa essere anche umano ed evita di distruggere Madrid, che rifiorisce alla vita non appena i francesi se ne impadroniscono. E così è avvenuto anche per le terre unificate nel Regno d'Italia: da patriota,<sup>61</sup> Ravelli è fervente ammiratore di Napoleone perché gli ascrive il merito incommensurabile di aver fatto rinascere l'Italia «al suo antico splendore già da più secoli eclissato dalle note divisioni del suo terreno e riunita in un regno ricco, potente e da nobili idee infiammato, [...] essendo guidata dal più grande dei politici, dal primo dei capitani».<sup>62</sup>

Il passo in più – che recupera le ascendenze del passato italiano in chiave rammemorativa e rivendicativa – lo compiono Cesare Balbo e Santorre di Santa Rosa in tentativi di vero e proprio romanzo storico, scritti in Piemonte negli anni delle edizioni definitive dell'*Ortis* (e prima dei moti del Ventuno), non giunti a una redazione conclusa, ma proprio per questo ancora più significativi delle linee in propulsione prima della invasione scottiana. Non è un caso, ovviamente, che questi tentativi vengano esperiti in una terra contigua alla Francia, dove già era in corso da alcuni anni – come si è già delineato nel primo capitolo – un dibattito sull'affermarsi del romanzo storico, che nel Piemonte sabaudo si caricava di istanze endogene. Neoguelfo, convertitosi alla liberazione dallo straniero

<sup>61</sup> «[...] niuno perirebbe disonorato sopra d'un palco infame, [*da disertore*] quando avria potuto spargere per la patria il suo sangue pugnando contro de' di lei nemici e cooperando, se ciò succeder dovea, colla sua morte, a renderla più grande, più illustre e più rispettata» (ivi, 61-2).

<sup>62</sup> Ivi, 84.

dopo avere ricoperto incarichi nell'amministrazione napoleonica, e dunque antifrancese e antiaustriaco ma politicamente moderato, Balbo, abbandonando l'idea di un romanzo su Giulio II, optò nel 1815 per un intreccio storico che gli consentisse di coniugare in una tela narrativa vasta e complessa la vittoria di una confederazione italiana su una dominazione straniera, ricacciata al di là delle Alpi con la battaglia di Legnano, insieme con una storia d'amore contrastata da avverse militanze politiche e dalla dedizione del personaggio epicentrico all'ideale patriottico. Delle tre parti in cui si doveva sviluppare *La Lega di Lombardia* rimangono inediti fra le carte dello scrittore complessivamente ventitré capitoli, relativi alle prime due (dell'ultima sopravvive solo una semplice traccia tematica), ma in una redazione da lavoro tutt'altro che completa e abbandonata per sempre nel corso del 1816.<sup>63</sup>

È la storia di una conversione, speculare a quella vissuta da Balbo: Manfredi di Blandrate, rampollo di nobile famiglia ghibellina, salva nella battaglia di Carcano (agosto 1160) la vita di Federico Barbarossa e diviene il prediletto della sua corte, ma poi s'innamora di Bianca Visconti, che gli viene negata perché di casata antighibellina, e dopo molteplici peripezie si vota interamente alla lotta contro lo straniero, divenendo l'anima della Lega Veronese. Combatte strenuamente contro l'imperatore, disceso per la quinta volta ad assoggettare l'Italia, e ritrova fortuitamente Bianca, che il padre Ottone Visconti aveva sottratto al suo amore, riannodando l'idillio. Divenuto uno dei comandanti delle forze lombarde, rifugge per valore nella difesa di Alessandria dall'assedio tedesco e, soprattutto, nella battaglia di Legnano del maggio 1176, nella quale il Barbarossa è volto in fuga ed è inseguito nella sua ritirata verso le Alpi da Manfredi, che viene

<sup>63</sup> Sull'inedito (e incompiuto) romanzo storico di Balbo: Vittorio CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824): I – Cesare Balbo romanziere*, «Nuova Antologia», CCIL, 286, 1141, 1° ottobre 1919, 241-50; e la tesi di Valentina GIAGU, *Agli albori del romanzo storico: «La Lega di Lombardia» di Cesare Balbo* (Università di Torino, a.a. 2009/2010, rel. Laura Nay), che ne trascrive l'autografo, conservato nell'Archivio di Stato di Torino, dandone in apparato le parti cassate.

ferito a morte e spira a Milano, da tutti rimpianto perché tutto ha immolato, anche l'amore pienamente ricambiato da Bianca, per la dignità e la libertà della patria. Grande tema e affresco di indubbia attrattività: uno di quegli snodi epocali del passato di un popolo che Scott codificava – in questo stesso lasso di tempo – come elemento imprescindibile del romanzo storico. Balbo si era preparato a scriverlo attraverso una documentazione rigorosa e uno studio capillare delle fonti, *in primis* il Sismondi di *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, e ben congegnando l'intreccio inventivo. Ma lo storico – perché tale era e rimaneva Balbo – rimaneva irrelato rispetto alla potenzialità narrativa del soggetto e alla fusione diegetica, che risultava deficitaria (e l'autore stesso se ne era accorto, ponendo fine all'esperimento) nella costruzione dei personaggi, nella capacità di far vivere e rivivere ambienti e costumi medievali, nelle sequenze descrittive e nelle orchestrazioni dei dialoghi, soffocate dall'oratoria e da una lingua che pagava debiti pesanti ai francesismi (di sostrato e non) e agli aulicismi, malgrado fosse stata studiata e usata come strumento di rivendicazione nazionale, secondo il programma dell'Accademia dei Concordi (1804).

Una scelta omologa, ma dettata da motivazioni più cogenti, effettuava in immediata prosecuzione il sodale Santorre di Santa Rosa, che nell'aprile del 1817 – mentre Giuseppe Agrati dava alle stampe la versione italiana della *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano* di de Prechac – dava inizio alle *Lettere siciliane*, un romanzo epistolare imperniato sull'evento rivoluzionario (e vittorioso, come la Lega lombarda) dei Vespri siciliani e, come nel caso di Balbo, rimasto più abbozzato che incompiuto.<sup>64</sup> E anche Santorre, come

<sup>64</sup> Sul romanzo di Santa Rosa, rimasto sino ad oggi inedito: Vittorio CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824): II - Santorre Santorosa romanziere*, «Nuova Antologia», CCIII, 288, 1143, 1° novembre 1919, 3-30; Santorre di SANTA ROSA, *Lettere siciliane del secolo XIII*, a cura di Elena Baiotto (tesi di laurea, Università di Torino, a. a. 1989-1990, rel. M. Guglielminetti: trascrizione dell'autografo, conservato presso l'Archivio Storico di Savigliano); Marziano GUGLIELMINETTI, *Le «Lettere siciliane» di Santorre di Santa Rosa (per*

già l'amico e compagno di cordata, si era puntigliosamente preparato alla scrittura attraverso estese letture storiche sull'argomento e sul contesto, ma anche e soprattutto letterarie su testi del Due e del Trecento. Non si trattava soltanto di introiettare una caratura linguistica e stilistica in grado di trasmettere – secondo quanto voleva realizzare Santorre – attraverso un purismo arcaicizzante il colore e il calore delle ambientazioni, delle psicologie, dei costumi e dei dialoghi, non alterati da vocaboli ammodernanti o da ritmi sintattici inquinati per l'affiorare di involontari calchi francesizzanti. Il problema, per Santorre come per Balbo, era dovuto al fatto che per loro l'italiano era una lingua seconda, in cui non pensavano e non scrivevano, ma che volevano divenisse primaria perché la lingua è nazione, identità, rifiuto della schiavitù culturale, antidoto al dominio straniero. Concepite nel periodo di più acuto misogallismo dell'autore, le *Lettere siciliane* praticano la scrittura come strumento di propaganda unitaria e vorrebbero essere «a' tempi presenti di vera politica utilità all'Italia», affermando una coscienza nazionale attraverso l'italianità letteraria e linguistica, che è cittadinanza di una patria ideale.

La scelta della epistolarità era un tributo a un canone ancora vitale e soprattutto all'*Ortis*, amatissimo, oltre che a Richardson e a Rousseau e a Goethe, su cui aveva educato sensibilità e passioni, nutrendosi al tempo stesso delle accensioni patriottiche provenienti dai *Canti di Ossian* (conosciuti sempre, come tutti i testi inglesi, da Young a Hervey e a Thomson, in versione francese) e dalla *Corinne ou l'Italie* di madame de Staël. Perché la letteratura, in Santorre, era volta incessantemente all'apostolato civile, alla pulsione libertaria; e la scelta di situare l'azione narrativa nel quadro del Vespro siciliano – con l'insurrezione non solo baronale ma popolare e con la cacciata dei francesi – si prestava perfettamente a questo fine, che

*le origini del romanzo storico in Piemonte*), in *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di Clara Allasia e Laura Nay, Firenze, SEF, 2009, 247-257; Laura NAY, *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, «Cahiers d'études italiennes», 20, 2015, 251-68.

prefigurava i moti del Ventuno mediante un processo di proiezione speculare dal passato al presente, adempiendo ai parametri ormai in definizione europea del romanzo storico e in grado di infiammare gli animi senza incorrere nei veti della censura. C'era anche questo nella scelta di Santorre; ma c'era soprattutto *l'odeur du siècle* che ormai inclinava – come si è visto – verso un passato valorizzato in funzione del presente, divergendo dalla scelta foscoliana di una totale contemporaneità;<sup>65</sup> e rispetto alla sostanziale estraneità politica della Teresa ortisiana, la canonica storia d'amore fra il guelfo Gualtieri e la ghibellina Francesca era declinata come congiunzione e simbiosi nel segno del culto della patria, della libertà e del 'fuori gli stranieri'.

Dovevano essere centosessanta le *Lettere siciliane* – divise in tre parti simmetriche a eccezione della prima (di cui ne scrive trentacinque) – e coprire il periodo storico dall'aprile 1279 all'ottobre 1284, avendo come epicentro il 30 marzo 1282, quando avvenne l'episodio famoso dell'oltraggio, che innescò la rivolta dei Vespri. L'intreccio di vari corrispondenti, di molti personaggi, di viaggi dalla Sicilia alle Alpi, di vicende diverse in interazione complessa, componevano per

<sup>65</sup> Aveva invece aderito a questa scelta Ludovico DI BREME, *Il romitorio di Sant'Ida*, a cura di Piero Camporesi, Bologna, Comm. per i testi di lingua, 1961, rimasto anch'esso incompiuto perché la sua stesura si era fermata alla narrazione che introduceva il romanzo vero e proprio, imperniato sulla storia di un personaggio eponimo, Ida, della quale nulla è possibile delineare. Il racconto preliminare delinea un giovane, Florindo, che lascia «la falsa sapienza della città» per l'appartata Valsesia, sulle sponde del lago d'Orta; e qui conosce una Teresa non foscoliana, che è in antitesi al bigottismo della capitale piemontese e che coagula nella sensibilità febbrile, nella propensione al gotico e al metapsichico, i grandi *tòpoi* romantici in movimento d'ingresso nella cultura italiana (*Il romitorio* è stata scritto fra il febbraio e l'ottobre del 1816). Praticata con felice commistione di stili, non è però una scrittura lontana dalla Storia: al di là di uno sfondo narrativo che ne suggerisce il legame vivo con la realtà postrivoluzionaria, vi sono brevi ma intense pagine dialogiche che sono focalizzate sulla nobile figura di Francesco Melzi d'Eril, «unico forse che sincero anelasse fra noi tutta l'altezza del purissimo patriottismo: unico che vagheggiasse la più vera dignità sociale in Italia, unico che venerasse quelle virtù che sono fondamento a ordinare la libertà», pur se non amato come meritava da una «Patria non Patria» (ivi, 60).

segmenti sapientemente alternati fra presente e *flashback* un quadro vasto e fascinoso, come si intravede dalle non molte lettere redatte e dall'*Analisi per tempi* e per parti che Santorre aveva tracciato.<sup>66</sup> La materia storica, non trabordante, appare ben amalgamata alla dimensione inventiva e i numerosi episodi collaterali, le storie complementari che vengono narrate in lettere talvolta lunghissime, non fratturano – come ad esempio avveniva nell'*Adelaide di Brunswick* di Olmi – l'andamento diegetico, che mostrava un'indubbia capacità di attrarre e di incatenare il lettore alla vita dei personaggi, mai scoloriti, e a un empito civile che laicamente contestava la funzione storica del papato nel nome della indipendenza statale. In omologia a Balbo, la lingua cruschevole non coadiuvava, però, le aspirazioni dello scrittore, come puntualmente redarguivano le annotazioni di Giovita Scalvini; e al di là della dispersione psicologica e delle interruzioni derivanti dalle vicissitudini della vita esiliata, Santorre si era reso conto che la struttura epistolare si rivelava inidonea e legnosa, tanto che meditava nel '23, prima di partire per la Grecia, di convertirla in capitoli. Poi Sfacteria chiuse per sempre le carte da lavoro del romanzo santarosiano.

### I «Viaggi di Petrarca»

I tentativi (abortiti per ragioni diverse) di Balbo e di Santa Rosa e di Silvio Pellico con *Cola di Rienzo* (1817-1820)<sup>67</sup> vengono esperiti negli anni cruciali della polemica classico-romantica, che

<sup>66</sup> CIAN, *Santorre di Santarosa...*, 13-5.

<sup>67</sup> Negli anni fra il 1817 e il 1820 anche Silvio Pellico, dopo avere prodotto alcune tragedie di ambientazione medievale (a partire dalla più nota, la *Francesca da Rimini*) fu tentato dal romanzo storico e cominciò a scrivere *Cola di Rienzo*, che procedette lentamente e fu poi interrotto definitivamente dalla carcerazione (le carte superstiti sono state pubblicate da Mario Scotti in *Lettere milanesi [1815-1821]*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1963). Dopo la detenzione, presumibilmente nel 1831, Pellico diede vita a un altro tentativo, *Raffaella* (pubblicato in una nuova edizione a cura di Cristina Contilli, Raleigh, Lulu.com, 2013 e 2016),

tocca anche la liceità del romanzo come genere (e di quello storico in particolare) e della sua sostanziale assenza in Italia rispetto alle altre nazioni. Nelle *Avventure letterarie di un giorno* (1816) Borsieri accettava la tesi che i romanzi fossero un portato della corruzione sociale, ma ribaltava la condanna affermando che era necessario combatterla «colle sue stesse armi, e servirsi della pittura dei nostri costumi per insinuare negli animi svogliati qualche utile verità», piegandoli per il vasto pubblico a uno scopo pedagogico, poiché – riprendendo «l'immortale Bacone» – «la Storia vera, narrando la riuscita delle cose e degli eventi quali avvennero in fatto, [...] ha bisogno di essere sorretta con le invenzioni della *finza*, e ch'essa accortamente può presentare ai lettori felici od avversi avvolgimenti di cose, secondo l'intrinseco valore delle azioni, [...] e che per tal guisa non si provvede al diletto soltanto, ma anche alla grandezza dell'animo e al progresso de' costumi» sicché «tutti possono raccogliervi od utili esempi o buoni consigli»;<sup>68</sup> e ridava così corpo al dibattito sul rapporto fra Storia e invenzione senza però svincolarsi dalla matrice settecentesca, come invece faceva Berchet nella *Lettera semiseria*, nel dicembre di quello stesso anno, instaurando un rapporto organico tra poesia, società e Storia. I

questa volta portato a termine, anche se ci sono ben giustificati dubbi sul fatto che l'ultimo capitolo possa essere stato completato da altra mano.

<sup>68</sup> Pietro BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori* (Milano, G. P. Gigler, 1816), in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di Anco Marzio Mutterle, Bari, Laterza, 1975, II, 152-56. Per Borsieri, «mancando noi di romanzo, di teatro comico e di buoni giornali, manchiamo di tre parti integranti d'ogni letteratura»; e il romanzo può colmare «questo difetto di prosa», anche se i classicisti blaterano che «i romanzi rappresentano «una via di mezzo tra il vero e il verosimile, fra la prosa e il verso, e sono un genere anfibio, senza utilità né diletto», opponendo ai «freddi romanzieri» il Tasso e «i nostri storici». Di contro, Borsieri risponde: «Dire che i buoni romanzi non sieno utili è un mentire per la gola; [...] Volere infine che i nostri storici bastino a tutto, è lo stesso che mostrare poco discernimento. Poiché Machiavelli, Guicciardini, Sarpi, ecc., ecc., sono storici più o meno grandi e in vita loro non ebbero rivali presso le altre nazioni. Ma costoro giovano più ad istruire gli uomini di Stato e i capitani e i principi, che non l'umile ed oscuro cittadino».

Greci hanno ritratto «i loro costumi, la Storia loro, le loro tradizioni volgari»; e lo stesso deve fare il letterato moderno senza «lasciarsi traviare in soggetti non verisimili» o in miopi chiusure municipalistiche. Successivamente, dalle colonne del «Conciliatore», il rapporto berchettiano della scrittura con la società e la Storia veniva rafforzato e specificato – soprattutto per quel che riguardava la ‘popolarità’ e l’impronta delle ‘tinte locali’ – attraverso l’invito a volersi «affratellare cogli argomenti desunti dalle storie nostre e dai nostri costumi»; e lo si indirizzava verso la produzione della novella in versi, il genere romantico per eccellenza e, anche, il tramite coadiuvante verso il romanzo storico.<sup>69</sup> Lo attestavano i casi emblematici della *Narcisa* (1818) e dei *Romanzi poetici* di Carlo Tedaldi Fores (*Ugo re; Maltraversi e Scacchesi; Lucia*), della *Ildegonda* di Grossi, della *Nella* di Vittorio Benzoni (tutti a stampa nel 1820), della *Elza* di Ottavio Falletti di Barolo e della *Pia de’ Tolomei* di Bartolomeo Sestini (1822),<sup>70</sup> che nella prefazione esortava a riscoprire «di quanto interesse e di qual bellezza siano i fatti italiani avvenuti nei feroci, melanconici e superstiziosi tempi delle fazioni», cui si sono ispirati «i poemi romantici dei forestieri, che ora tradotti e letti con avidità in Italia, ci mostrano sovente tolti dal silenzio degnissimi argomenti della nostra istoria sui quali tacciono, e non a buon diritto, gli ausonici vati».

<sup>69</sup> MORACE, *Itinerario di Berchet...*, 178 e 192.

<sup>70</sup> E in questi stessi anni Berchet tentava di dare vita a *Il castello di Monforte* (1819), ispirato ad un episodio tratto dalla *Storia di Milano* del Verri (la crociata scagliata nel 1028 da Ariberto d’Intimiano contro i sospetti seguaci dell’eresia catara); nel 1821 Silvio Pellico scriveva in carcere le prime cantiche (*Tancredi; Rosilde; Eligi e Valafrido; Adello*, che poterono andare in stampa solo nel 1830), tutte ambientate nel Medioevo; e Lodovico Sauli d’Igliano nell’aprile del 1819 relazionava su *Del cavaliere errante, romanzo di Tommaso III marchese di Saluzzo*, scritto con tutta probabilità tra il 1394 e il ’96 (estr. delle *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, xxvii, Torino, stamp. Reale, 1823, 1-71) e solo recentemente pubblicato a cura di Marco Piccat: *Il libro del Cavaliere errante (BnF ms. fr. 12559)*, Boves, Araba Fenice, 2008.

Mentre permane un sostanziale ritardo nell'ambito della novella in prosa,<sup>71</sup> di contro alla ricchezza di articolazioni e di presenze

<sup>71</sup> Il filone fondamentale della novellistica settecentesca, quello morale, tendeva ad osmotizzarsi con la riscoperta dei reperti storici a interna valenza narrativa, secondo una duplicità di linee in confluenza che è esemplata dalla diade di prosatori francesi più presenti nell'ultimo ventennio del secolo, Marmontel e d'Arnaud. È quanto progressivamente avviene, in senso classicistico e pedagogico, nelle novelle di Francesco Soave, di Cosimo Galeazzo Scotti, di Gaetano Polidori, di Luigi Sanvitale, ma soprattutto di Giuseppe Taverna (*Novelle e racconti storici*, 1803). Nel primo quarto del nuovo secolo la novella storica in prosa è però sopraffatta da quella ad ambientazione contemporanea, che è propugnata e perseguita anche dal «Conciliatore», e dalle raccolte di novelle e racconti morali (De Cristoforis, 1811; Deciani, 1812; Romagnoli Sacrati, 1820, che raccoglie prove precedenti, pubblicate nel 1813 e nel 1815; Ferdinando Mamiani, 1822). E quando vi si mescola la componente storica, prevale nettamente l'istanza etico-pedagogica, che la riduce a una dimensione appendicolare ed esornativa: nelle novelle greche di Antonio Dragoni (sono quattro, fra il 1809 e il '17); nelle *Novelle* di Antonio Cesari (1815: portate a venti, da quattordici che erano nel 1810); nelle quattordici *Novelle* a impronta boccacciana di Gherardo de Rossi (1824: in parte già edite, in parte inedite), in cui la Storia traluce appena, smaterializzata; nelle *Lezioni d'un padre nel primo introdurre il suo figliuolo nello studio della Storia* di Alessandro d'Azia (1825), in cui appare una novella, *Carlo e Angelica Montanini da Siena* (di ampia attestazione quattro-cinquecentesca) che è puramente strumentale al fine pedagogico; e nelle fortunate *Quattro novelle narrate da un maestro di scuola* di Cesare Balbo (1829: *Francesca; Toniotto e Maria; La bella Alda; Margherita*), bilicate fra il Medioevo e l'età presente e contrassegnate da un recupero della cornice narrativa. A completare il quadro, nel 1819 vengono ripubblicate le *Novelle* boccacesche di Giraldo Giraldi (alias Gaetano Cioni), portate a tredici, da nove che erano nel 1796, e già corredate di dotte note e di glossario – con acuto gioco di specchi e di rifrazioni rispetto ai supposti autori, Vincenzio e Giraldo Giraldi – ma sempre plagiate sul testo del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato; e nel 1821 i *Racconti piacevoli sui Giudizi di Dio* di Ambrogio Levati, esemplati in gran parte sull'opera di Muratori e in diretta discendenza dal pensiero illuminista lombardo per la dura critica alle pratiche superstiziose e atroci di certa giustizia medievale. Emblematico è, infine, l'esempio della Romagnoli Sacrati: esangue nelle novelle morali, trova il suo esito migliore in *Parga* (1826), che è una variazione amplificata sul tema del polimetro berchetiano, con un'orchestrazione che attinge intensità lacerante di note delineando una moglie e madre che vaga fra le rovine della patria e piange sulla tomba che rinchiude il figlio e il marito, uccisi dalla bufera della Storia.

editoriali nell'ambito della tragedia storica,<sup>72</sup> è in questa fase degli anni Venti che si realizza una insistita confluenza fra la 'storia finta'

Fanno eccezione, nello smorto quadro appena tracciato, non le stantie novelle di Giulio Bernardino Tomitano (*Bianca Cappello e Pietro Buonaventuri*, Venezia, s.n., 1815: scolastico ripercorrimto di una ben nota vicenda), quanto invece le sette novelle storico-romantiche di Diodata Saluzzo di Roero (raccolte in *Novelle*, Milano, Ferrario, 1830, abbracciano un arco temporale compreso tra il 1150 e il 1560) e le *Quattro storiche novelle* di Francesco Ottaviano Renucci (Venezia, tip. Picotti, 1827: *L'ospitalità; Il perdono; La magnanimità; L'amor della patria*), che danno inizio a uno dei filoni più interessanti per tensione irredentistica e colore antropologico (poi praticato da Giovan Vito Grimaldi, Regolo Carlotti e Salvatore Viale) della narrativa breve della prima metà del secolo.

<sup>72</sup> Nella produzione editoriale del primo ventennio del secolo c'è molto Alfieri, insieme con Monti e con i due fratelli Pindemonte; e c'è molta romanità, funzionalizzata ad esprimere allusivamente istanze libertarie e contenuti politici attraverso personaggi e avvenimenti della storia antica, come anche avveniva nell'*Aiace* di Ugo Foscolo (1811), nel *Nabucco* di Niccolini (1815: ben diverso da quello di Pagani Cesa, 1816) e nel *Teramene* di Francesco Ruffa. Poi l'asse della tragedia storica si sposta verso il Medioevo, in sintonia con il percorso della novella in versi: è emblematico il caso delle molte rappresentazioni, in questo periodo, della *Virginia bresciana* di Salfi (1797-98), ispirata ad un episodio avvenuto nella città lombarda, nella quale Ismondo, un Appio del secolo ottavo, vuole esercitare lo *ius primae noctis* su Scomburga, promessa sposa di Ridolfo. Il padre Doduno, dopo aver chiesto invano la rivolta contro il tiranno, trafigge la figlia gridando «Ha Brescia ancor la sua Virginia: oh! n'abbia, | qual n'ebbe Roma, ancor salvezza intera!»; e solo allora il popolo si solleva e Ridolfo può uccidere Ismondo. C'è naturalmente molto Dante nel recupero di fatti e leggende e storie medievali: sono numerose le versioni drammaturgiche dell'episodio di Francesca, con esiti oleografici e stereotipati (Eduardo Fabbri, [1801]; Ulivo Bucchi, 1814; Luigi Leoni, 1814; Bernardo Bellini, 1820; il fortunatissimo libretto di Felice Romani, 1823; Luigi Bellacchi, 1824; Giovanni Pagliari, 1825) se si eccettua quello di Pellico (1818), il cui baricentro è dato – salvo l'apostrofe dantesca di Paolo all'Italia neghittosa – da una tragica microstoria di provincia, consumata in una casa gentilizia e dipanata con fine psicologia. A prevalere nettamente, però, sono le pulsioni politiche: in *La congiura di Milano* (1815-18: l'assassinio di Galeazzo Maria Sforza nel dicembre 1476, interpretato in chiave antitirannica e sociale, con i congiurati che muoiono traditi dal popolo in cui avevano sperato) e in *Cola di Rienzo* (1820-21, con il trecentesco personaggio eponimo che è speculare a Napoleone, ma con un finale che vede vincente la rivoluzione popolare) di Francesco Benedetti; nel *Giovanni da*

(vicende rielaborate in chiave romanzesca sulla base di una ricostruzione storico-documentaria dell'epoca e, quando possibile, della vita del protagonista) e la dimensione odepórica: un connubio già presente nel *Platone in Italia* di Cuoco, poi immaginato da Rosini con i *Viaggi di Erasmo in Italia* (sin dal 1807, ma rimasto allo stato di progetto)<sup>73</sup> e ora realizzato, *malgré lui*, nel primo dei cinque tomi di

*Procida* (1817, per data di composizione, sui Vespri siciliani del 1282) di Niccolini; nell'*Imelda Lambertazzi* di Antonio Gasparinetti (1821: una Giulietta bolognese, poi musicata nel 1830 da Donizetti) e nel *Buondelmonte* (1824) di Carlo Tedaldi Fores, ambedue ambientate nel sec. XIII e imperniate sulla divisione fra guelfi e ghibellini; e sempre a Tedaldi si deve la *Beatrice Tenda* (1825, «tragedia storica») sul losco intrigo di corte che portò nel 1418 alla decapitazione della innocente duchessa di Milano – su ordine del marito Filippo Maria Visconti, e a seguito di una estorta confessione di adulterio –: una vicenda poi musicata da Bellini nel 1833, su libretto di Felice Romani), con diffuse *Notizie* prefatorie che ne ricostruiscono il *background* documentario, marcandone al tempo stesso i discostamenti e discutendo lungamente della tragedia moderna. Ma ormai Manzoni aveva mostrato che era possibile coniugare le microstorie individuali e spirituali con la rapinosità della macrostoria in un impianto drammaturgico che smurava i canoni aristotelici; e a livello teorico aveva nella *Lettre à monsieur Chauvet* dimostrato la feconda conciliabilità di Storia e poesia, qualche anno dopo negata dal Foscolo.

<sup>73</sup> Rosini ha rivendicato la sua primazia nel campo del romanzo storico, anche in rapporto a Scott, in uno scritto prefatorio all'ed. 1850 di *Luisa Strozzi*, indirizzato al conte di Circourt: «Intanto andava immaginando un romanzo storico, come pareami presso a poco la Ciropedia di Senofonte, dove tutte le glorie italiane dalla fine del secolo XIV fino ai primi del XVI sarebbero poste in bella luce. Lo intitolava *Erasmo*». Ma ancora più interessante è la seconda dedicatória, alla contessa di Circourt: «Consiste esso nello scegliere un fatto vero, ed esporlo con tutte le sue circostanze istoriche, tanto vere che verisimili, non tralasciando veruno artificio né occasione onde porre sotto gli occhi de' lettori quanto nella politica, nelle lettere e nelle arti avvenne in quel tempo, e quanto può col mezzo del diletto giovare alla loro istruzione»; e ciò lo differenziava radicalmente da Scott, «che per lo più tratta un fatto finto, innestandovi circostanze istoriche e vere». Inoltre Rosini sosteneva che il romanzo storico è d'origine italiana, poiché «il primo di essi a conoscersi a stampa, per quanto io sappia, è l'*Historietta amorosa tra Leonora de' Bardi e Hippolito Bondelmonte di Firenze* [di Leon Battista Alberti], che porta la data del 1471», ma che è da rubricare come novella. Come è stato giustamente osservato, «Rosini, ricercando gli incunaboli del romanzo storico

*Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania e in Italia*, messi assieme con erudita profusione da un umbratile professore di belle lettere, Ambrogio Levati.<sup>74</sup> Indeciso inizialmente fra una traduzione dell'epistolario petrarchesco e una biografia letteraria, Levati ha optato per la narrazione odepica ritenendo di aver trovato una linea vettoriale lì dove Petrarca affermava di aver peregrinato in vita più di Ulisse. Le sue lettere descrivevano «le situazioni delle città e degli stati, ed i costumi de' popoli che gli piacque di visitare»; ed al tempo stesso scorrevano in esse «le avventure della sua vita, il carattere de' più celebri personaggi che conobbe, gli avvenimenti ne' quali ebbe parte». Agiva nella scelta di Levati anche l'esempio – da lui molto ammirato – di Cuoco, dal quale lo diversificava però la volontà di contemperare l'erudizione – irrinunciabile, e documentata dall'apparato di rimandi in nota – e la divulgazione, per la precisa volontà di attrarre anche il lettore non d'élite. Petrarca poteva essere narrato attraverso Petrarca stesso, intarsiando in una struttura a mosaico – cronologicamente accurata – gli elementi e i lacerti offerti dalle sue opere in prosa (soprattutto le lettere)<sup>75</sup> e operando una sapiente mistione con quelli rinvenuti in documentazione esterna nelle fonti (i Villani, Saint-Non, il marchese De Sade, Tiraboschi, Muratori, Sismondi, Marsand), ma sempre funzionalizzati a un andamento

nella nostra narrativa antica, dal Boccaccio alla novellistica cinquecentesca, [...] non solo espunge l'influenza di Scott e delle letterature europee ma non prende nemmeno in considerazione il nuovo rapporto che si viene istituendo tra lo scrittore e il pubblico» (Paola CORDIÈ, *Ritratto di Rosini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia», 11, 2, 1981, 523-68:557.

<sup>74</sup> Ambrogio LEVATI, *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania e in Italia*, I-V, Milano, Soc. tip. de' Classici Italiani, 1820. Unico contributo in materia: Claudio CHIANCONE, *Ambrogio Levati e le origini del romanzo storico in Italia*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXVI, 2002-2003, 175-95.

<sup>75</sup> Non esistendo a quella data una edizione volgarizzata dell'epistolario petrarchesco (e neppure una moderna stampa, dopo quella di Lione del 1601), e forte essendo la richiesta che ciò avvenisse, Levati diede nei *Viaggi* traduzioni – totali o parziali – di quasi un centinaio di lettere: non si dimentichi che questo era stato uno dei suoi primi propositi, poi abbandonato per il disegno ultimo.

narrativo, secondo una scelta di campo esplicitata dall'attacco *in medias res*, che vedeva Petrarca in viaggio «nella Linguadoca e nella Guascogna» dalla fine del marzo 1330, e dunque prescindendo dalla illustrazione sistematica del biografismo.

E lì dove mancavano le pezze documentarie, petrarchesche e non? Levati dichiarava di essersi provato – soprattutto nel primo dei cinque volumi, lì dove più si presentava questa carenza – «a supplire colla mia immaginativa», e dunque integrando i dati storici e documentari con i complementi inventivi, mantenuti sempre nell'ambito della aderenza storica e della verosimiglianza situazionale,<sup>76</sup> ma poi progressivamente ridotti – quanto più crescevano le testimonianze storiche e le attestazioni autoriali – a semplici inserti paesaggistici e descrittivi. Le farciture romanzesche avevano anche la funzione di alleggerire il peso della spropositata mole dell'opera<sup>77</sup> (alla Barthélemy e alla Maréchal), bandendo «quella uniformità, la quale insofferibile noia generando, ritrae dalle carte gli occhi dei leggenti», e contemperando così nella diegesi l'intento biografico, il volgarizzamento delle opere petrarchesche e l'inserzione massiccia dei brani epistolari. Il purismo alla Cesari – che ne governava le scelte linguistiche e stilistiche malgrado gli intenti programmatici – entrava però in discrasia con

<sup>76</sup> «Ciò specialmente mi avvenne nel primo libro, in cui ho descritto il viaggio del Petrarca nella Provenza: egli si appagò di dirci semplicemente nelle sue Lettere che avea visitato Montpellier, Narbona, Tolosa, Lombez, le rive della Garonna ed i gioghi de' Pirenei. L'abate De Sade aggiunse che il Petrarca in questo viaggio conobbe le poesie de' Provenzali, i singolari costumi de' trovatori [...]. Io pertanto, consultando le memorie di que' tempi e di que' luoghi, ho tentato di descrivere il Petrarca coi colori che più alla verità si approssimassero» (LEVATI, *Introduzione a Viaggi...*, I, 16-7).

<sup>77</sup> La lunghissima narrazione, che si articola in cinque tomi per complessive milleottocento pagine, è suddivisa dall'autore in dodici libri, a loro volta suddivisi in capitoli (in totale, 196). Il primo volume comprende tre libri, suddivisi rispettivamente in 19, 13 e 17 capitoli, coprendo il periodo che va dall'aprile 1330 all'ottobre 1339; il secondo, per altri tre libri (di 19, 11 e 16 capitoli), dall'agosto 1340 all'inizio del 1347; il terzo dipana il sesto ed il settimo libro (24 e 12 capp.), dalla fine del 1347 all'inizio del 1351; il quarto (libri IX e X, 13 e 16 capp.), dal febbraio 1351 al 1355; il quinto, con i due ultimi libri (di 7 e 27 capitoli), va dal maggio 1356 al luglio 1374.

questa aspirazione; e la fretta compositiva faceva sì che Levati tradisse le sue dotte competenze incorrendo in sviste pesanti,<sup>78</sup> che gli vennero impietosamente contestate dai suoi detrattori, in particolare (da Zaiotti) per alcune marchiane traduzioni dal latino. Ma lì dove il narratore si accampava, vivificando la materia erudita e dando voce a una inclinazione incubante, che già trapelava dall'*Elogio di Alessandro Verri*,<sup>79</sup> i risultati sono non di rado attrattivi<sup>80</sup> e danno corpo nelle

<sup>78</sup> Qualche *specimen*, pescato dal primo capitolo: Petrarca sente due giovani che cantano «al suon della cetra il famoso madrigale che l'imperator Federico I compose in laude» delle nazioni alleate (ma i primi quattro esemplari, come forma metrica, sono prodotti proprio da Petrarca nel *Canzoniere* e l'imperatore non poteva essere Federico I, alieno dalla poesia); poi parla del rapporto fra i trovatori e gli antichi rapsodi che cantavano «l'Odisea di Omero» (che a quel tempo egli non conosceva); e infine, all'ingresso in Montpellier, «un gran numero di giovani» accorre «per rimirare il cantore di Laura già divenuto famoso» (quando invece ancora non lo era, e non poteva esserlo): *Viaggi di Petrarca...*, I, 34 e 36 e 38.

<sup>79</sup> Ambrogio LEVATI, *Elogio di Alessandro Verri* [...], Milano, dalla tip. di Paolo Emilio Giusti, 1817, 37-45.

<sup>80</sup> I capp. XI-XV del primo libro sono imperniati sulla rappresentazione viva, testimoniale, della ferocia dei metodi inquisitoriali (la conversione di un albigese davanti al rogo), del fanatismo religioso (un giovane monaco, Agostino, per falsa accusa di pratica sessuale viene condannato senza processo ad essere murato vivo «in un sotterraneo carcere, ove innanzi di morte sepolto, infinite morti dovrò soffrire», sicché si suicida infrangendo la testa contro il muro della prigione) e della spietata persecuzione politica da parte del papa (Bonifacio VIII contro la famiglia Colonna: su richiesta del Petrarca il vescovo di Lombez, che ad essa appartiene, narra con echi danteschi la crociata bandita contro «i cristiani Colonnese», l'inganno di Guido da Montefeltro, l'erranza degli esuli innocenti, l'eroismo di Stefano Colonna nel fomentare la lotta contro il papa, fino all'episodio di Anagni e alla morte rabbiosa di Bonifacio). A seguire, l'esteso cap. XVI crea un inserto contrappuntistico alle violenze ecclesiastiche narrando l'ascensione del vescovo Colonna e del Petrarca su una vetta pirenaica, con palmari riprese da quella famosa sul Ventoux: durante la salita si discute se Laura sia una invenzione poetica o una realtà vera («Il tempo impiaga, il tempo sana»); e infine si descrive la fascinazione panoramica dello spettacolo visivo che rende stupefatti gli astanti. Al ritorno, sono ospiti nel castello di un vecchio musulmano, dove hanno modo, nella visita alla biblioteca e ai laboratori, di misurare la grandezza della cultura araba, in tutta la ricchezza complessa delle sue articolazioni e nella provvidenziale

parti più riuscite a un montaggio intelligente nell'inglobare con ritmo sapiente le sequenze narrative, le inserzioni delle lettere petrarchesche e le notizie documentarie nel mastodontico dipanarsi di un romanzo che è al tempo stesso storico, epistolare e odeporico.

Mentre il primo volume dei *Viaggi* stava per uscire dai torchi, Levati dovette subire la caduta di una tegola sul capo, essendo venuto a conoscenza del fatto che M.me de Genlis aveva pubblicato l'anno prima un romanzo, *Pétrarque et Laure*, che aveva già avuto notevole eco in Europa prima di giungere nelle librerie milanesi, quando si era già nel luglio del 1820.<sup>81</sup> Dopo averlo letto velocemente, Levati inserì in calce al cap. VIII del primo libro una lunga nota che ha un notevole valore documentario, poiché costituisce una delle prime e puntuali teorizzazioni italiane sul romanzo storico:

Il lettore si può immaginare come avidamente io dovea leggere un libro che tratta un argomento il quale ha sì stretta parentela col mio, e porta in fronte il nome di una donna che fin dall'acerba etate sprezzando gli ingegni e gli usi femminili, diè di piglio alla penna, e scrisse delle opere che la rendettero celebre in tutta la colta Europa. Ma se dir debbo il vero, mi trovai deluso; giacché credeva di vedermi ad ogni istante disfavillare agli occhi la storica verità, [...] quan-

opera di salvazione e di implementazione dello scibile che ha esplicito (con finale discussione sulla paternità della polvere da sparo e della bussola). Le attestazioni di questa piacevolezza diegetica potrebbero essere moltiplicate, ma basta lo *specimen* prodotto a illustrarla, richiamando brevemente – sempre a scopo esemplificativo – la tessitura narrativa che Levati opera sui due viaggi del Petrarca a Napoli: il primo, nel quarto libro, per il famoso esame, in vista del lauro poetico, da parte di Roberto d'Angiò, che prima di esso lo conduce in visita alla grotta virgiliana (cap. IV); il secondo, nel quinto libro (capp. I-X), coglie con dolore dopo la morte del re il degrado del regno, prima fiorente di cultura e d'arte; e vi innesta (cap. VI) la «sublime descrizione di una tempesta», su uno spunto offerto dalla *Cronica* di Villani, chiudendola con un lacerto delle *Familiars* v 5, in cui il poeta esprime la sua ritrosia «a commettere la vita mia al mare e ai venti».

<sup>81</sup> *Pétrarque et Laure*, I-II, Paris, Ladvocat, 1819; e poi: I-III, Milano, Batelli e Fanfani, 1820 (tradotto da Carlo Gherardini).

do in vece m'accorsi che Madama o travisava i fatti i più manifesti, od invertiva stranamente l'ordine cronologico. [...] Ebbene, rispondono i campioni che hanno gittato il guanto contro i censori di Mad. Genlis, costei avrà forse creduto di comporre un Romanzo storico. Tale anch'io reputo essere stata la intenzione della autrice; ma queste opere hanno al par delle vite e delle istorie le loro regole, che vogliono essere religiosamente osservate. Fu ben lecito all'abate Barthélemy il fingere che il giovane Anacarsi visitasse tutta la Grecia, esaminando i governi, le legislazioni, i costumi militari e religiosi, e lo stato delle arti e delle scienze presso i popoli che la abitavano: ma egli non si lasciò lusingare da una soverchia libertà e da una intemperante immaginativa, né mai narrò un solo fatto avvenuto dopo l'epoca in cui finse che Anacarsi facesse il suo viaggio; anzi dal principio sino alla fine di quell'egregio romanzo storico si scorge che lo scrittore volle conservare scrupolosamente l'ordine dei tempi; né mai è caduto nell'abbaglio di supporre che una città fosse situata nella Grecia, mentre apparteneva ad un altro paese, come vedremo aver fatto Mad. Genlis colla Certosa di Monte Rivo. [...]

La rilevazione degli errori storici in cui era incorsa la madama è lunga e puntuale, come poi i recensori faranno nei suoi confronti. Ma qui ciò che più importa è la decretazione di una sorta di dogma in rapporto all'invenzione, ovvero il rispetto irrinunciabile dell'«ordine dei tempi» e dei luoghi, come era riscontrabile nell'amato Barthélemy, indicato come modello di un romanzo che ha dato impulso – come vedremo – a un costante proliferare della moda odeporica e ad altre consimili narrazioni; tanto che, molti anni più tardi, Levati non esiterà a inserire *tout court* in sede storiografica i suoi *Viaggi di Petrarca* nella categoria dei romanzi storici (per la quale additava come numinosi esempi il *Platone in Italia* di Cuoco e *I Promessi Sposi* di Manzoni)<sup>82</sup> e forse a tradurre in prima persona i *Viaggi di Cristo*.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Ambrogio LEVATI, *Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX*, Milano, Stella, 1831, 301-06

<sup>83</sup> [Charles Maurice DUBOIS-MAISONNEUVE], *Viaggi di Gesù Cristo, o descrizione geografica de' principali luoghi e monumenti della Terra Santa, con una carta*

*La polemica sul romanzo storico*

Complice l'arrivo dell'onda scottiana, ormai imminente, e nell'infittirsi dei prodromi del venire alla luce di questo genere letterario anche in Italia, l'edizione dei *Viaggi di Petrarca* ha anche offerto il pretesto per il primo momento della polemica sul romanzo storico. C'era stato un insistito *battage* comunicazionale, sulla austriacante «Gazzetta di Milano», da parte del suo direttore Francesco Pezzi, che nell'articolo conclusivo (5 aprile 1821) – difendendo a spada tratta l'opera (categorizzata implicitamente come romanzo storico) – ribatteva puntualmente alle critiche mosse in un intero volumetto da Domenico Gavazzeni, che ne aveva impietosamente rilevato gli anacronismi, le approssimazioni, le discrasie.<sup>84</sup> L'intervento importante venne però da Paride Zajotti che – come è noto – prese spunto dai *Viaggi di Petrarca* per teorizzare (con dichiarata ammirazione per l'*Anacarsi* di Barthélemy) il percorso da seguire nello scrivere un romanzo storico, che «non debb'esser diretto a raccontare le gesta di un illustre personaggio, ma a descrivere un secolo: il protagonista ha da essere per dir così straniero a que' fatti, né dee servire che a legare insieme gli sparsi avvenimenti», conservando «esattissimamente nella parte storica la verità, nella parte romanzesca la verisimiglianza, cosicché il vero sia di scorta al romanizzatore nel trovamento del verisimile»; e contestando il «mostruoso accoppiamento» tra narra-

*e col tipo di Gerusalemme*, di C.M.D.M., Milano, tip. Classici Italiani, 1831 (la traduzione, anonima, è da Melzi ascritta a Levati).

<sup>84</sup> [DOMENICO GAVAZZENI], *Lettera di A.M. al suo amico F. S. con cui si fanno alcune osservazioni sul primo tomo de' Viaggi del Petrarca, del professore Ambrogio Levati*, Bergamo, Mazzoleni, 1820. Al di là di tutte le mende che Gavazzeni – ottimo conoscitore del Trecento – giustamente rimprovera ed enumera in sequenza sommergente, il vizio di fondo dell'opera, a suo parere, è che, dopo aver «promesso di darci una storia de' viaggi di quel grand'Uomo, ad una Storia sostituisce almeno in gran parte un romanzo», mentre purtroppo non è «né una Storia né un romanzo, ma uno strano miscuglio dell'una e dell'altro», sicché «sarebbe stato meglio che il Levati imitato avesse la veracità e la moderazione del de Sade da lui citato, il quale riferisce i fatti senza punto alterarli» (ivi, 5-6 e 92-3).

tiva e Storia (dalla «confusione di due generi opposti non può alle arti derivare che danno e vergogna»), osservava che Levati, «senza conservare la verità, non seppe adornare la finzione». <sup>85</sup>

Di contro a Zajotti, che in questa fase era favorevole al romanzo di invenzione, <sup>86</sup> ma al tempo stesso tracciava le linee-guida di quello

<sup>85</sup> «Biblioteca Italiana», xxiii, agosto 1821, 145-169:153 e 165; xxiv, ottobre 1821, 3-23, e novembre 1821, 188-208. Il romanzo storico – postillava Zajotti – «non ci mostra gli uomini come furono, perché li mette in situazioni ove mai non si trovarono, gli affronta con persone che mai non videro, presta loro parole che non mossero mai» (148); infatti, «se il personaggio è storico, è impossibile che l'invenzione sia senza danno della realtà» (153), però è pur sempre ««necessario che ai casi veri si intreccino in qualche maniera quelli dell'eroe, altrimenti sarebbe il romanzo un gioco d'ottica, nel quale si succedono senza arte quadri sempre nuovi, che non hanno fra sé relazione veruna» (153-54); infine, un'altra avvertenza «che il romanziere storico non dee mai perder di vista, è quella di sempre distinguere il vero dal finto con citazioni e con note» (161). Nell'opera di Levati «il precetto dell'oscurità politica del protagonista non fu mai più negletto», giacché «nessuno più del Petrarca appartiene all'istoria» (155); e sulla base della sua teorizzazione in materia il giudizio del critico non poteva che essere fortemente negativo, tanto più che nella seconda puntata del saggio – ribadendo l'incapacità dell'autore di far «conoscere la storia e i costumi di quell'età» e di dare un «quadro della situazione politica d'Italia in quei tempi» (204-05) – perseguiva una spietata focalizzazione delle improprietà, per usare un eufemismo, della resa traduttoria e delle note storiche prodotte da Levati sulle lettere petrarchesche (imbarazzata e insignificante la replica di Pezzi, effusa in ben quattro articoli: *Osservazioni su tre articoli che parlano sui Viaggi del Petrarca e che furono inseriti nella Biblioteca italiana*, «Gazzetta di Milano», 30 dicembre 1821-5 gennaio 1822).

<sup>86</sup> Zajotti è poi tornato sull'argomento, nel fatidico 1827, con due stimolanti «Discorsi» in volume, *more solito* anonimo, dei quali di solito si privilegia il secondo perché imperniato sui *Promessi sposi*. Ma nel primo, attraverso un pacato esame classificatorio della tipologia del romanzo (realistico e morale, nero e umoristico, d'educazione e di viaggio), perveniva da ultimo ad indicare il modello del necessario «vero morale» in quella narrativa che «principalmente si occupa nella descrizione de' costumi e de' luoghi». E, ribadendo il suo giudizio negativo su Levati in antitesi alla calda ammirazione per Scott, operava una distinzione all'interno della denominazione di romanzo storico, «indistintamente applicata a due specie di romanzi che in un punto solo si uniscono, e in tutto il resto vanno divisi». Romanzo storico *tout court* è, secondo Zajotti, solo quello in

storico, due anni dopo Sansone Uzielli – con argomentazioni simili a quelle allora rimaste inedite di Ermes Visconti<sup>87</sup> – ripercorreva

cui «personaggi già celebri nella storia sono argomento di narrazione, e questa va mischiando i privati avvenimenti ai pubblici casi», come avviene in buona parte dei pur «stupendi lavori del romanziere scozzese»; ma Scott stesso ha dato l'esempio di un'altra maniera, quella dei romanzi «descrittivi» («l'Antiquario, l'Astrologo, e quasi tutto l'Ivanohe»), come anche ha fatto Fenimore Cooper. Una cosa è ripetere con dannose variazioni i fatti della storia, altra è «portare un'azione immaginaria in un tempo, ed in un paese determinato, e renderla più evidente colla fedele descrizione de' costumi e de' luoghi». In tal modo, senza tradire il vero, «la parte narrativa è per intero creata dalla fantasia, la descrittiva è senza altro tolta dalla natura e dai fatti». Gli autentici pregi dell'arte scottiana non sono costituiti dalla «meravigliosa destrezza colla quale il vero è intrecciato col falso, e i grandi quadri della storia sono dai colori dell'immaginazione fatti più belli», ma invece – come è proprio del romanzo descrittivo – dalla «somma fedeltà nella rappresentazione de' costumi», dalla «perfetta evidenza nella pittura dei luoghi: il resto viene al grande romanziere dall'ingegno felicissimo, e dalla forza drammatica con cui gli avvenimenti sono piuttosto messi in scena che raccontati». Ne consegue che se «gl'italiani vorranno rimanersi in Italia, chi potrà sorpassarli nella varia descrizione dei costumi e dei luoghi? [...] Ogni montagna, quasi ogni fiume, divide due popoli vicini, e tuttavia fra loro distinti come due lontanissime genti. [...] L'indole, e perfino il modo di pensare n'è diverso, come la storia. Quale messe ricchissima pel romanziere che [...] può rappresentare sì variati costumi, e con sì facili combinazioni metterli insieme a contrasto! Non ci rimane alcun dubbio: la vittoria in corto volgere d'anni sarà nostra, se il mal augurato romanzo storico non affascina gl'ingegni» ([Paride ZAJOTTI], *Del romanzo in generale, ed anche dei Promessi sposi, romanzo di Alessandro Manzoni. Articolo I*, «Biblioteca italiana», XLVII, settembre 1827, 322-72; *Articolo II*, XLVIII, ottobre 1827, 32-81; poi confluiti, rispettando la partizione originaria, ma con diversa titolazione (*Discorso primo. Sul romanzo in generale; Discorso secondo. Sui «Promessi sposi» romanzo di Alessandro Manzoni*), in *Del romanzo in generale ed anche dei «Promessi Sposi» [...] Discorsi due*, Milano, Fontana, 1827 (da cui si cita: 54-5 e 73-4). Zajotti è tornato successivamente sulla problematica: *De' romanzi storici. Discorso primo. – Idee generali*, «Biblioteca italiana», LVIII, maggio 1830, 145-92; e *Discorso secondo. – Di alcuni nuovi romanzi*, LIX, settembre 1830, 312-51, e LXI, gennaio 1831, 3-61).

<sup>87</sup> Nella redazione 1819-22 delle *Riflessioni sul bello* (leggibile nell'edizione laterziana, a cura di A. M. Mutterle, dei *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, 1979) Ermes Visconti si sofferma con acute considerazioni (pp. 177-181),

in due lunghi «articoli» la genesi del romanzo moderno in Europa e motivava il perché in Italia, per secoli, non si erano realizzate le condizioni favorevoli alla sua nascita. In Francia un impulso decisivo era stato dato dalle scrittrici, che avevano infranto il pregiudizio sulla immoralità di cui il romanzo era stato accusato anche nell'*Encyclopédie* («peintures obscènes»), tanto che il Foscolo, facendosene «panegirista», aveva potuto sancirne il merito etico (la letteratura deve «ammaestrare con la storia delle famiglie», coadiuvando «a cercare il bello e il vero morale»), che a parere di Uzielli trovava un'attestazione indiscutibile nei romanzi di Richardson e di Fiel-

significativamente espunte nel testo a stampa del 1833, su *Ivanhoe* (che definisce «sublime»), *I Puritani di Scozia*, *Waverley*, *Rob Roy*, *Il centro del Mid-Lothian*. Innestando l'arte di Scott nel movimento di sviluppo del romanzo contemporaneo «verso l'antichissimo carattere di sincerità storica» – man mano che sempre più chiaramente si delineavano gli «essenziali rapporti fra i bisogni dell'estetica e la seria osservazione de' fenomeni dell'umana natura», in quanto «la sfera possibile d'invenzioni fondate sulla storia è indefinitamente più ampia e più varia di quella a cui può estendersi lo scrittore di romanzi fondati su costumi passioni e circostanze proprie del tempo in cui esso vive» (170 e 175) – Visconti scriveva: «A questa maniera d'invenzioni epiche, adattata forse più d'ogni altra agli attuali bisogni della letteratura europea, si appigliò recentemente il Sig.r Walter Scott; e percorse la carriera con quella fortuna che è data da straordinarie facoltà d'ingegno applicate a materie suscettibili di somma bellezza. Trattando soggetti inglesi e scozzesi, il Sig.r Walter Scott indicò agli scrittori delle altre nazioni quale profitto possa trarsi dalla storia, da' vecchi costumi, dalle rivoluzioni religiose civili ed economiche d'ogni popolo»; ma Visconti, anche, avanzava precise riserve sul rapporto scottiano fra storia e invenzione, prendendo ad esempio proprio le avventure in terra inglese del rampingo Riccardo Cuor di Leone (che nello stesso lasso di tempo il Manzoni, scrivendo al Fauriel, definiva «défectueux» sotto il profilo «strictement historique»): «[...] non si fa scrupolo d'alterare sovente i fatti storici dei quali si giova; ed in questo, non pare ch'egli debba servire d'esempio a' suoi successori. [...] la critica tiene per canone la tolleranza di difetti secondari, quando vengono compensati da molte bellezze a cui quel difetto diede occasione. Ma le tolleranze sono pur sempre eccezioni. L'inesattezza storica, considerata in sé stessa, è un vizio estetico; perché la bellezza ragionevole vuole essere in armonia colla verità. Chi adunque presentasse con veracità i fatti storici, accessoriamente rammentati in un romanzo ricco d'altronde di molte invenzioni, brillanti o profonde, grandiose o patetiche, ei darebbe un passo ulteriore verso la perfezione» (ivi, 177, 181, 182).

ding, di Johnson e di Goldsmith. Venendo poi a scrivere di Scott, su cui era imperniato tutto il secondo articolo,<sup>88</sup> il critico rivendicava che le grandi opere dell'epica classica erano state, a modo loro, una sorta di romanzi storici *ante litteram*; e si richiamava alla poetica tassiana dei «fregi al vero» per rispondere ai «detrattori del romanzo storico». Con implicito rimando alla manzoniana *Lettre à Monsieur Chauvet*, Uzielli passava poi a evidenziare che la Storia «ci lascia assai spesso in totale ignoranza sulla segreta causa» degli eventi, che «dipendono dalle debolezze, dalle passioni e dai vizi» umani, ma dei quali essa «apparisce come un testimonio, che non dice certo menzogne ma non vuole e non può manifestare tutta la verità», mentre il romanziere «ci darà ragguglio di molte cose, che non si arrogan posto fra le accadute, ma siccome a queste non ripugnano, hanno valore di illustrarle».<sup>89</sup>

«Illustrare la Storia [...] senza mettersi in opposizione con le verità generali, che ella insegna», è il merito precipuo di Walter Scott, che «si è reso modello in un genere istruttivo e dilettevole in pari grado»,<sup>90</sup> facendo di esso un «vero supplemento alla Storia». Nella

<sup>88</sup> Sansone UZIELLI, *Articolo primo. Considerazioni sul Romanzo in prosa, desunte dalle diverse vicende della Letteratura in Italia, e in Francia, e dalla condizione sociale delle donne*, «Antologia», XII, 36, dicembre 1823, 58-100, *Articolo II. Del romanzo storico, e di Walter Scott*, ivi, XIII, 39, marzo 1824, 118-44; *Articolo III. Del romanzo storico, e di Walter Scott*, ivi, 40, aprile 1824, 1-18. In quest'ultima puntata sono stati circostanziatamente delineati *Waverley* e *Quentin Durward*, che fanno da sostrato alla precedente e alla sua ammirata analisi dell'arte scottiana, che però non tace su alcuni difetti (la velocità profusiva degli avvenimenti, man mano che ci si avvicina all'epilogo, «così rapida verso il fine che appena si può seguirla»; la disarmonia delle parti, che ingenera «mancanza di regolarità e di proporzioni»; i dialoghi «prolissamente concettosi fra persone di bassa e vil condizione» e la stessa fluviale fecondità di produzione).

<sup>89</sup> *Articolo II...*, 124.

<sup>90</sup> E continua: «Si è egli prefisso d'innestare nei casi finti d'ignoti individui il prospetto in grande delle vicende politiche delle nazioni [...]. È ormai assioma critico che lo storico non solo debba narrare le gesta dei conquistatori [Thierry], la virtù o l'ignavia di chi domina, ma ben anche ricordare lo stato morale della società, le alterazioni in bene o in male che esso sperimenta, i progressi della

sua scrittura «l'istruzione morale» fa sempre «acquistar consistenza all'istruzione storica», avvalorandole e accreditandole con la sua preoccupazione di «non introdurre cose incompatibili con le usanze di quel tempo e di quella nazione» (a partire dalla lingua, che non deve essere «troppo antiquata e astrusa», ma al tempo stesso deve «schivare frasi e vocaboli di origine troppo moderna»). La captante rappresentazione di epoche lontane, «l'esatta pittura di particolari costumanze», la verità descrittiva di natura e panorami, la *verve* comica, la capacità di far parlare i personaggi, dando vivezza ai ritratti, e la stessa mediocrità dei protagonisti – eponimi e non – fanno sì che Scott adempia *in toto* alle richieste avanzate dalle pagine della «Biblioteca italiana» (e lungamente citate da Uzielli nelle parti che ho già riportate), poiché «a salvare la verità storica, senza vincolarsi la fantasia, deve il romanziere scegliere a suo eroe un individuo che non appartenga alla Storia». Come appunto ha fatto lo scrittore scozzese, preservandosi da qualunque «imputazione di immoralità» e risvegliando nei lettori le migliori «propensioni della nostra natura», quelle che anche quando «non sono utili sono almeno innocenti».<sup>91</sup>

Mentre si svolgeva, nel segno di Scott, questa prima fase del dibattito, si andava delineando nella comunicazione epistolare del crocchio supra-romantico della contrada del Morone la nascita di un capolavoro, concepito in dialettica feconda con l'esempio scottiano. Nell'aprile 1821 Ermes Visconti annunciava a Cousin, in una lettera che costituisce un vero e proprio manifesto d'intenti programmatici sul romanzo storico, espressi dal Manzoni per interposta persona:<sup>92</sup>

civilizzazione e dell'industria umana. [...] noi amiamo anche di vedere l'interno delle famiglie, e il loro vivere domestico, d'apprendere i costumi, l'educazione, le consuetudini, le opinioni, li pregiudizi, l'influenza di tutte queste cose sugli avvenimenti politici, e reciprocamente degli avvenimenti politici su di esse» (ivi, 125).

<sup>91</sup> Ivi, 137-38 e 144.

<sup>92</sup> 30 aprile 1821, parzialmente riprodotta in *Lettere*, I, a cura di Cesira Arieti, Milano, Mondadori, 1970, 144, 227. Ad essa fa riferimento il Manzoni scrivendo al Fauriel il 3 novembre 1821: «Comme j'ai ajourné dans le temps ce projet dont Visconti écrit à Cousin, vos réflexions là-dessus peuvent m'arriver encore en temps

[...] car Alexandre a été entraîné par la lecture de Walter Scott à écrire un roman en prose. [...] Mais dans ce mélange de la partie historique avec la poétique, Alexandre est bien décidé à éviter la faute où est tombé Walter Scott. Walter Scott, vous savez, ne se gêne pas quand il croit trouver son compte à s'éloigner de la vérité historique. [...] Manzoni au contraire se propose de conserver dans son intégrité le positif de faits auxquels il doit faire allusion; sauf à ne les effleurer que très rapidement. Les développements et les détails seront réservés à l'exposition des fictions qui doivent figurer comme partie principale dans son ouvrage. Ces inventions toutefois seront arrangées de manière qu'elles ne se trouvent aucunement en contradiction avec les détails historiques, pas même avec ceux dont il n'y aura aucune trace dans la rédaction du Roman; ces fictions en outre, seront telles que les historiens puissent aisément les avoir ignorées ou négligées.

Similmente, quando il 3 novembre 1821 (nella stessa lettera in cui mostra di essere a conoscenza di quanto scritto dal Visconti) per la prima volta espone direttamente, sempre attraverso la via epistolare, la propria concezione del romanzo storico, tentando d'indurre Claude Fauriel ad un confronto sull'argomento, è sempre sul riscontro offerto da Scott che Manzoni puntualizza la tormentata «quaestio» del rapporto fra Storia e invenzione, quale gli si era configurata nella concreta prassi di scrittura dei primi due capitoli del *Fermo e Lucia*:

Pour vous indiquer brièvement mon idée principale sur les romans historiques, et vous mettre ainsi sur la voie de la rectifier, je vous dirai que je les conçois comme une représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir. Lorsque des évènements et des personnages historiques y sont mêlés, je crois qu'il faut les représenter de la

utile; mon roman à peine commencé a été mis de côté, et j'ai, non pàa achevé, mais fait le dernier vers de ma tragédie [...]» (ivi, 153, 244).

manière la plus strictement historique; ainsi par exemple Richard coeur-de-lion me paraît défectueux dans *Ivanhoe*.<sup>93</sup>

E alla ripresa della stesura, dopo la lunga interruzione provocata dal completamento e dalla stampa dell'*Adelchi*, ragguagliando Fauriel nella lettera del 29 maggio 1822 sul soggetto e sugli aspetti storici del romanzo («une situation de la société fort extraordinaire»), il termine di confronto – sottaciuto e polemico ma imprescindibile – rimane sempre lo scrittore scozzese:

[...] j'ose me flatter du-moins d'éviter le reproche d'imitateur; à cet effet je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai décrire, pour y vivre [...] Quant à la marche des événements, et à l'intrigue, ie crois que le meilleur moyen de ne pas faire comme les autres est de s'attacher à considérer dans la réalité la manière d'agir des hommes, et de la considérer surtout dans ce qu'elle a d'opposé à l'esprit romanesque. Dans tous les romans que j'ai lus, il me semble de voir un travail pour établir des rapports intéressans et inattendus entre les différens personnages, pour les ramener sur la scène de compagnie, pour trouver des événements qui influent à-la-fois et en différentes manières sur la destinée de tous, enfin une unité artificielle, que l'on ne trouve pas dans la vie réelle. Je sais que cette unité fait plaisir au lecteur, mais je pense que c'est à cause d'une ancienne habitude [...] je suis d'avis qu'un jour ce sera un objet de critique: et qu'on citera cette manière de nouer les événemens, comme un exemple de l'empire que la coutume exerce sur les esprits les plus libres et les plus élevés, ou des sacrifices que l'on fait au goût établi.<sup>94</sup>

L'enunciata differenziazione da Scott sul piano di un'accentuata istanza realistica (la concretezza dell'«agir des hommes» contrapposta all'«esprit romanesque») e di una rigorosa aderenza storica (il

<sup>93</sup> Ivi, 153, 244-45.

<sup>94</sup> Ivi, 160, 271.

«défectueux» Riccardo Cuor di Leone dell'*Ivanhoe*) andrà poi a perdere la sua rigidità programmatica quando, nell'effettualità della scrittura, l'equazione viscontiana fra Storia e poesia si rivelerà inidonea a risolversi senza frizioni nel rapporto con l'invenzione, soddisfacendo le esigenze proprie del «genre» come ordito narrativo, cioè distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti dell'opera, secondo la nota definizione di Tomasevskij. La documentata immersione nelle letture scottiane – da parte di Manzoni, in questa fase creativa – scaturisce dalla necessità, fortemente avvertita, del contatto irrorante con l'affabulazione d'un narratore che possiede la ricchezza spontanea della facilità inventiva, per escinderne rapsodicamente unità di contenuto, tasselli situazionali e suggestioni ispirative della *fiction*, da mutuare come elementi di vivacizzazione dell'intreccio narrativo, non più identificata in modo apodittico coi «sacrifices que l'on fait au goût établi».<sup>95</sup>

### *La sperimentazione di Bertolotti*

Non è un caso che alla luce della moda odeporica, allora circolante, il primo vero romanzo storico italiano – per impianto strutturale, per autodefinizione categoriale e per anteriorità di data – sia stato ospitato nel «Ricoglitore», periodico che dedicava molte delle sue pagine ai «viaggi», in sintonia con una delle linee vettoriali più praticate dal suo direttore, Davide Bertolotti, nel quadro di una poligrafismo frenetico e ad ampio spettro, che alternava scrittura storica e odeporica, attività traduttoria ed erudizione, novelle e racconti, romanzeria patetizzante di ambientazione contemporanea<sup>96</sup> e una unica sperimentazione di romanzo storico, *La calata degli Ungheri*

<sup>95</sup> Aldo Maria MORACE, *Un intertesto manzoniano: il «Waverley» di Scott, in Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, 163-208.

<sup>96</sup> *L'isoletta de' cipressi*, romanzo, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1822 (che era seguito da una novella, *Il sasso rancio*); *Il ritorno dalla Russia*,

in *Italia nel Novecento* (1822), cinque anni prima del fatidico 1827. Torinese di nascita (1784), dopo alcune prove traduttorie da Addison, Dryden, Pope, Philips, Gray (il *Bardo* che già aveva avuto nel 1807 una versione di Berchet),<sup>97</sup> e dopo alcune poesie napoleoniche (confluite nei *Versi lirici* del '13), Bertolotti si era trasferito nel 1812 a Milano e qui aveva ben presto raggiunto una notorietà non solo italiana con la fortunatissima prosa polemica, risentitamente napoleonica, *Lettera di un italiano al signore di Chateaubriand*.<sup>98</sup> Il suo «incredibile» successo polarizzò su Bertolotti l'interesse del mondo editoriale e gli valse la nomina a «compilatore» dello «Spettatore»: funzione che assolse con notevole merito dal 1814 al 1819, quando la testata del periodico divenne «Il Ricoglitore» ed egli ne assunse anche la proprietà, come pure avvenne, dal 1825, con «Il Nuovo Ricoglitore», tutti improntati a una costante apertura nei confronti delle letterature europee.

Nello «Spettatore» era apparso – inserendosi nella diatriba classico-romantica ai suoi inizi<sup>99</sup> – uno sferzante scritto del compilatore contro la Staël-Holstein<sup>100</sup> (della quale aveva non felicemente tradotto, nel 1814, *L'Alemagna*).<sup>101</sup> Sostanzialmente corretto nelle argomen-

romanzo (con una novella intitolata *Giovinetta da marito e la donna sposata*), Milano, G. Bocca (tip. G.G. Destefanis), 1823.

<sup>97</sup> MORACE, *Itinerario di Berchet...*, 55-66.

<sup>98</sup> *Lettera di un italiano al signore di Chateaubriand autore dell'opera intitolata Buonaparte e i Borboni*, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, 1814. Un *Supplimento alla lettera di un italiano al sig. di Chateaubriand*, forse opera di Tito Cicconi, uscì a Milano, presso G. Pirotta, in quello stesso anno; e sempre nel 1814 si deve ad Antonio Ginesi una *Lettera seconda di un italiano al signore di Chateaubriand* (Lucca, stamp. Benedini e Bocchi, 1814).

<sup>99</sup> Una ricostruzione di questa prima fase nel mio *Itinerario di Berchet...*, 149-72.

<sup>100</sup> *La gloria italiana vendicata dalle imputazioni della signora Baronessa Staël-Holstein*, «Lo Spettatore», Parte italiana, VI, luglio 1816, 150-58.

<sup>101</sup> Su di essa convergono le ironie del Di Breme in *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* («sembrami che già ne fu presa testé in Italia una barbara e ben sufficiente vendetta [sulla Staël] con quelle traduzioni che fatte se ne sono») e soprattutto del Borsieri nelle *Avventure letterarie di un giorno* («le copie

tazioni, Bertolotti era totalmente fuori misura nelle deprecazioni; e di questo lui stesso fece ammenda nel resoconto (1820) di una visita a Coppet e alla casa della defunta baronessa.<sup>102</sup> Ricordato quasi solo per i due scritti polemici contro il visconte di Chateaubriand e la Staël-Holstein, Bertolotti è vittima di una pesante ingiustizia storico-critica. Le decine di migliaia di pagine che compongono il patrimonio culturale dei periodici da lui compilati e diretti in questa fase hanno esercitato una funzione notevolissima di divulgazione e di catalizzazione della vita letteraria, ospitando contenuti e firme importanti di una nazione che aveva necessità di dialogare con la contemporaneità europea. Ma Bertolotti non era solo questo: a Milano aveva impiantato una vera e propria bottega editoriale, assumendo collaboratori e *ghost writer*. I guadagni, «da cinque a sei mila franchi all'anno», erano per quell'epoca «inauditi» nella «sfera delle lettere italiane» e gli consentivano di dedicarsi anche e soprattutto alla composizione di «quelle originali». La sua raddomantica capacità di intuire i gusti ricettivi del pubblico (Bertolotti è il primo vero autore di consumo nel suo secolo) lo orientarono verso quello femminile, del quale nessuno «si dava pensiero». Scaturirono da questa intelligente scelta di campo una serie nutrita di passionali e lagrimevoli romanzi d'amore (che si potevano leggere sveltamente, essendo di breve respiro: *L'isoletta dei cipressi* e *Il sasso rancio*, 1822; *Il ritorno dalla Russia*, 1823; *Amore infelice*, 1824) che insieme alle novelle e ai racconti costituirono «la delizia di quella generazione».

Nel «Ricoglitore era stata pubblicata nel 1821 la traduzione, a sua opera, di *Il Solitario* di Arlincourt<sup>103</sup> e nel 1822 una sintesi ben

della traduzione italiana le imballeremo per la Repubblica di S. Marino»), che più volte rimbrotta Bertolotti per il suo intervento antistaëliano, impiantando nel capitolo ottavo addirittura una «farsa in tre scene» per porlo in ridicolo; ed anche Berchet, nella *Lettera semiseria*, non risparmia qualche cenno fortemente polemico.

<sup>102</sup> Carlo CORDIÉ,  *Davide Bertolotti fra Voltaire e Madame de Staël (in appendice: Scorsa a Ferney e a Coppet, 1820)*, «Studi piemontesi», xvii, marzo 1988, 3-12.

<sup>103</sup> *Il Solitario*, romanzo del Visconte di Arlincourt, «Il Ricoglitore», 1821, xv, 107-19, 168-86, 235-45; e 1822, xvi, 32-51, 103-38, 183-235; in volume: *Il Solitario*, tradotto dal francese per Davide Bertolotti, Milano, Società tip. de'

calibrata di *Il Rinnegato*, sempre dello scrittore francese,<sup>104</sup> che ha esercitato – come vedremo – un influsso almeno pari a quello di Walter Scott. E, significativamente, *Il Rinnegato* è seguito nel «Ricoglitore», senza soluzione di continuità, da *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*:<sup>105</sup> romanzo storico che, malgrado la sua priorità italiana nel genere, è sempre stato sottoposto a una analisi a dir poco cursoria da parte della storiografia letteraria, come d'altronde è avvenuto per tutta la sua opera, praticamente dimenticata dai posteri dopo il successo – anche clamoroso – che aveva riscosso in vita. Della corritività critica che ha caratterizzato l'approccio alla *Calata degli Ungheri*, è un esempio probante la sbrigativa lettura di Galileo Agnoli, a inizio del secolo scorso, che lo posiziona come primo tentativo scottiano in Italia, esperito con troppa fretta di scrivere e dilettesca impreparazione;<sup>106</sup> ed è un giudizio che deve

Classici italiani, 1822 e 1823 (in due tomi); e poi svariate volte riedito nel corso del secolo, anche in cinque tomi, fino al 1881.

<sup>104</sup> *Il Rinnegato*, romanzo del visconte di Arlincourt, «Il Ricoglitore», 1822, xvi, 274-93, e xvii, 31-41.

<sup>105</sup> Davide BERTOLOTTI, *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*, romanzo storico originale, «Il Ricoglitore», 1822, xvii, 67, 181-98 (capp. i-vii) e 68, 253-63 (viii-xii); xviii, 69, 1822, 43-54 (xiii-xvii), 70, 124-28 (xviii-xix) e 72, 238-53 (xx-xxvii); 1823, xix, 73, 39-64 (xxviii-xxxvii). In nota, nella pagina iniziale, una preziosa postilla: «Nell'immaginare questo Romanzo ho avuto il proponimento di rischiarare un periodo molto oscuro della nostra storia, e di ritrarre la fiera sciagura che afflisse l'Italia pel corso di molti anni nel secolo decimo. Il lettore giudizioso potrà senza fatica sceverare ciò ch'è ragione del romanziere, e ciò che appartiene all'istoria, la quale non venne alterata in alcuna essenziale sua parte. Sarò forse accusato di pedanteria per aver abbondato nelle citazioni; ma esse dovevano servirmi di scudo contro ogni interpretazione non giusta». L'edizione in volume è praticamente immutata nel testo, a parte una breve nota dedicatoria a Ferdinando Turina: *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*, romanzo storico di D.B., Milano, presso la Società tip. de' Classici italiani, 1823 (altre ed., in due tomi: Milano, per Antonio Fontana, 1830; Napoli, A. Nobile, 1837.

<sup>106</sup> A suo parere, era stata una scelta felice quella di proiettare l'azione narrativa in un'epoca lontana, quella di Berengario, che consentiva margini ampi di verosimiglianza possibile. L'autore non sarebbe però riuscito – secondo Agnoli – a vivificarla con il pittoresco e il drammatico, di cui era maestro lo Scott, così come

essere coassialmente ribaltato, mentre invece si è propagato per tutto il secolo scorso senza eccezioni. Consapevole della novità del suo tentativo, Bertolotti si era ben preparato, consultando fonti autorevoli (enumerate in appendice) e creando così una inappuntabile documentazione storica, richiamata nelle note che ad intermittenza punteggiano il testo, in calce alle pagine. La fascinazione dell'età di mezzo si fondeva con quella dell'esotico – assicurata per il lettore dalla sconoscenza di un popolo barbarico, quale erano gli Ungheri – e con la presenza dell'anelito patriottico, che Bertolotti – guarito dall'acquiescenza al dominio austriaco – richiamava a intermittenza nel corso della narrazione. Tutto questo era già nel *Waverley* e nell'*Ivanhoe* di Walter Scott, che aveva riscosso l'ammirazione interclassista di tutta l'Europa con la descrizione dei fieri costumi degli *highlanders* scozzesi e sulla contrapposizione tra Normanni e Sassoni alla fine del sec. XII, separati anche dall'uso di lingue diverse e destinati solo in un tempo lungo a fondersi in unico popolo. Non era mancato neppure il consenso *high-brow*, che aveva trovato un esaltante suggello nel saggio entusiastico di Augustin Thierry, *Sur la conquête de l'Angleterre par les Normands, à propos du roman «Ivanhoe»* (1820), non infecondo di suggestioni per Manzoni nel far rivivere, oltre il respiro umano della Storia, una società ed un'epoca.

Ma non c'era solo Scott. Nel 1822 veniva tradotto il «romanzo storico» *I capi scozzesi* di Jane Porter, imperniato con respiro epico sulla lotta irredentistica di William Wallace contro gli inglesi e il re Edoardo I. La Porter costruiva così, con modalità agiografica, un modello di romanzo epico-nazionale, fondato su solide basi storiche; e quella di Wallace si poneva in antitesi alla storia di *Waverley*, eroe eponimo e 'mediocre' di Scott, risoltasi nel segno della conversione

lo era della magistrale fusione di Storia e invenzione, che in Bertolotti troverebbe invece – nella sua contraddittoria formulazione – una soluzione approssimativa e bipartita per la preoccupazione di dare una «pagina esatta di Storia medievale», fornendo una inutile ricchezza di particolari storico-antropologici sugli Ungheri (Galileo AGNOLI, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Foroni, 1906).

al dominio inglese, di contro alla Scozia sconfitta (ma prossima all'indipendenza) della Porter. L'anno prima era apparsa la fortunata traduzione, ad opera di Bertolotti, di *Il Solitario* di Charles d'Arlincourt, basato sulla figura di Carlo il Temerario (morto nella battaglia di Nancy del gennaio 1477), dopo che il suo esercito era stato annientato a Morat dall'esercito svizzero alleato di Luigi XI di Francia, nel giugno dell'anno prima, quando l'ambizioso duca perseguiva ormai da un decennio il sogno di creare un autonomo stato borgognone;<sup>107</sup> e ad essa aveva fatto subito seguire, nel '22, quella del decimo capitolo di *Il Rinnegato* («il più bello di tutto il Romanzo», ambientato nell'ottavo secolo, al tempo di Carlo Martello e della sua lotta vincente contro i Saraceni che avevano invaso la Francia occidentale e meridionale), aggiungendovi «un sunto de' due libri

<sup>107</sup> E proprio a poca distanza dal lago di Morat è ambientato il romanzo: nel monastero violato di Underlach vivono il barone di Herstatt e la figlia adottiva Elodia, che con la sua pura bellezza diviene l'epicentro di un farraginoso intreccio di passioni. Sul monte Selvaggio, che domina sinistramente il paesaggio, abita la figura misteriosa e fascinosa del Solitario, che appare solo a intermittenza – e per breve tempo – per compiere atti di giustizia e di pietà. La *suspense* cresce con felice progressione attorno a questa enigmatica presenza – che salva più volte Elodia, innamorandola di sé – fino a quando non rivela alla vergine la sua vera identità, che è appunto quella di Carlo il Temerario: raccogliendo una voce popolare, d'Arlincourt lo ha fatto sopravvivere alla sua creduta morte, in volontaria e incognita reclusione dal consorzio umano, ad espiazione delle sue passate violenze. Da questo punto in poi la fascinazione della entità sconosciuta e gli addentellati storici lasciano interamente il campo al succedersi dei colpi di scena più romanzeschi e al più rorido sentimentalismo di una doppia morte per amore, fomentato dalla percussione espressiva che è improntata sempre a una tonalità alta, oppressiva, e che ha come suo strumento privilegiato e ossessivo la costruzione inversa dei segmenti frastici e periodali. *Le Solitaire* era stato pubblicato nel 1821 e aveva avuto una risonanza straordinaria per numero di edizioni, di traduzioni e di adattamenti teatrali, ma era stato stroncato dalla critica (come avvenne anche per i successivi *Le Renégat*, del '22, *Ipsiboé*, del '23, e *L'Etrangère*, del '25), che lo derideva come 'visconte inversivo' per le sue predilezioni sintattiche e giudicava inverosimili e quasi parodiche le trame, gotiche e frenetiche, basate su «un misterioso intrigo» e su personaggi sventurati, «illustri e colpevoli», che «attraverso mille violenti episodi» giungono a «una sanguinosa catastrofe».

seguenti e dell'Epilogo». <sup>108</sup> Lo statuto – il modello di romanzo 'storico' come genere – a questo punto era stato ormai importato in Italia con la sua tipologia genetica e dinamica: popolare e coinvolgente nella funzione di intrattenimento; ibrido nel temperare aderenza storica e libertà inventiva; volto a ricostruire nelle sue prismatiche componenti una epoca storica, colta in uno snodo cruciale; ancorato

<sup>108</sup> Ma Carlo Martello vi appariva solo di scorcio e come contraltare a Clodomiro, il quale, figlio di Terigi III e legittimo erede al trono di Francia, era stato per questo perseguitato da Carlo e bandito come impostore; e perciò Clodomiro – nel sunto di Bertolotti – «si ribella contro il Cielo e più non crede che alle potenze del male». In Spagna si pone al servizio del califfo, abiura il Vangelo, assume il nome di Agobar e al comando di un esercito devasta la Francia: «il carattere di Agobar è imitato dal *Corsaro* di lord Byron. Egli non alza gli occhi al Cielo che per oltraggiarlo, egli non vede sopra la terra che il trionfo della colpa e del tradimento, egli arde e diserta la sua patria per vendicarsi de' mali che in essa ha sofferto». Contrasta le sue vittorie Ezilda, principessa delle Cevenne, una sorta di Giovanna d'Arco che diviene l'anima della resistenza all'invasione; ma quando in Agobar riconosce Clodomiro, a lei promesso sposo in tenera età, se ne innamora e tenta di ricondurlo alla religione cattolica e di porlo sul trono di Francia. Clodomiro, però, rifiuta di «riconciliarsi col Cielo e con gli uomini»; e allora Ezilda si rifugia in una valle solitaria, «chiusa fra alte montagne e non conosciuta che da un vecchio Bardo», mentre Agobar, preda degli intrighi, cade in disgrazia e, «proscritto, inseguito, piagato, errante», sta per soccombere quando viene trovato da Ezilda, che su «un navicello» lo conduce nella solitaria e idilliaca valle di Fontania, dove giungono navigando lungo un orroroso cunicolo e gotiche caverne, ingombre di «stalattiti frastagliate e bizzarre congelazioni» e uccelli notturni dalle «lunghe ali nere» (e qui c'è una chiara ascendenza dal viaggio per acqua del Waverley scottiano verso la caverna del bandito Donald Bean). In questo lungo capitolo appariva in piena evidenza tutta la forza descrittiva di Arlincourt, che affascinava il Bertolotti *travel writer* e narratore; ed essa si congiungeva – in quelli ultimi e nell'epilogo – a un'indubbia capacità emozionale nel condurre i protagonisti dal possibile apogeo della tranquilla felicità coniugale all'ipogeo del dolore e della morte, che per Clodomiro giungeva per mano dei Saraceni, dopo aver nutrito il sogno di un impossibile ritorno al comando del loro esercito, ma per salvare la Francia, e per Ezilda nel silenzio claustrale di un convento – dove la sua identità era rimasta celata fino al momento della sepoltura – e nell'urna funerea che la congiungeva finalmente a Clodomiro, i cui occhi grazie a lei si erano aperti alla luce della fede nelle ore supreme del distacco terreno.

a un passato che consente di far vivere, attraverso figure esemplari, ideali libertari e irredentistici; ambientato in una fase epocale che non è quella dell'autore, e ricostruita attraverso una attenta opera di documentazione, con la macrostoria che incide sulle vite e sulle vicende delle microstorie narrate; e svincolato dalla Storia come mera cornice e dalla modernizzazione storica delle psicologie e dei comportamenti, dei fatti quotidiani e delle tipologie umane.

È questo il contesto – sincronico e generativo – da cui muove Bertolotti. Le teorizzazioni di Zajotti sul romanzo lo indirizzavano a creare protagonisti e vicende d'invenzione, conservando nella parte storica quella verità che consente di descrivere il secolo prescelto e nella parte romanzesca quella verosimiglianza che deriva dall'osmosi del vero storico. Tutti introdotti da epigrafi sparsamente tratte dalla *Gerusalemme* tassiana, i trentasette capitoli sono brevi e scanditi (gravitano su una media delle odierne seimila battute) e susseguentisi con un ritmo quasi sempre triadico nelle macrosequenze. La struttura narrativa, ben calcolata, si chiude su sé stessa con esito circolare: il fatto, su cui è imperniato il romanzo, si svolge al tempo della prima calata degli Ungheri (nel 900) ed è tratto da «un'antica cronaca non ancora data alle stampe» (cap. II: la finzione canonica – ma non ancora in Italia – del manoscritto ritrovato); e nell'ultimo si richiama la leggenda ispiratrice, che abbandona la vicenda dei due «nobili amanti», Lebedio e Risvinda, al momento del loro unirsi «in legittimo nodo», sicché non potrebbe intuirsi quale sia stata la loro vita seriore se un fortunato ritrovamento sepolcrale, avvenuto nel 1802 in un'antica chiesa bergamasca, non ne desse degli indizi (in una sorta di ottocentesca Spoon River) attraverso una duplice iscrizione funebre, scolpita in «goffi caratteri» su un grossolano «sarcofago», che attesta la morte di ambedue in rapida successione, diciotto anni dopo il matrimonio.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Si cita da: Davide BERTOLOTTI, *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*, a cura di Aldo Maria Morace, Avellino, Sinestesie, 2022 (=CU), 151. Una sommaria anticipazione di questa edizione è in Aldo Maria MORACE, *Davide Bertolotti e la nascita del romanzo storico*, in *Studi di letteratura italiana in onore*

I primi due capitoli costituiscono un prologo storico, che traccia un rapido quadro della decadenza italiana – dopo la caduta dell'impero romano – e delle invasioni barbariche, focalizzando anche antropologicamente «il popolo nefando degli Ungri»,<sup>110</sup> la loro ferocia distruttiva e la scelta sciagurata di Berengario, re d'Italia, di rifiutare un concordato, quando era possibile.<sup>111</sup> Con movimento avvolgente l'occhio del narratore passa su Bergamo assediata, della quale – in assenza dello zio, il vescovo Adelberto,<sup>112</sup> che malgrado la senescenza combatte con e per il suo re – la vergine Risvinda regge con dedizione totale le sorti; e poi si ferma sul campo degli

*di Anna Nozzoli*, a cura di Francesca Castellano e Simone Magherini, Firenze, Soc. Ed. Fiorentina, 2021, 217-31.

<sup>110</sup> E lo fa mediante una lunga citazione dal *Chronicon* dell'abate Reginone da Prüm: «Vivono a guisa di fiere e non d'uomini; e fama è che mangino carne cruda e bevano sangue. Inumani al maggior segno, in que' cuori non entra misericordia veruna. Si radono il crine sino alla cute. Con gran cura insegnano ai loro figliuoli e servi l'arte del cavalcare e saettare. Gente superba, sediziosa, fraudolenta; e trovasi la medesima ferocia nelle femmine» (CU II 12)

<sup>111</sup> «La vicinìtà dell'Italia fece adescamento ad essi ben tosto; ma dal lor campo sulla Brenta essi mirarono, con qualche terrore, l'apparente forza e la popolazione del paese che per la prima volta a' loro sguardi si offriva. Essi chiesero di ritirarsi, ma superbamente fu rigettata dal re Italiano la loro dimanda, e la vita di venti mila Cristiani pagò il fio della sua ostinata temerità» (CU II 10: qui la citazione è da *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon, che aveva tradotto e pubblicato a partire dal 1820).

<sup>112</sup> Ed è figura storicamente esistita: il suo episcopato ebbe inizio con la distruzione nell'894 della città di Bergamo da parte del re Arnolfo di Germania, che lo deportò a Magonza. Tornato nella sua sede l'anno dopo, si diede a una indefessa opera di ricostruzione della città e a una valorizzazione patrimoniale ed ecclesiale della diocesi, non trascurando di soccorrere i poveri. A partire dall'899 fu caro a Berengario come a Ludovico III, che ne reintegrarono i possedimenti accrescendoli e concedendo a lui, alla città di Bergamo e alla sua chiesa numerosi privilegi; e lo stesso avvenne con Rodolfo II di Borgogna e con Ugo di Provenza, che lo ebbe autorevole consigliere. Morì il 13 novembre 935; e da questo singolare profilo di vescovo – manageriale e politico, religioso e guerriero, e proprio per questo spesso lontano dalla sua diocesi – Bertolotti ha preso spunto (CU III 15-16) per ideare la storia d'invenzione che trama il romanzo, infiltrandola – come già nella *Lettera* aveva teorizzato Manzoni – nei versanti ombriati della Storia.

Ungheri, che dibattono la proposta di un accordo, inviata da Risvinda attraverso un prigioniero di stirpe reale, il giovane Lebedio. I personaggi della narrazione sono così tutti in scena e, in particolare, i due comandanti (ovvero ‘vaivodi’, nella variante usata da Bertolotti rispetto a ‘voivodi’), il repulsivo Ugecco e il subdolo Bolcuro, che fa deliberare un falso accordo per impadronirsi a tradimento della città (capp. III-V). Ma quando Ugecco vede Risvinda, è folgorato dalla sua bellezza e, dopo il convito di pace, tenta con l’aiuto di un traditore di violentarla. Dissuaso dalla risolutezza di Risvinda al suicidio, le propone in cambio della salvezza della città il matrimonio, che può essere da lei solo procrastinato (con l’espedito di dover avere l’assenso dello zio, il vescovo Adelberto) ma non rifiutato, nella speranza che Lebedio – del quale si è accorta di ricambiare l’amore, dopo aver avuto da lui la promessa di una prossima conversione al Dio dei cristiani – trovi una via di salvezza (VI-VIII e IX-XI). Sembra poter venire da Bolcuro,<sup>113</sup> più volte rifiutato da Ugecco come sposo della figlia Ziliga: il vaivoda chiede a Lebedio, che ne è scudiero, di non ostacolarlo nelle sue trame; e suscita copertamente una sommossa contro il comandante in capo, da lui stroncata facilmente al ritorno da una scorreria (XII-XV e XVI-XVIII), rivendicando subito dopo il suo valore eccelso non solo di guerriero ma di politico.

Il cap. XIX segna una cesura, esattamente a metà del romanzo, attraverso una interpolazione dell’io autoriale che esprime – a compensazione dei «travagliati miei giorni» – il piacere dell’errare «per i campi della fantasia», slanciandosi «tra le tenebre» e le grandezze «dell’età di mezzo» e lasciandosi pervadere dalla fascinazione dell’esotismo barbarico. Quello successivo – il più lungo del romanzo – presenta una forte marcatura storico-antropologica, ripercorrendo il lungo e tormentato esodo che dai deserti della Tartaria conduce

<sup>113</sup> Ma la salvezza non può provenire da un assassinio a tradimento. È quanto Bolcuro chiede a Lebedio di fare; ed è quanto lui si rifiuta di compiere: «La mia mano non è fatta per usare le armi del tradimento. Avvezza a ferire i nemici di giorno e nel volto, ella non sa trafigger di notte tempo alle spalle chi di frode non nutre sospetto. Lo scudiero di Ugecco non ne diverrà mai l’assassino» (CU XIV 57).

gli Ungheri, varcato il Tanai, ad acuartierarsi nella Pannonia, sulle rive del Danubio, da cui si muovono ogni anno per le loro distruttive scorrerie; e sono pagine attrattive, che mostrano quanto le credenze, le superstizioni, le divinazioni possano determinare il destino di un popolo. Comincia a grandeggiare la figura del sacerdote supremo, il Gran Solitario Zobolco (chiara rimodulazione del protagonista eponimo del fortunatissimo romanzo di Arlincourt, da Bertolotti appena tradotto), che aveva guidato sino a quel momento le scelte decisive della sua gente e che impronta con la sua sacrale dominanza tutto il trittico successivo (xxi-xxiii) e l'intero sviluppo azionale. Ha deciso, infatti, che Ugecco non dovrà sposare Risvinda, perché cristiana, e – dopo un colloquio infruttuoso con il feroce vaivoda, più che mai deciso a impalmarla – usa l'arma della gelosia rivelando che Lebedio la ama, riamato; ed Ugecco comincia ad architettare una feroce vendetta, che rimane oscura.<sup>114</sup>

La successiva triade di capitoli vede i due amanti arrovellarsi alla ricerca di una via di salvezza, da Lebedio identificata da ultimo – e non a torto – nel Gran Solitario, che lo ha sempre protetto e ora lo immette, dopo un affettuoso dialogo, nel disegno complesso e macchinoso che sta sviluppando (xxiv-xxvi). L'occhio narrativo si sposta poi sulla figlia di Ugecco, Ziliga, oppressa nel castello di Fara da tetri presagi e paurose superstizioni; e a fatica Lebedio la convince a rientrare con lui nel campo ungaro, dove celata da un velo dovrà l'indomani – su ordine di Zobolco – prendere il posto di Risvinda nella cerimonia nuziale. Ma prima che ciò avvenga, in un ultimo colloquio il Gran Solitario rivela invano a Lebedio

<sup>114</sup> Il tema della gelosia impronta la fine del cap. xxii e l'inizio del seguente: nulla di non banale sulla «consigliera d'iniqui pensieri e di azioni più inique», che lacera «il velo della bellezza colle ugne sanguinolenti», facendo sì che «la Ragione si dilegui al primo balenare delle funeree tue faci». Ma è invece una torsione intelligente che questo nucleo venga fruito non soltanto per lo sviluppo dell'intreccio ma anche per una parodica corrosione della capacità interpretativa del Gran Solitario, che non è in grado di decrittare l'oscuro messaggio di Ugecco circa la sua ferma volontà di contrarre comunque il matrimonio, quando gli Ungheri avranno piena coscienza del fatto che lui è «il degno loro Vaivoda» (CU xxii 90).

che potrà divenire re degli Ungheri se ritornerà subito nella Pannonia, rinunciando a Risvinda<sup>115</sup> (xxvii-xxix); e intanto l'orditura occulta della trama prosegue il suo corso sotto la regia implacabile del Gran Sacerdote, che tutto prevede e preordina (xxx-xxxii) al fine di ripristinare le antiche tradizioni religiose, in qualche misura corrotte dal contatto con una civiltà più evoluta e raffinata. Più che in questo gioco sapiente ma troppo artificioso di tessere musive (e di colpi di scena alla d'Arlecourt), il romanzo è vivo nella visività antropologicamente suggestiva dei rituali religiosi che precedono le nozze,<sup>116</sup> in un crescendo di 'esotismo' barbarico – ma mai gratuito – che ha la sua arsi nell'inopinato omicidio di Ziliga per mano del padre, che credeva così di vendicarsi di Risvinda (seguito dal sibilo di una provvida freccia che non lascia «inulto» il delitto), e nel superstizioso terrore che percorre le schiere unghere, prostrate nella polvere ad adorare la loro «terribile Divinità».<sup>117</sup> Dopo avere sepolto Ugecco secondo la tradizione funebre che onorò Alarico, e

<sup>115</sup> Possibilità che Lebedio rifiuta dando voce a quella retorica dell'amore che ha reso così beneaccetta la scrittura narrativa di Bertolotti al pubblico femminile. Nel colloquio con il Gran Solitario, in cui è manifesto l'impianto drammaturgico di tanta parte dei dialoghi, Lebedio dichiara di essere pronto a immolare tutto per lei; e per tre volte, rivolgendosi al sacerdote pagano che lo ammonisce («nessuno giammai ha sacrificato un trono all'amore»), anaforicamente lo appella come «Padre» nel pronunciare il suo rifiuto: «Una reggia in cui non alberghi Risvinda, sarà per me una spelonca ingombra di orrore; una corona che non potessi dividere con lei, non avrebbe più gemme a' miei occhi» (CU xxix 114).

<sup>116</sup> Tutto il cap. xxxiii e parte del successivo sono imperniati sulla descrizione della creazione di un tempio circolare, nel quale compiere «l'augusta pompa de' sacrificj» di animali da immolare agli dei; ed è un aspetto sicuramente rimarchevole del romanzo, poiché anticipa – sempre nella scia di Scott – quell'attenzione al dato antropologico che troverà successivamente spazio e sviluppo in alcuni dei romanzi di Carlo Varese (in proposito: Aldo Maria MORACE, *C.V. e la riforma del romanzo storico* [2005], in *Cartografie letterarie*, Roma, Bulzoni, 2021, 351-84).

<sup>117</sup> E così viene raggiunto il fine che il Gran Solitario si era prefisso («rinnalzare con solenne esempio l'onore del vetusto culto e delle prische costumanze» nell'esercito unghero), al tempo stesso rafforzando la denuncia autoriale della funzione oppiacee e regressiva della religione pagana.

preservato il corpo di Ziliga – come il Manfredi dantesco – sotto un monumento di pietre, apposte mentre risuonava l'inno della morte, l'orda barbarica va a depredare altre contrade, levando l'assedio a Bergamo (xxxiii-xxxv); ma di tutto questo nulla giunge a Risvinda e a Lebedio (xxxvi), congiunti in matrimonio da un eremita, dopo che il giovane ha ricevuto il battesimo, e viventi in un idillico romitorio alpestre, in cui non giungono gli echi del mondo.<sup>118</sup>

È ipotizzabile che la *trouvaille* narrativa posta alla fine del romanzo – con le iscrizioni sul sarcofago che gettano luce sulla data di morte, nello stesso anno, di Lebedio, battezzato come Guido, e di Risvinda: un ingegnoso *coup de théâtre* – sia stata in realtà l'inizio della storia, avendo fatto scaturire in Bertolotti la scintilla ispiratrice che ha innescato il processo creativo, supportato da una solidissima documentazione storica che aveva acquisito mediante lo studio di autorevoli fonti (da Liutprando a Belii, da Bonfini a Muratori, da Denina a Gibbon), tutte puntualmente fruite,<sup>119</sup> attraverso le

<sup>118</sup> E sono pagine felici (comunque ispirate da quelle, omologhe, del *Rinnegato* di d'Arlincourt), in cui si congiungono l'amore terreno e quello ultraterreno, mentre la microstoria sembra annullare la forza della Storia, lontana e sconosciuta nel suo farsi: «E spesso, quando il sole saettava i raggi più ardenti, all'ombra di un faggio, o di un pino, su qualche muscosa pietra e' sedevano a riguardare le grosse onde cadenti, e l'oceano di spuma, ed il turbinio de' flutti rabbiosi, e le cangianti tinte dell'arcobaleno, e le bizzarre forme dell'asprissima rupe, scossa dall'incessante rovina dell'acque» (CU xxxvi 116).

<sup>119</sup> Accanto a queste fonti ben note, altre ne appaiono – poco note o a quel tempo quasi sconosciute – ad attestare il rigore e l'ampiezza documentaria che hanno costituito il *background* storico-culturale del romanzo di Bertolotti. Richiamo solo un primo esempio che riguarda l'uso del *Chronicon* dell'abate Reginone da Prüm (che racconta gli avvenimenti dalla nascita di Cristo in poi, ma che dal sec. IX in poi fornisce notizie originali – tanto da costituire oggi una delle fonti storiche più importanti di quell'epoca – e che fu poi proseguito per il sec. X dall'abate Adalberto di Weissemburg, primo arcivescovo di Magdeburgo: CU II 12); e un altro che richiama il contenuto degli *Annali fuldensi* e la loro continuazione (cronache che coprono il periodo dagli ultimi anni di Ludovico il Pio – morto nell'840 – a poco dopo la fine dell'effettivo dominio carolingio nella Francia orientale e che, essendo una registrazione quasi in diretta degli eventi che

quali si realizza una convincente mistione fra Storia e invenzione. L'autore, però, non aspirava al vasto affresco storico ma – seguendo il precetto scottiano – al tratteggio vivace di un momento nodale dell'età di mezzo in Italia, bene ordito sulla rotta di Berengario, su Bergamo assediata e priva di Adelberto e sulla dis-unità dell'Italia – deprecata a intermittenza nel corso della narrazione perché supina serva dell'invasore<sup>120</sup> – e su oculati intarsi di toponimi e antroponimi, che danno il senso della lontananza e della alterità. E nel farlo ha messo a frutto le sue indubbie doti di divulgatore, di compilatore e, soprattutto, di scrittore di viaggio, in grado di fissare descrittivamente con prensili colpi di penna un paesaggio o un'impressione o un momento di fascinazione (ad esempio, il 'sublime' di una cascata o una infida quiete notturna, che prelude alla *Ginestra leopardiana*),<sup>121</sup> e di rendere vivi e attrattivi gli inserti antropologici

descrivono, rappresentano una fonte primaria per la storiografia carolingia, fino all'864 opera di Rodolfo di Fulda e poi probabilmente di un Meinhard, pressoché sconosciuto: *CU* II 13).

<sup>120</sup> Risponde sprezzantemente Bolcuro alla richiesta di Risvinda di sancire con un giuramento la pace: «Spetta forse ai vinti di dettare la legge a' vincitori? Stendi, o donna, l'occhio sull'Italia dalle bavariche Alpi al Ticino, ed osserva come d'ogni parte ne ardano i conventi, i templi, i palagi! La torcia degli Ungheri ha incendiato quelle mura superbe. La nostra spada è lo scettro che i soggiogati Italiani governa. Ora, mentre in favore di Bergamo le vendicatrici nostre saette consentono a rimanersi nella faretra, osi tu imporre patti e dimandar giuramenti! Ti basti che la nostra pietà allontani dalle tue mura la desolazione e lo scempio. Accetta colla fronte prostrata a terra ciò che la clemenza del vincitor ti concede. Qual accordo vuoi tu stabilire tra il signore ed il servo? L'obbedienza è il solo vostro scampo. Guai a voi se ridestate il nostro furore!» (*CU* VI 29). E non a caso gli ultimi due capitoli si chiudono sull'Italia straziata e «fumante ancor degli incendi [...] allumati» dagli Ungheri che tornano per loro scelta alle patrie sedi, senza essere stati sconfitti dagli italiani, e sulla deprecazione autoriale dei «miei contemporanei, infiacchiti dalla mollezze e troppo lontani da quella fermezza d'animo che, nobile compenso! ai ruvidi costumi suole andare congiunta ne' secoli meno civili!».

<sup>121</sup> «Nessun moto, nessun romore turbava la scena tranquilla; ravvolgeva un egual sonno i capitani e i guerrieri minori, e la notte, trascorsa oltre la sua metà, stendeva lo scettro di piombo sul volto della tacente natura. Universale era la quiete, la sicurezza, il silenzio. Così il Vesuvio sotto infide ceneri spesso cova

che caratterizzavano gli usi e i costumi, le tradizioni e le ritualità e le superstizioni del popolo magiaro e che Bertolotti dissemina con sagace intermittenza nel corpo della narrazione.<sup>122</sup> Anche il taglio breve dei capitoli – davvero un *unicum* nella storia ottocentesca del romanzo storico – è finalizzato a una rapidità diegetica che, però, non deve occultare il ritmo innovativo della metrica del racconto e la costruzione accurata della struttura narrativa, ben percepibile nelle rete di indizi prolettici e di premonizioni (anche oniriche) che la punteggiano,<sup>123</sup> ma soprattutto nella lambiccata programmazione da parte del Gran Solitario, *deus ex machina* dell'intreccio azionale, che si snoda nella seconda parte con logica predispositiva da narrazione a chiave (e con perdita di verosimiglianza).

incendio; e sul poggio ove oggi sorge la gioconda vite, scenderà domani la lava che reca la morte e l'incendio» (CU IX 40).

<sup>122</sup> Oltre che nel lungo tratteggio prolusivo del cap. II, essi appaiono nel XIV (la ipotizzata sepoltura di Ugecco – che dovrebbe essere ucciso a tradimento – in un fiume deviato e poi riaffluente nel suo letto, come avvenuto per Alboino e come poi effettivamente avverrà per il vaivoda), nel XX (il sogno di Zarolta e l'interpretazione da parte di Zobolco del vaticinio, che origina la ricerca di una fertile terra in cui trovare dimora) e nei XXXIII-XXXIV e XXXV (la celebrazione della «augusta pompa de' sacrificzj», con la morte di Ziliga e Ugecco e i conseguenti riti funebri), riuscendo a dare un quadro efficace – ma sempre solidamente radicato nelle fonti – del popolo barbaro degli Ungheri al principio del decimo secolo.

<sup>123</sup> Mentre dorme, e Ugecco sta per tentare lo stupro, Risvinda «sognò di trovarsi sul colmo di un balzo romito, cinto d'ogni intorno da ertissimi burroni, nel fondo a' quali ruggiva un torrente, ingrossato da subita piovra. Sul suo capo romoreggiava il tuono, e gli spessi lampi imminente le mostravano la folgore sul capo, cui niun riparo guardava. Rifuggirsi in una macchia ella vuole, ma uscirne all'improvviso vede una giovinetta capriola, da un branco di lupi inseguita. E già preda de' mostri cadeva la belva innocente, quando ecco dalle regioni delle nubi una maestosa aquila a piombo calare, e, sulla capriola posando, ghermirla coi possenti artigli, e levatala alto da terra, trasportarla in sicuro luogo, tra le fronde del boschetto natio» (CU IX 40). Altri tasselli situazionali accortamente disseminati in funzione prolettica e segnalati con veloce spicilegio: la futura possibilità di un destino reale per Lebedio, poi rifiutato per poter sposare Risvinda (VIII); il prefigurarsi oscuro della vendetta di Ugecco su Risvinda (XXII); il presagio funesto di Ziliga (XXVII e XXVIII).

Cosa manca, dunque, alla *Calata degli Ungheri* per essere un notevole esito romanzesco? *In primis*, una coerente fusione di lingua e stile in sintonia con la tecnica diegetica. A disturbare è la compresenza di idiotismi e dialettismi insieme ad aulicismi allotropi, a un'aggettivazione ricercata fino all'artificiosità (e in costante anteponizione al sostantivo) e al registro stilistico proteso a ricercare esiti nobili ed alti<sup>124</sup> (frequente è il costruito inverso dei segmenti frastici e periodali, caro a d'Arlecourt), anche mediante l'intarsio discreto di echi intertestuali (il Tasso nei notturni, nella religiosità, forse anche nella fascinazione 'esotica' della barbaricità pagana; il Manzoni dell'*Adelchi* nella constatazione amara che «la terra è il retaggio della forza» rapace che la governa), di contro alla magrezza della struttura e al respiro veloce della diegesi. Bertolotti sente di essere vocationalmente poeta – aspirazione che trova pieno sviluppo nella seconda fase della sua opera, culminando nella composizione del pretenzioso poema *Il Salvatore* (1844) – e ne osmotizza in qualche misura la prosa narrativa, come attesta anche l'interpolazione di due segmenti poetici non memorabili nel corpo del romanzo (nove quartine di ottonari a rima alternata, con il secondo e il quarto tronchi, nel cap. XXVII; ventisei distici di decasillabi, rimati a coppia e con il secondo verso che è tronco, nel cap. XXXV).<sup>125</sup> Ma a tradire la resa

<sup>124</sup> Che improntano in modo monotonale tutte le sequenze dialogiche e, soprattutto, anche l'eloquio dei barbari, senza l'ineliminabile ricorso alla graduazione dei registri linguistici e stilistici, come poi farà magistralmente Manzoni.

<sup>125</sup> Mentre il primo non si discosta dalla cantabilità facile e fluida della ballata, il secondo è un *planctus* non nobile ma neppure ignobile per le virtù di Ziliga, uccisa dal padre a seguito dello scambio di persona con Risvinda: «Hai per talamo il funebre letto, | bella rosa che il turbo rapi! | Sulla tomba de' casti desiri | stenda il bosco men cupo l'orror; | e il torrente passando sospiri | la Fanciulla de' teneri amor» (CU xxxv 144). Non è ultroneo cogliere in queste interpolazioni un influsso della novella romantica in verso, alla fine degli anni dieci dell'Ottocento in piena genesi (Aldo Maria MORACE, *La novella romantica*, in *La novella italiana* [atti del convegno intern. di Caprarola, 19-24 sett. 1988], 1, Roma, Salerno, 1989, 543-70; poi in *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, 209-44), e del loro uso nel corpo della narrazione, che poi diverrà frequente nel romanzo storico italiano (si pensi al *Marco Visconti* di Tommaso Grossi).

espressiva del romanzo è soprattutto la stereotipia dei personaggi, confinati nella topicità del loro essere senza avere un'anima e una psicologia,<sup>126</sup> con aspetti stucchevoli nella fissità ottusa dell'aderenza di Risvinda ai canoni comportamentali della religione cristiana, come quando l'eroina – che per qualche elemento è un pallido prodromo della Lucia manzoniana – ricorre ad un eremita, suo padre spirituale, per avere da lui l'assenso a compiere un atto (salvifico per Bergamo) che non implica una vera infrazione morale. Sperimentale, innovativo, ma distonico, *La calata degli Ungheri* in Italia rimane pur sempre – e indiscutibilmente – il primo esempio di romanzo storico *made in Italy*.<sup>127</sup> E non è poco.

<sup>126</sup> Ma non sempre. Ad esempio, nel corso del tentato stupro è ben colto e motivato il passaggio di Ugecco dalla lussuria alla pietà: «già il partito della violenza avea vinto e già distendeva egli la destra a gettar semiviva al suolo la indarno riluttante donzella, quando un sentimento, improvvisamente postogli da natura in petto, sorse a salvare Risvinda. Costei, tranne il color delle chiome e degli occhi, nella proporzione delle membra e negli atti rassomigliava per ogni verso alla figlia di Ugecco, la bella Ziliga. L'immagine della figlia che vivamente egli amava, gli corse subitamente al pensiero; l'idea di un egual pericolo per colei ch'egli ognor conducea seco fra il tumulto stesso delle armi nelle spedizioni lontane, con improvvisa perturbazione lo scosse, e la pietà del padre temperò in lui la ferita del vincitor orgoglioso e del brutale amatore» (CU XI 44); o, ancora, subendo l'influsso promanato da Risvinda, Lebedio «prova un indistinto ribrezzo ad eseguire comandamenti che non apparivano bene legittimi» (CU XXVI 104).

<sup>127</sup> Nello stesso anno in cui *La calata* viene pubblicata in volume appare un «romanzo storico» che tale non è, opera di un anonimo autore: *Emilia*, Pavia, tip. Capelli, 1823. È una novella di poco più di cinquanta pagine in sedicesimo, tipicamente settecentesca per la scorrevolezza di lingua e stile e per il dipanarsi dell'intreccio, che non ha una riconoscibile ambientazione temporale (l'unico elemento utile è il riferimento a un viaggio verso l'isola di Stalimene, greicamente Lemnos, dove risiede un «Governatore per la Repubblica di Venezia», che per due volte ne tolse il dominio ai Turchi nella seconda metà del Quattrocento e del Seicento). Nell'«Avviso dell'editore» si afferma che il fatto narrato «nel presente Romanzetto» non è avvenuto da molto e che l'autore «lo rivestì d'immaginazioni proprie e prese le mosse da epoca più lontana». Usurata la trama: Donati, un giovane fiorentino sposo della protagonista eponima, parte in nave per raggiungere un parente, governatore dell'isola, ma naufraga e viene creduto

*Romanzi odeporeici*

Nel costante proliferare della moda odeporeica<sup>128</sup> (alla quale Bertolotti, nei periodici da lui ‘compilati’, aveva dato non poco impulso, poi propagato anche con la traduzione del *Viaggio di Policleto a Roma*)<sup>129</sup> venivano alla luce altre narrazioni – sull’esempio non tanto di Levati quanto di Cuoco e, sparsamente, di Fénelon e di Barthélemy, di Lantier e di Maréchal<sup>130</sup> – che operavano una fusione tra la peregrinazione diarizzata – culturale o necessitata che fosse, ma comunque di ascendenza settecentesca – e il romanzo storico e

to morto. La vedova vive castamente per lunghi anni, finché non incontra il giovane Ottavio, che fa riardere il suo cuore; e starebbe per cedere alla passione quando, per una serie di non verosimili accadimenti, decide di stornare l’amore che Ottavio nutre per lei verso la figlia Carlotta, concedendogliela in sposa; e proprio in quel felice momento torna dalla schiavitù una schiera di uomini, la cui libertà è stata riscattata dai Padri della Misericordia e, fra di essi, c’è anche Donati, con clamoroso *happy end*.

<sup>128</sup> In cui si iscrive, con andamento tardosettecentesco di struttura e di scrittura Francesco CONTARINI: *Viaggio e meravigliose avventure d’un veneziano ch’ esce la prima volta delle lagune e si reca a Padova ed a Milano*, Milano, Silvestri, 1818, e anche Silvio PELLICO con *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* (pubblicato incompiuto, nei suoi primi sette capitoli, sul «Conciliatore»: 87, 1 luglio 1819, 351-52; 100, 15 agosto 1819, 403-04; 105, 2 settembre 1819, 425-26; una edizione aggiornata, con «Appendice di articoli del “Conciliatore”», è a cura di Mario Ricciardi, Napoli, Guida, 1983), descrizione ironica e swiftiana della società italiana, in cui l’io narrante pone a contrasto la vita corrotta della grande città con quella, umile e sana, del paese.

<sup>129</sup> Alexandre Etienne Guillaume de THÉIS, *Viaggio di Policleto a Roma* [1821], opera che fa seguito al *Viaggio di Anacarsi in Grecia*. Traduzione dal francese corredata di note per cura di Davide Bertolotti, I-IV, Milano, coi tipi de’ fratelli Sonzogno, 1824 (e Napoli, dai torchi del Tramater, 1824): nella finzione narrativa sono le lettere inviate da Policleto – figlio dell’arconte Crantore e tenuto in ostaggio a Roma – per far conoscere la vita e le istituzioni romane.

<sup>130</sup> Pierre Sylvain MARÉCHAL, *Viaggi di Pitagora in Egitto, nella Caldea, nell’Indie, in Creta, a Sparta, in Sicilia, a Roma, a Cartagine, a Marsiglia e nelle Gallie seguiti dalle sue Leggi politiche e morali* [1799], Prima trad. ital., I-IV, Venezia, tip. Andreola, 1827-28.

(talvolta) quello epistolare, come è stato il caso di Stefano Ticozzi<sup>131</sup> con i *Viaggi di messer Francesco Novello da Carrara*.<sup>132</sup> Una scelta

<sup>131</sup> Stefano Ticozzi è una figura di notevole interesse. Nato nel 1762 a Pasturo (Lecco), ebbe a Milano come docente di eloquenza e di belle lettere il Parini e nel 1786 si laureò presso la facoltà di teologia. Divenuto sacerdote e parroco, fu spesso in contrasto con le autorità ecclesiastiche per le sue idee liberali e poi rivoluzionarie e filofrancesi. Aderì alla Repubblica Cisalpina, in cui ebbe incarichi amministrativi, e nel marzo 1799 uscì dall'ordine sacerdotale. Tornati gli austriaci, fuggì in Francia e sposò la nipote di Pietro Giannone, Domenica, dalla quale ebbe una figlia, Albina, che collaborò spesso all'attività editoriale del padre. Rientrato a Lecco nel 1801, ebbe incarichi anche importanti nel Regno d'Italia; e, alla caduta di Napoleone, si trasferì a Milano, dove fu costretto a vivere con i magri proventi della letteratura e della saggistica, divenendo un apprezzato storico dell'arte ed espletando una febbrile attività nelle traduzioni (Sismondi, Pouqueville, Llorente, Gessner) e nelle curatele editoriali, senza mai deflettere dalle sue convinzioni democratiche, invise alla censura del Lombardo-Veneto, tanto che dal 1822 al '28 Ticozzi scelse di vivere in Toscana. Rinomanza gli diedero il *Dizionario dei pittori, dal rinnovamento delle arti fino al 1800* (I-II, 1818) e, soprattutto, il vastissimo *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione* (I-IV, 1831-1833). Nell'ambito della continuazione di opere da aggiornare, quasi tutte storiche, ebbe il merito di completare la grande *Storia di Milano* di Pietro Verri (1836); e, nel campo della scrittura creativa, oltre a due romanzi storici, pubblicò dopo il '22 una serie di «Memorie storiche» e di «Novelle morali, storie, racconti e favole», alcune delle quali non più rintracciabili o rielaborate da autori stranieri: *Memorie di Stefania Crescenzo, patrizia romana, ossia la Vendetta coniugale*; *Sordello mantovano, ossia il Trovatore italiano*; *La virtù sventurata, ossia Manfredi principe di Calabria*; *Il ritorno in patria di Farinata degli Uberti*; *Avventure di Attendolo Sforza di Cotignola*; *Agnese, ossia La straniera di Karensi*; *Paolino di Dunquerque*; *La forza dell'amicizia*; *Matteo Visconti in esilio*; *Gli arabi nelle Gallie*; *I funesti consigli dell'ambizione*; *La cerva di Pagano della Torre*; *Vita di Pamfilo Castaldi feltrese*. Morì d'asma il 3 ottobre 1836. Su Ticozzi: A. DELL'ORO, *Stefano Ticozzi (1762-1836). Alcuni aspetti dell'opera e del pensiero*, «Archivi di Lecco e della Provincia», xxxii, 1, genn.- mar. 2009, 9-40.

<sup>132</sup> Stefano TICOZZI, *Viaggi di messer Francesco Novello da Carrara signore di Padova e di Taddea d'Este sua consorte in diverse parti d'Europa*, I-II, Milano, tip. Manini, 1823-1824 (su cui è imperniato il pregevole contributo di Federica ADRIANO, *Un tassello della nascita del romanzo storico: i «Viaggi [...]», «Otto/Novecento»*, 2012, 2, 126-42). Il romanzo è costruito su sessantacinque «lettere

felice, ma quasi sempre ingiustamente dimenticata dalla storiografia letteraria: fondato su una rigorosa documentazione (la *Storia padovana* di Andrea Gattari, ma soprattutto il quarto volume della *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo* di Simonde de Sismondi, che Ticozzi aveva tradotto fra il 1817 e il '19), questo romanzo storico-epistolare si adegua al precetto scottiano di ambientare la vicenda in un'epoca cruciale, in questo caso l'egemonia dello Stato milanese a fine Trecento, per opera di Gian Galeazzo Visconti, e lo scisma d'Occidente, con la presenza antagonistica di due papi, Clemente VII e Urbano VI. Nel contesto di un'Italia frammentata e insanguinata si sviluppa in un breve volgere di tempo, tra i due poli temporali delle lettere, l'alterna fortuna di Francesco Novello da Carrara, signore di Padova prima di essere scacciato da Gian Galeazzo Visconti ed esule ramingo per l'Italia e l'Europa (dalla Francia alla Germania e alla Dalmazia) in cerca di alleati con cui costituire una Lega militare che possa sconfiggere l'usurpatore, come in effetti avviene dopo molte tribolazioni diplomatiche e molti transiti per terra e per mare. Ma prima Francesco deve provare quanto «sa di sale | lo pane altrui, e come è duro calle | lo scendere e 'l salir per l'altrui scale»; e deve subire una dura separazione dalla moglie Taddea e dai figli, rimasti a Firenze, e il perdurare del dolore di sapere il padre prigioniero di Gian Galeazzo. Ma soprattutto deve sperimentare – nel corso del suo peregrinare – la sudditanza servile dei «potentati d'Italia» verso il Visconti, l'avidità degli uomini di Chiesa, la paura e l'ingratitudine di uomini e città, *quondam* beneficiati dai Carraresi, e il voltafaccia del re di Francia, dopo aver ricevuto dall'usurpatore di Francesco una serie di ricche elargizioni. E scaturisce da questa odissea il pessimismo con cui egli guarda al

historiche» (28 marzo 1389-30 giugno 1390), distribuite non simmetricamente in due tomi, e scritte dal (o inviate al) personaggio eponimo: sono precedute da un breve «Avviso ai lettori» e da una più corposa «Prefazione dell'editore» (che in realtà è dell'autore). In calce alla trentesima del secondo tomo, e in corpo più piccolo, appare una non succinta sintesi autoriale di quanto avvenne in seguito fino a tutto il 1393.

destino d'Italia, veicolando però – proprio attraverso la smagata crudeltà del suo giudizio – un impulso di riscatto patriottico e di indipendenza nazionale.<sup>133</sup>

Non c'è intreccio, se non quello delle reti tessute, delle trame diplomatiche che si annodano, della Storia nel suo farsi. Scorrono in controluce – con pochi cenni ed episodi – le vicende di una grande famiglia: micro e macrostoria insieme, perché così vi si può cogliere il vero morale, secondo il precetto foscoliano dell'orazione pavese, e con i momenti descrittivi e le digressioni antropologiche (elementi cari alla letteratura settecentesca di viaggio) sobriamente inseriti nella narrazione. La scelta epistolare si rivela felicemente indovinata perché consente un variare di voci e di ottiche – a seconda dei mittenti e dei destinatari, con gli altri personaggi storici che appaiono attraverso il loro filtro per rifrazione diegetica<sup>134</sup> – nell'interpretare la cronaca degli avvenimenti e il suo divenire dinamico. E l'asciuttezza referenziale di fondo (aliena dal patetismo retorico di Bertolotti e dei seriori romanzi storici) ben si accorda al registro linguistico e stilistico, che è sostanzialmente omogeneo nel suo andamento arcaicizzante, ma senza eccessi puristici, e che glissa – proprio grazie a questo taglio epistolare – il problema spinoso della verosimiglianza degli inserti dialogici, che qui sono assenti. Ticozzi giunge così a comporre un quadro storico scrupoloso e vivo dell'Italia (e di parte dell'Europa) funestata dalle guerre di potere alla fine del Trecento, congiungendo la puntuale «verità storica» con la «piacevole varietà del Romanzo». «La Storia non ha bisogno dei lenocinj dell'eloquenza», ma se si vuole «porla in mano di quelli che vanno in cerca del diletto, convien darle

<sup>133</sup> «Fuori della nostra Italia, o mia cara, non si trovano che barbari, i quali se ci accarezzano, o ci minacciano, non per altro lo fanno, che per averne volentarij doni, o forzati tributi. Ma le nostre intestine discordie ci costringono a mercare gli ajuti di gente straniera, che dopo avere spogliata qualche nostra città, ritornano alle case loro a consumare brutalmente nella crapula e nelle dissolutezze il rapito danaro (*Viaggi di Messer Francesco Novello...*, I, 180-81).

<sup>134</sup> E, di scorcio, c'è anche Petrarca, e non una sola volta: probabilmente un indiretto richiamo all'opera di Levati, come sembra attestare un cenno ai viaggi del poeta (ivi, I, 49).

più allettatrici forme e vesti più eleganti» per veicolare «utili esempi ed ammaestramenti», come scriveva nell'«Avvertenza» e nella «Prefazione». E un personaggio esemplare è proprio Francesco, disegnato come comandante eroico ed accorto, probo e virtuoso nel rispetto dei valori civili, insomma un anti-principe machiavelliano di contro al suo antagonista, che invece lo impersonava. Ma poiché le lettere del personaggio eponimo avevano termine con la sua vittoria, così «com'ebbero fine le sue peregrinazioni e travagli», tocca alla voce del finto curatore e annotatore tornare una nuova e ultima volta sul proscenio – creando una sorta di cornice autoriale<sup>135</sup> – per dare «una compendiosa narrazione de' posteriori avvenimenti»: l'occupazione sistematica delle fortezze e delle terre ancora in mano a Gian Galeazzo e la riunione della famiglia nobiliare, dopo anni di forzata separazione, ma con la perdita dolorosa di Francesco Novello il Vecchio, morto in prigionia il 6 ottobre 1393, dopo inutili tentativi di liberarlo pagando un oneroso riscatto. *Happy end?* Solo se – come fa volutamente Ticozzi – la Storia viene amputata della sua prosecuzione: con il riardere immediato delle guerre e delle lotte di reciproca sopraffazione da parte degli staterelli italiani, che vedono coinvolto anche Francesco, più che mai infoiato nella vendetta contro i Visconti e ucciso con il figlio Francesco III in un carcere veneziano nel 1406, dopo avere nuovamente perduto la signoria della sua città ed essere sopravvissuto solo di qualche anno al suo nemico storico, morto di peste nel 1402.

Narratore convintamente odeporico è Ottavio Falletti di Barolo, al quale sono da ascrivere – malgrado l'anonymia delle edizioni – due romanzi storici di alterna resa diegetica<sup>136</sup> e conosciuto soprattutto

<sup>135</sup> Come avviene anche – ma con diversa dialettica fra la voce autoriale e il *flashback* dell'io narrante – in *Matteo Visconti in esilio. Memorie storiche* (Milano, Truffi, 1830), che viene stampato insieme con *Il solitario del Bosforo*, una «novella storica» scritta da Albina Ticozzi, figlia di Stefano.

<sup>136</sup> Ottavio FALLETTI di Barolo, *Peregrinazioni ed avventure del nobile Romeo da Provenza*, 1-II, Torino, tip. Chirio e Mina, 1824; e *Teodoro Callimachi, Greco in Italia*, 1-II, Torino, tip. Chirio e Mina, 1825.

per una sferzante recensione di Berchet a *Della romanticomachia*, anch'essa anonima.<sup>137</sup> In *Peregrinazioni ed avventure del nobile Romeo da Provenza* (1824) il narratore premette in un «Avviso degli editori» di non aver voluto ornare la sua opera con «leggende» romantiche «di orrende apparizioni, di mostruosi portenti, [...] di eroiche pazzie e disperazioni», quali sono partorite dall'ironizzato «buon gusto Inglese e Tedesco»; e instaura un patto di credibilità con il lettore ricorrendo al topos, ormai consolidato, di una «cronaca» inedita, vergata dal personaggio eponimo, della quale ha dato un «compendioso ragguaglio» attenendosi con «scrupolosa esattezza»

<sup>137</sup> Nobile torinese (1753-1828), accanito viaggiatore e solido studioso (fu anche per un decennio direttore della Classe di Lettere e Filosofia della Regia Accademia delle Scienze di Torino), politicamente vicino a Napoleone, da cui venne creato prima senatore e poi conte dell'Impero, Falletti di Barolo fu una figura di primo piano nella vita culturale della sua città e, in letteratura, fu professò avversario delle regole pedantesche, in nome della modernità (la satira del *Pedanteofilo. Notizia storica d'incerto autore* [...], Torino, Pane, 1809), ma fu in realtà molto incline al conservatorismo, come acutamente evidenziò Berchet recensendo *Della romanticomachia* (Torino, Pane, 1818) nel «Conciliatore» del 29 ottobre 1818 (poi in *Opere, II - Scritti critici e letterari*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1912, 105-08). È una aspra irrisione dello scritto di Falletti (definito un «romanzo allegorico») e della sua sprovveduta intenzione «di metter pace appunto tra' romantici ed i classicisti», mostrando però «d'aver dato retta a tutte le accuse gratuite che i classicisti fecero a' romantici, e d'essere stato contento a quelle, senza degnarsi di dare uno sguardo agli scritti di questi», sicché nei quattro libri dell'opera – improntati a uno stile che sta a mezzo tra «l'Arcadia del Sannazaro» e «le prediche di don Ignazio Venini» – «non appare orma di verità storica». A questo proposito Berchet puntualizza tutta una serie di luoghi comuni e di inesattezze (su Ossian; sugli dei dell'Edda; sulla natura; sul Medioevo), inventando parodicamente – ed apocrifamente – in un numero successivo l'esistenza di un libro di tal Niemand (alias un 'omerico' Nessuno), che avrebbe dato alle stampe una *Esposizione compendiosa delle guerre letterarie in Italia*, mostrando che in ogni tempo, nelle controversie, i letterati italiani «declinarono pressoché sempre dall'ingenuo fine di esse per servire a interessi ed odi personali». A sua volta Falletti pubblicò in risposta al Berchet un opuscolo, *L'ombra di Luciano Samosatense per servire di supplemento al n. 17 del Conciliatore* (Torino, Pane, 1818), in cui finge che gli sia apparsa in sogno l'ombra dello scrittore per metterlo in salvo dai mostri romantici che lo assediavano.

alle «indicazioni date dalla medesima». In realtà, i dati storici sono stati violati da forti anacronismi con coraggio autoriale, poiché le terzine dedicate da Dante a Romeo, nel sesto canto del *Purgatorio*, avevano già prodotto una cospicua tradizione esegetica, fissando al 1250, quando era ottantenne, la scomparsa per cause naturali del signore di Villanova. Senza aderenza alle fonti (che non cita) e senza discriminare fra Storia e invenzione, Falletti invece fa sì che Romeo partecipi alla settima crociata, iniziata nel 1248, e viva in diretto contatto gli eventi della morte di Manfredi (1266) e di Corradino (1268); e lo fa morire eroicamente in quest'anno, quando era in età matura ma non senescente, salvando da una sollevazione popolare la vita della regina Beatrice di Provenza, moglie di Carlo d'Angiò. Se Dante aveva fondato la costruzione del suo personaggio sul *nomen omen* (Romeo= umile pellegrino), qui il narratore lo reinventa radicalmente, facendo di lui un poeta – non indegno di proporsi come tale nella Corte d'amore fra gli altri lirici provenzali – e un nobile guerriero, oltre che raffinato diplomatico e accorto amministratore. L'unico vero punto di tangenza con Dante e la realtà storica è dunque la sagacia nel concludere le trattative matrimoniali per rendere regine le figlie del suo signore e la falsa accusa di cattiva gestione del patrimonio statale; e ciò dà l'*input* al narratore di far partire questo suo personaggio reinventato verso la Terra Santa,<sup>138</sup> dove più si esplica il gusto dell'avventuroso, tipico dell'odeporica settecentesca.

Apertosi nel segno del *nostos* (Romeo racconta virgilianamente la luttuosa vicenda dell'amore per Inesilla, che lo aveva portato in Aragona), il romanzo – articolato in due tomi e trentatré lunghi capitoli – muove il suo personaggio eponimo dalla Francia all'Inghilterra, dall'odierno Israele all'Egitto e a Cipro; e, in Italia,

<sup>138</sup> Cancellando così tutta l'ultima parte, storicamente accertata, della vita di Romeo, quando nel 1241 partecipò dalla parte di Gregorio IX alla battaglia navale dell'isola del Giglio, che fece registrare la vittoria della flotta di Federico II, ma dalla quale Romeo si salvò riuscendo a tornare in patria su una nave pisana di cui si era impadronito.

da Bologna alla Toscana, da Roma alla Sicilia e, soprattutto, alla Campania, dove la sua vita si conclude. In questi transiti Romeo legge le malversazioni, quando non le devastazioni della potenza e dell'«usurpatrice prepotenza» del potere feudale, e invano dispensa consigli di illuministica caratura sul buon governo o di preveggente strategia politica, che rimangono inascoltati (nel caso di Manfredi, ad esempio, sarebbe stata una «buona ventura per lui, se invece di batter la via direttamente opposta», avesse «prestato orecchio», impedendo al Papa «d'investire il Conte d'Angiò dei regni di Sicilia e di Puglia, dal ch  nacque la [sua] rovina»). È accompagnato da una sorta di cervantino Sancio Panza, il che consente a Falletti di intrecciare (il riferimento implicito   a Shakespeare) fra «luttuosi avvenimenti» qualche «ridicola scena», instaurando una «capricciosa mistura di tragico e di buffonesco», come d'altronde «spesso occorre nella vita umana» e dunque anche nella «verace storia» che sta riscrivendo dall'«antica cronaca». A movimentare il suo dipanarsi concorrono qualche narrazione di terzo grado (in Sicilia il normanno Ruggieri ripercorre insieme con la sua l'alterna vicenda della casata di Svevia) e la parca interpolazione di quadri attrattivi di vita storica e culturale (a Bologna incontra Guido Guinizelli; a Firenze, Farinata), che trovano il loro miglior esito nei capitoli in Terrasanta – quando Romeo partecipa alla settima crociata (inquinata da rivalit , dissensi e tradimenti) per cooperare a una vittoria che metterebbe fine a una guerra di religione e di depredazione, da lui giustamente ritenuta esiziale per le nazioni europee – ma ancor pi  nelle ambientazioni di esotismo orientale o africano, nelle quali non viene taciuto lo stato miserando delle regioni siriane ed egiziane (e proprio al Cairo, da prigioniero, per «ingannare le ore tediose», Romeo inizia a stendere le sue memorie autobiografiche).<sup>139</sup> Senza

<sup>139</sup> Che fanno posto anche (e non poteva essere altrimenti) a qualche riflessione sulla Storia, paragonata ad un «fiume, le cui acque tranquille, limpide e quasi cristalline gli sguardi nostri non offesi al fondo menano, ora torbide e fosche questo riavvolgono in denso velo»; e l  dove il «codice nostro» non d  notizie circostanziate, il narratore preferisce emulare nella diegesi il corso del «rapido

che l'azione narrativa mai ristagni, coadiuvata dalla scorrevolezza stilistica – anch'essa settecentesca – del romanzo di viaggi e d'avventure e da una lingua narrativa che l'influsso francese preserva dalla cruschevolezza e dai compiaciuti cultismi.

Non altrettanto avviene in *Teodoro Callimachi, Greco in Italia*. L'epoca scelta per l'ambientazione è situata nel discrimine fra il secolo xv e il successivo; l'intento è quello di dare il quadro narrativo di un momento cruciale nella Storia d'Italia, segnato dalla morte di Lorenzo de' Medici e caratterizzato – secondo Falletti – da uno stridente bifrontismo, che contrappone allo splendore ineguagliabile delle arti e della cultura un estremo degrado etico-politico.<sup>140</sup> Dopo che esso è stato delineato nel «Proemio», viene diradata nell'«Avviso degli editori» l'anonimia dell'opera che – fondata «sopra alcune recondite memorie» come *Peregrinazioni e avventure* – potrà essere di «utile supplemento od appendice alla Storia dei rispettivi tempi». E per dare corpo a questo fine Falletti immagina che Callimaco, nipote di Demetrio Calcondila, raggiunga a Firenze lo zio e compia il suo apprendistato culturale e mondano nella corte medicea, quando essa viveva il suo periodo più fulgido prima del fulmineo tramonto, provocato dalla scomparsa di Lorenzo. Esuli i Medici ed esuli di conseguenza anche Demetrio e Callimaco, che emigrano prima a Ferrara e poi a Venezia; e il giovane ha modo così di incontrare o frequentare amicalmente una nutrita schiera di signori e cortigiani,

torrente, anziché il maestoso andamento del largheggiante fiume», poiché non gli piace «il premer l'orme di quegli scrittori, i quali fingono ciò che non sanno, ed alla mancanza di lumi» suppliscono con «fantastiche combinazioni» (*Peregrinazioni...*, II, 100-01).

<sup>140</sup> « Né vera Repubblica, né vero Principato avresti potuto nelle italiane province ravvisare; ma bensì o popolare anarchia, o maggioranza illegale di alcuni prepotenti cittadini, o tirannide di un solo; e anche questa difettosa, contrastata e vacillante, [...]. Fra i continui rivolgimenti sorgevano in gran copia gli sdegni, gli odj, i rancori, le vendette, le rapine, le uccisioni, i tradimenti, e le congiure; [...]. Nelle corti de' Principi non meno che nelle case de' privati erano continui gli astuti raggiri, e frequenti le perfidie, gli assassinii, ed i veneficj» (*Teodoro Callimachi...*, I, 4-5).

di letterati e artisti. Il romanzo si infarcisce di figure celebri e non, ma è molto povero di *vis* narrativa perché i personaggi (da Ercole e Ippolito d'Este a Ludovico Ariosto, da Guidubaldo di Montefeltro a Della Casa e Trissino e Gibaldi Cinzio) rimangono quasi sempre pura nominazione o apparizione, malgrado la frequente inserzione di segmenti dialogici; così come i quadri prospettici sulle città di permanenza e sul tempo storico – che Callimaco attraversa con duplice diottria, essendo al tempo stesso greco e naturalizzato nella civiltà quattro-cinquecentesca italiana – appaiono essere mera illustrazione, decorativa più che descrittiva, senza lievitare in dimensione narrativa, e lo stesso avviene per l'erudizione, profusa a piene mani ma inerte.

Coerentemente la lingua si tinge di colore toscano, con qualche felice interpolazione di dialetto veneziano; e l'autore, accorgendosi della staticità diegetica malgrado il variare dei luoghi e dei volti, nel secondo tomo (aperto dantescammente da una sussiegosa e parodica invocazione alla Musa della Storia)<sup>141</sup> ricerca la movimentazione dell'intreccio e il perseguimento della sentimentalità. Rodope, schiava albanese, muore di consunzione amorosa e di rimorso dopo aver tentato per gelosia di avvelenare Callimaco, non potendo competere con Irene che lo ha raggiunto in Italia insieme con la madre e che lo sposerà al chiudersi di una romanzesca vicissitudine, coronando un amore che li ha visti congiunti in Grecia fin dalla prima adolescenza. Il rito viene celebrato solo dopo che la sua bellezza – tanto attrattiva da indurre Leonardo da Vinci a farne il ritratto – ha spinto Cesare Borgia a rapirla per farne oggetto di piacere e dopo che Callimaco è riuscito a liberarla. Ma prima hanno dovuto molto viaggiare: da Venezia a Milano (e qui è immesso un doppio lacerto epistolare, con il personaggio eponimo che tratteggia a Pietro Bembo la vita ari-

<sup>141</sup> «Or qui non mi negare il tuo possente aiuto, inclita Musa della Storia. Tu sai che non già di intesser fregi al vero, ma di sovvenire ad alcune mancanze dei tuoi alunni io mi affatico. Tu dunque mi rischiare alla mente, e la rinviva; tu rinvigorisci e guida a questa mia penna, accioché io possa degnamente ritrarre i sensi, i moti, le parole di cui mi occorre il dar ragguaglio in tal momento» (*Teodoro Callimachi...*, II, 4).

stocratica della città), e poi – dopo una breve sosta presso le «piagge romantiche» del Benaco – dalla Romagna a Urbino (e qui appare Baldassarre Castiglione), da Ravenna a Padova. Ma ora la Storia, la politica e i suoi protagonisti (Giacomo Trivulzi, Guidubaldo da Montefeltro, il Valentino, i Gonzaga, Giuliano de' Medici) non soffocano la diegesi; e la pittura della triste condizione delle popolazioni diviene più asciutta e incisiva, anche per il peso testimoniale della rilevazione policentrica, e consente l'inserimento con dosata intermittenza di qualche gustoso siparietto comico.

### *Il patetismo patriottico di Sacchi*

Una robusta venatura odeporica percorre anche *Oriele o Lettere di due amanti* (1822), farraginoso e fluviale romanzo epistolare di Defendente Sacchi,<sup>142</sup> che si dipana in due parti per oltre cinquecento

<sup>142</sup> Nato in provincia di Pavia nel 1796, laureato in legge nel 1817 e sposo nel 1829 per appena due anni di una donna amatissima, alla cui dolente memoria rimase sempre fedele, Defendente Sacchi ebbe prevalenti interessi filosofici, estrinsecatisi in una nutrita sequenza di pubblicazioni (i sei volumi della *Storia della filosofia greca*, 1818-20) e di traduzioni (*Opere metafisiche scelte* di Cartesio; *Diritto pubblico universale* di Giovanni Maria Lampredi). In quest'ambito di attività diede vita alla «Collezione dei classici metafisici» (1818-26), imperniata su pensatori moderni, tra i quali Condillac e Destruitt de Tracy, Hume e Kant. Frustrato nei suoi tentativi di ottenere una cattedra universitaria, si dedicò alla narrativa di impianto storico (sul versante contemporaneo: *Oriele o Lettere di due amanti*, Pavia, Bizzoni, 1822; *La pianta dei sospiri*, Lodi, co' tipi di Gio. Battista Orcesi, 1824; o su quello medievale, di cui si professava il maggiore conoscitore in Lombardia: *Geltrude*. Romanzo italiano con note storiche, Milano, Nicolò Bettoni, 1825; *I Lambertazzi e i Geremei o le fazioni di Bologna nel secolo XIII. Cronaca di un trovatore*, Milano, Stella, 1830, «che non stampai subito, sebbene fatti dal 1825, perché la censura non li passò», come ha attestato in una breve *Autobiografia*). La sua attività prevalente fu però quella giornalistica, praticata nelle sedi più varie (collaborò intensamente, tra l'altro, ai periodici diretti da Bertolotti), che attirò sull'autore l'interesse non benevolo della polizia austriaca. La sua privilegiata area d'intervento in ambito saggistico fu la critica d'arte e lo studio

pagine e in centocinquantanove lettere (più vari biglietti e frammenti intercalati, e con brevi narrazioni che raccordano i periodi in cui mancano le missive e le responsive). È una vicenda di amore e morte che ha per epicentro la riva lombarda del lago Maggiore ed ha come testo maieutico la *Nouvelle Héloïse* e come suggestione ambientativa, resa celebre dal pathos dei lettori europei, il lago di Ginevra.<sup>143</sup> Ma qui i due amanti hanno come padri due uomini che, per la libertà, hanno lottato nella rivoluzione napoletana del 1799; ed Evardo – pur se innamorato di Oriele, che lo ricambia – parte per Napoli alla ricerca del padre, e sulla spinta di una comunione di ideali che sembra potersi realizzare nella nuova accensione rivoluzionaria del 1820, congiungendo passato e presente. La narrazione, che cerca di vivacizzare il proprio monotono andamento con dilatazioni lambiccate dell'intreccio, è soffocata da troppi intertesti: sul tronco di Rousseau vanno a innestarsi madame Cottin e Fénelon, Destutt de

di erudizione storica (*Antichità romantiche d'Italia*, I-II, 1828-29), ma teorizzò anche la «letteratura civile», sviluppando le indicazioni recepite da Romagnosi (*Intorno alla letteratura italiana nel secolo XIX*, 1830), senza mai rinunciare – fino alla morte, precocemente avvenuta nel 1840 – a una rilevante attività di editore e di narratore (nel '36 raccolse in due volumi, per i tipi dello stampatore milanese Omobono Manini, *Novelle e racconti*, quasi tutti di ambientazione storica, tra i quali *La Fornarina*, *Ara*, *Petrarca*, *Chiaravalle e i misteri della Guglielmina*, *Non è più il tempo che Berta filava* e *Teodete. Storia del secolo VIII*, che ne è l'esito più interessante e meglio orchestrato: fondato sul triste caso della vergine stuprata dal re longobardo Conibert, e poi fuggita dalla corte in un monastero, nel tentativo di rimuovere nella fervida religiosità del culto l'onta della violenza patita, è un lungo racconto in sei libri, articolato in brevi e incisivi capitoli e denso di aspre rampegne irredentistiche contro la schiavizzata viltà dei vinti e la loro supina acquiescenza al dominio prevaricante dei vincitori).

<sup>143</sup> «Tu che mi conosci puoi sola pensare con quanta gioja io salutassi quel porto, con qual devozione ponessi il piede su quella libera terra sede di tante virtù, patria di tanti ingegni, patria di Rousseau, di quell'anima grande e sensibile che visse come filosofo, e mentre esponeva i mali della sociabilità tutti li richiamava sopra se stesso e col suo genio e coll'animo suo melanconico. [...] Un'anima fiera dell'amor di patria si sente orgogliosa della dignità d'uomo in questo piccolo stato, ove tutto rifulge quanto può render bello il sorriso della libertà e l'amor nazionale» (*Oriele...*, 243-49: lettera LXXXVII della prima parte).

Tracy (che il giovane va a trovare in Francia)<sup>144</sup> e Goethe, la Stäel di *Corinne*, e poi Cuoco, Verri e il Foscolo dell'*Ortis*, nel cui segno la vicenda si chiude. Dopo un lungo errare per un'Italia asservita e senza luce, se non quella delle antichità e delle arti (da Roma a Firenze, da Bologna a Ravenna, sulla tomba di Dante), deprecando il «poco amore di patria in tutti» Evardo torna nell'Isola Bella in tempo per congiungersi con Oriele, prossima a morire di malattia, e – dopo che l'evento si è compiuto – cade in uno stato di pazzia, alternato a momenti di lucidità. Infine pianta un cipresso sul poggio di Casignola, lì dove nel primo tempo dell'amore aveva messo a dimora un ulivo, e delirando si suicida nel lago, per poter essere sepolto accanto ad Oriele.

«Una pianticella solitaria di olmo, [...] che fu poi denominata dei sospiri», scandisce con la sua intermittente presenza «le sventure dei due amanti» protagonisti del romanzo successivo, che da essa prende il titolo (1824). L'azione di *La pianta dei sospiri* si svolge tra la prima e

<sup>144</sup> Scrivendo al padre ritrovato, Giovanni Conforti, mentre Oriele dorme nel suo letto di inferma, Evardo narra la fase americana della sua vita, dove lui stesso l'aveva inviato da bambino per salvarlo, ospite di Thomas Jefferson che curò amorosamente la sua educazione, lo crebbe nel culto della libertà, della democrazia e della dottrina, ponendogli tra le mani – nel momento in cui il giovane partiva per ritornare in Europa (dove «m'avvidi che il nuovo mondo vince d'assai nelle virtù l'antico»)– «un volume che nuovo prezioso dono gli venìa dal primo dei francesi Sapienti» e che Jefferson stesso aveva per la prima volta mandato a stampa nel 1811: il *Commentaire sur l'esprit de Lois de Montesquieu*, di Destruitt de Tracy, che «in umile titolo acchiude gli elementi della scienza sociale: lo aggiungi agli altri dello stesso autore che già studiasti, lo svolgi con diuturna fatica, riponi altamente nell'anima quanto t'ispira e non sarai inutile a' tuoi simili». Sicché, dopo essere stato in Olanda e in Inghilterra, «volai a Parigi, volai ai piedi di quel Sofo sulle cui carte io aveva attinto il tesoro delle umane cognizioni, all'amico del mio secondo padre», bevendo «l'ambrosia delle sue parole», che gli destavano «un nobile entusiasmo» e agli insegnamenti del quale era rimasto sempre fedele, fino a quel momento, nella prassi della propria vita. (*Oriele...*, 480-89: lettera LXXI della seconda parte). È questo, d'altronde, il fine primario del romanzo epistolare di Sacchi, che voleva essere «italiano», suscitando l'amore patrio, ed educativo-pedagogico in adempimento al canone roussoviano.

la seconda campagna napoleonica in Italia (1796-1800), è articolata in quattro brevi libri e veloci capitoli (novanta in tutto) che si susseguono rapidi e incisivi – intarsiati di citazioni dissimulate<sup>145</sup> e di cultismi linguistici – di contro al lento e mastodontico snodarsi dell'esito precedente; ed è raccontata da un io eterodiegetico, narratore di secondo grado, che ha soggiornato a lungo «nella terra natia di Girani» e da un montanaro ha ascoltato «la dura istoria di Marcellina», «che ripeto alle anime sensitive». Nel primo libro i colori sono pastellati e idilliaci alla Gessner: si vive fuori dalla Storia, in armonia con i cicli della natura, all'interno di una società rurale che è rada e primitiva, del tutto immune dalla corruzione delle città; e qui nell'anima semplice di due adolescenti s'infiltra l'amore, che costituirà ossimoricamente la loro «lieta sventura», prima con la malinconia e la tristezza del dubbio, poi con la gioia dell'amare essendo riamati. La sentimentalità vi è profusa a piene mani con spatolature mielose, accresciuta dalle inserzioni di qualche sparso segmento in versi; e durante la mietitura, pregato dai presenti, un cieco narra quanto avvenne a Nebbiolo alla fine dell'undicesimo secolo, quando fu distrutto l'antico castello feudale al termine di una guerra acerrima tra due nobili famiglie, che simbolizza il tema esiziale della discordia nella Storia passata (al tempo delle «prime ire civili d'Italia», quando «invano la patria gemea nel vedersi, opera de' barbari, serva de' proprj figli, tiranni dei loro fratelli»), funzionalizzato al riconoscersi nell'identità prospettica della nazione italiana. È la Storia che – attraverso una vicenda di sette secoli prima – bussava alle porte di un mondo astoricizzato e sta per imprimervi il suo stigma doloroso, anticipando attraverso l'amore contrastato e mortifero di

<sup>145</sup> Qualche esempio: «Fiera storia e crudele, mio dolce amico, m'inviti a narrare, e non quale si convenga a rallegrare un convito di gioja. Dolorosa in me si ridesta l'orma delle passate cose, perché pur mi ricorda la luce alma che bevea cogli occhi ora ottenebrati e muti, e mi richiama i lieti giorni della mia fuggita gioventù»; «Ah voi non sapete ch'io tutto perdo, lui perdendo, e sola mi resterà la mia desolazione...»; «Se mai vi fui caro, se mai non venni meno presso di voi al dover mio, all'amicizia, deh non patite, ve ne prego, che questa povera fanciulla e questo vecchio, dopo la mia caduta vadano insultati dalla marziale durezza» (*La pianta dei sospiri...*, 70 e 231 e 243).

Anselmo e Bianca quanto avverrà ai loro umili emuli, Girani e Marcellina, e creando una tragica bipolarità in rapporto alla mitizzazione dell'incontaminato mondo campagnolo. L'intreccio è ben calibrato e articolato sia in questa sorta di novella storica, *Il castello di Stefanago*, che si svolge per tutto il secondo libro, sia nei due successivi, in cui la macrostoria si abbatte sulla microstoria dei due disgraziati giovani e li travolge come foglie nelle sue spire, distruggendo l'arcaicità senza tempo del loro chiuso universo. Alla vigilia del matrimonio Girani è soggetto alla coscrizione forzata da parte dell'armata francese: dopo aver combattuto valorosamente in Italia, va a Parigi e poi in Egitto, al carro delle conquiste napoleoniche, mantenendo intangibile la sua fedeltà a Marcellina sino al ritorno, sempre da combattente, alla terra natia. C'è forza narrativa e descrittiva nell'apparente digressione del cieco che narra e rivede con gli occhi della memoria i luoghi in cui è sempre vissuto; così come essa c'è, più forte, nel patetismo della lontananza<sup>146</sup> e poi nel ritrovarsi – coinvolti assieme nella bufera impietosa della guerra – e nel perdersi per sempre in vita, accomunati «sulla stessa vetta, nella stessa fossa», «sotto la pianta dei sospiri» che era stata pronuba al loro amore.

<sup>146</sup> «Innanzitutto alle meraviglie della natura, fra lo splendore degli antichi popoli, che in mezzo al buio delle età fuggitive, pallido ancor si riflettea su quelle rovine, dolce era a Girani l'idea della lontana sua sposa. Ei sovente scoprendo fra gli immensi deserti di sabbia, quasi isole in mare, breve seno di verdeggianti glebe, si avvisava che ivi fosse il sorriso del divino sguardo di Marcellina. Talora nel buio ancor della notte standolo raggio d'intempestiva aurora, gli pareva di vederla venire a lui dall'Oriente vestita di colore dell'acceso cielo: spesso informò l'aura delle di lei sembianze, e immaginava che movesse a rallegrarlo fra gl'incanti del miraggio o in seno a qualche candida nube. [...] Vide le belle Mussulmane e fu insensibile alla loro avvenenza, chè lieve cosa le parvero innanzi alla cara immagine che serbava in petto: ei fu insensibile alle lusinghe de' piaceri che allettavano i suoi compagni sulle sponde del Nilo. Mentre gli altri prendeano sollievo alle fatiche co' sollazzi, ei raccolto in solitaria parte trascorreva dolcemente le ore coll'idea di Marcellina, e talor l'anima in sì dolce quiete fatta pellegrina dai sensi, trasmutate in sogno quelle dilette immagini, gli pareva ch'ella venisse a parlargli della sua fede e del suo duolo» (*La pianta dei sospiri...*, 186-88).

Dopo la felice incursione rievocativa – interpolata mediante la specularità delle vicende amorose nel passato prossimo delle campagne napoleoniche – si compie con *Geltrude* («romanzo italiano con note storiche», 1825) una totale trasfusione nella Storia medievale. L'ambientazione prescelta va dal 1162 – quando Federico Barbarossa cinge d'assedio e affama Milano e poi, dopo la capitolazione, la rade al suolo – al 1176, quando la Lega lombarda lo sconfigge pesantemente a Legnano, tanto che l'imperatore venne creduto morto. La fonte – continuamente citata nell'appendice delle copiose «Note storiche», che su di essa sono stilate – è il secondo tomo dell'*Histoire des republiques italiennes du Moyen Age* di Simonde de Sismondi (1807); il fine parenetico, scopertamente esibito, è la suscitazione dell'amore per la patria e per la libertà dallo straniero, posto al di sopra delle meschine contese municipali ed esemplato secondo la lezione scottiana su un momento cruciale della Storia d'Italia, poi ripreso e svolto da altri romanzi nella prima metà del secolo.<sup>147</sup> Il romanzo, ingiustamente ignorato dalla critica, è articolato in sei svelte parti, ben scandite nel loro succedersi e punteggiate da una sapiente descrittività; e ripropone con migliore esito espressivo la dicotomia fra natura e Storia, già presente e viva nella *Pianta dei sospiri*. In un eremo alpestre incontaminato, dove i silenzi sono vasti e profondi, l'ottuagenario Ildovaldo ha allevato il nipote Gualfredo e una bambina, la figura eponima, consegnatagli da una sconosciuta in agonia quando «il volto della terra era coperto da un immenso strato bianco» e l'aria era fosca per i «larghi fiocchi cadenti di neve».

In questa solitudine, dove la drammaticità delle vicende vibra in simbiosi con la maestosità della natura, non può non svilupparsi la purezza di un amore adolescenziale, che il vecchio benedice con

<sup>147</sup> Giacinto BATTAGLIA, *La Lega lombarda. Romanzo con note storiche*, I-II, Milano, Stella, 1832 e 1834; Carlo LEONI, *Speronella o l'origine della Lega lombarda. Storia del secolo duodecimo*, Milano, Pirotta, 1837; Massimo d'AZEGLIO, *La Lega lombarda* (incompiuto, 1845), in *Scritti postumi*, Firenze, Barbera, 1871; Eugenio MAESTRAZZI, *La Lega lombarda. Storia del Duecento*, I-IV, Milano, Borroni e Scotti, 1851 (ma scritto nel 1845).

affetto. Ma prima che il matrimonio si compia, conduce Gualfredo e Geltrude presso il tumulto della madre e narra quanto avvenne più di un decennio prima, quando con la fuga sottrasse sé e Gualfredo alla distruzione di Milano e quando «i Lombardi si armarono contro i Lombardi», al servizio dell'imperatore straniero. Sono pagine potenti – dense di echi intertestuali, pervase di religiosità e di fremente irredentismo patrio, improntate in flussi polisindetici e cultismi linguistici a un registro espressivo di tono alto e dolente<sup>148</sup> – queste in cui la voce rammemorante di Ildovaldo rievoca l'eroica resistenza dei milanesi e la loro resa,<sup>149</sup> indotta dagli incendi e dalla fame, quando già il padre, Giuliano de' Valsecchi, era morto combattendo per la patria e la madre era stata vinta dall'inedia e si era congedata dalla vita chiedendo a Gualfredo, ancora bambino, il giuramento «a Dio

<sup>148</sup> «E intanto appiccavasi il fuoco ai pubblici granaj, e mille gemiti si alzavano, e disperato piangeva ognuno, e strappandosi i capelli, e stracciandosi i panni correva ognuno e s'affacciava, e i più prodi giugnevano a rompere una strada all'incendio, mentre più violento con sibilo prolungato, come la voce della desolazione, aprivasene un'altra, ed erano mucchi di ceneri i nostri cibi, e rovine le nostre estreme speranze. [...] né funebre canto s'alzava o pietoso singhiozzo, che omai spenta erasi ogni pietà, e il fratello rubava il tozzo al fratello, e l'amico non conosceva l'amico, e le sole madri [...] porgevano il seno agli assetati bambini, invano succhianti quelle esauste fonti della loro vita, e anche i bambini perivano chinando il capo sulle spalle delle loro madri: ed erano figli in tetro contegno affacciati intorno ai cadaveri dei padri, e funerei convogli e processioni di singhiozzanti donne a bruno vestite; e le genti si rifuggivano a torme nell'interno de' templi, e, le scarne palme al cielo sollevate, innalzavano i loro singhiozzi; ma era silenzio dopo i loro singhiozzi, oppure dalle immense volte l'eco prolungata come la voce di una sentenza di morte» (*Geltrude...*, 25-6 e 30).

<sup>149</sup> «Col sorgere di un infausto giorno, e oggi appunto corrono due lustri, ci adunammo infermi, vecchji, feriti, languenti, tutti spettri ambulanti con la tinta de' sepolcri sul volto, e precedevaci a lento passo il carroccio, [...] e le bandiere del Comune erano abbassate, e le trombe della città suonavano coi loro ultimi mesti clangori, e ognuno coperto di cenere, portava una croce. Sortimmo dalla città: giunsimo alla vista di un trono. [...] e noi ci prostrammo a' suoi piedi, e innalzammo le croci, e sollevammo fiocchi gridi, e ne implorammo la misericordia e la pietà: ma né calde preci, né gemiti, né lagrime poterono piegare quel crudo...» (ivi, 31).

di vendicare il tuo padre, la tua patria, e i tuoi Lari». E ora «che suona per l'Italia un grido di guerra; i fratelli sono tornati fratelli; s'armano i popoli lombardi alla vendetta», Ildovaldo chiede a Gualfredo – sul «tumulo della madre di quella vergine che adori» – di adempiere il giuramento (e il giovanetto giura) «di combattere per la riedificazione di quella patria, sulle cui mura mandò l'ultimo sospiro il valoroso tuo padre», consentendo al nonno, «prima di chiudere le pupille al sonno eterno», di vedere «risorgenti le patrie torri, ed i tetti domestici de' figli de' miei fratelli e de' figli de' miei figli».

È il passato che riappare con la sua forza ineludibile e infrange quel mondo appartato, in fuga dalla Storia che ora torna, infuggibile.<sup>150</sup> Anche perché un antico nemico di Ildovaldo, il ghibellino conte Guido de' Guidoberti, da travestito si è infiltrato nell'esercito guelfo e ha intravisto il vecchio e Geltrude in occasione di una loro visita a Gualfredo, divenuto un forte guerriero (pagine piene di movimento, di colore, di impressioni visive), e ha concepito di congiungere la vendetta e la lussuria in un omicidio e in un rapimento,<sup>151</sup> che si

<sup>150</sup> «Milano fu un mucchio di ceneri, un ammasso di pietre: passarono i pastori; s'assiserò sulle spezzate colonne de' templi, [...] e fra le infrante lapidi posero i gufi il lor nido». Ma i profughi «rammentavano a degli uomini, altre volte liberi com'essi, la lamentevole rovina de' loro tetti natali, la caduta di quelle mura ch'essi avevano sì valorosamente difese, gl'incendj, le profanazioni dei templi, le sacre reliquie rapite e sparse, il lutto del loro esiglio»; e riuscirono a commuovere i lombardi un tempo nemici: «una grande sciagura spense un grande odio»; ed essi «sedettero alle mense de' loro nemici», dimenticando da ambo le parti «i colpi di un odio di sangue» e aiutandosi tutti, solidarmente, a «vedere risorgere le mura di una patria da molto tempo troppo infelice» (ivi, 39-42).

<sup>151</sup> Una qualche suggestione genetica è forse venuta a Sacchi dalla leggenda di Speronella Delesmano, poi narrata nel romanzo di Carlo Leoni, secondo la quale il conte Pagano, vicario di Federico Barbarossa dal 1161 e despota senza freni, quattro anni più tardi, invaghitosi di Speronella, l'aveva fatta rapire dai suoi sgherri, rinchiudendola nel castello di Sant'Elena. Pagò caro l'affronto perché il padre, Alberto Delesmano, riuscì a radunare per la sua causa migliaia di insorti, stanchi di essere vessati, e assaltò la Rocca di Pendice, dove Pagano si era rifugiato con Speronella, uccidendo il vicario stupratore. E fu il prodromo della futura Lega lombarda.

compiono nell'infuriare di una tregenda atmosferica. Ma il conte non consuma lo stupro nel suo castello di Pontido perché, colpito dalla sua innocente bellezza, vuole che la fanciulla si conceda a lui; e l'indugio narrativo consente un *flashback* sulla sua scelta politica di essere ghibellino, che consente al favorito dell'imperatore l'impunità nelle imprese criminali, e una felice introspezione della sua rinuncia alla ferocia, perché per la prima volta ama e desidera essere amato. Guidoberti spera che il gocciare del tempo possa essergli propizio, mentre invece esso non è, per Geltrude, che un continuo ricordare i giorni felici e avere come unico conforto le «lacrime sparse in solitario recesso», dove «non trovano un freno in una vana consolazione».

Respinto nuovamente nelle sue profferte, che giungono all'umiliazione di inginocchiarsi davanti a lei, fa rinchiudere la fanciulla nelle latebre squallide di un carcere, sperando di poterne fiaccare la resistenza. Si apre per Geltrude il tempo carcerario della immobilità, del terrore, della resilienza che crea «un paradiso immaginario» nell'orrore; poi la diegesi abbandona il pedale psicologico, gremendosi di lambiccate *trouvailles* romanzesche,<sup>152</sup> per tornare infine – nell'ultima e avvincente parte – al *flashback* che ripercorre il compiersi della vittoria nella battaglia di Legnano<sup>153</sup> e, di nuovo, all'introspezione psicologica e comportamentale, con un esito che costituisce un *unicum* nel romanzo

<sup>152</sup> Si susseguono il memoriale di Irene, una vittima di Guido lì sepolta, che consente a Geltrude la scoperta di essere figlia di Guido; l'arrivo di Gualfredo, che ingaggia un furibondo duello con il conte; la ferita mortale che il padre, senza sapere di essere tale, infligge volutamente alla figlia; la scoperta, a sua volta, della identità di Geltrude (con proiezione di un alone incestuoso sulla vicenda) attraverso il medaglione che le pende dal petto e riproduce il volto della madre, da Guido scacciata e poi morta consegnando la bambina a Ildovaldo.

<sup>153</sup> «Ma già cadevano i forti sui forti, e la folla si diradava, e il terreno s'ingombrava di cadaveri e di sangue, e un susurro cupo s'udia spandersi da schiera a schiera come l'accento della disperazione, però presto soffocato da un lungo grido a mille grida "Moriremo per la patria" e fur visti con ispavento avanzarsi, come una falange di spiriti tenebrosi, i mille, cui perirono i padri trafitti da ferri alemanni, – il nitrito dei loro destrieri suonò orgoglioso come la voce del trionfo. – Furono morte i loro colpi, cadaveri e sangue i loro passi» (ivi, 97-8).

storico prima di Manzoni. Quando Gualfredo sferra l'attacco decisivo al castello dei Guidoberti che ha posto in stato d'assedio, dopo aver invano tentato di liberare l'amata con l'aiuto di pochi fidi, Guido – che ormai sa di essere l'omicida della propria figlia e ha trascorso una notte insonne vegliandone il cadavere<sup>154</sup> – dapprima guarda stranito

<sup>154</sup> La crisi del personaggio aveva avuto inizio con il sopravvivere di un sentimento fino ad allora per lui ignoto. Dopo essersi prostrato davanti a Geltrude, «di notte, immerso in tetri pensieri, erasi veduto circondato da una turba di fantasmi lordi di sangue... Aveva udito sortire dal profondo della terra voci lagnose, soffocate, come di moribondi». Compiuto l'omicidio in un diapason di rabbia e di gelosia, Guido rimane confitto nel sotterraneo del castello, in cui «è somma quiete come la quiete del sonno eterno», mentre all'aperto i guerrieri che si muovono nei cortili sembrano «spettri sortiti dalla quiete delle loro tombe per godere il mesto raggio della luna». È un ininterrotto notturno compianto davanti alla spoglia mortale della figlia, che per qualche aspetto anticipa e richiama la notte dell'Innominato manzoniano: un insistito climax con forte percussione asindetica lo ritrae mentre «china la fronte sulle palme congiunte, poi si batte il petto e mormora parole, nomi indistinti; indi sorge, sorride, parla alla vergine trapassata voci amorose, – e geme, e la abbraccia, e la bacia... Vi sta stretto fisso coll'occhio, col respiro sospeso, e la chiama a nome, la scuote e sta zitto ancora; poi piange da disperato... | Il delirio d'uomo scosso nella mente del sommo della doglia, cui stanno nell'anima funeste rimembranze di mali operati, è triste pittura di un interno scomposto. – Sorrisi, pianti, grida, silenzio, furore, quiete alta come di morte, sommo disordine di un cervello guasto [...] sebben tardi, la natura parla al cuore dell'uomo che si è prefisso di sprezzarla; ché in ragione de' trionfi delle proprie scellerataggini, sono poi vigorose le sconfitte dell'anima, e la voce minacciosa de' rimorsi». Da quando era stato preda della strana attrazione per Geltrude, «sentì nel suo petto un conflitto di inesplicabili passioni. [...] Appunto da quell'istante cominciò il gastigo voluto dall'Eterno»; ed ora che il dramma si è compiuto, «tace, e pensa... poi ripiglia: "Con lei voglio finalmente pregare per la quiete dell'anima mia, mentre è impossibile che la clemenza dell'Eterno si nieghi a tanta intercessione..." [...] Aveva un desio ardente, la venuta del nuovo giorno; appunto come il malato oppresso dal bollor della febbre, sembrava a lui che col comparire della luce dell'astro splendidissimo, dovesse sbarazzarsi il torpore da cui era avvolta ogni sua idea, oppure che l'oppressione dell'anima sua dovesse diminuire per l'influenza di un Cielo limpido e chiaro. E forse non invano desiava salutare al suo male la venuta del nuovo giorno, perché precisamente col nuovo giorno doveva avere fine il suo male».

e impartecipe la battaglia, poi si scuote al movimento convulso delle masse in lotta (ottimamente colto dal narratore) e cerca la morte nel rinnovarsi del duello con il giovane condottiero e infine – in agonia, e «con un sogghigno da empio che muore» – fa portare davanti al nemico, in un estremo soprassalto di vendetta, la spoglia corporea, composta nella immobilità della morte, di Geltrude.

*Un anonimo alle falde del Vesuvio*

Sul famoso episodio della rivolta degli schiavi capitanati dal trace Spartaco – che mise in pericolo la vita della Roma repubblicana nel corso della terza guerra servile – è fondato *Un papiro, ossia i gladiatori nella caverna del Vesuvio* di Antonio Nuzzo Manso,<sup>155</sup> autore di cui si sa poco o nulla, poiché il tempo sembra averne disperso ogni traccia, all'infuori di questo esito romanzesco. Certamente meridionale, se non campano *tout court* per i suoi cognomi e la conoscenza diretta dell'area di ambientazione, Nuzzo Manso ha dato vita a una convincente compenetrazione di Storia e invenzione. I dati fondamentali sono presi dal terzo libro di *Rerum Romanarum*, opera dell'epitomatore (da Livio) Lucio Anneo Floro, ma non senza il robusto supporto di storici e poeti della classicità (Livio, Tacito, Cicerone, Seneca, Ovidio, Orazio, Giovenale, Marziale, Properzio) e di rinvii citazionistici ad autori moderni (Shakespeare, Cristina di Svezia, Gresset, Boileau, Rousseau, Mommsen etc.), tutti puntualmente esplicitati nelle note, e nel testo dal corsivo. Il focus narrativo ha come contesto storico la terza guerra servile (73-71 a.C.), però non prescinde dal *background* costituito dalle precedenti ribellioni degli schiavi (ed ecco Appio Erdonio, Euno, Arenione). Il romanzo si apre *in medias res* con le lamentazioni che lo schiavo Enomao – un tempo principe della fiorente città di Cizico – esterna a Criso, suo fido mentore e compagno di sventura nella condizione degradata: ambedue figure prese dalla cronaca storica della

<sup>155</sup> A.N.M. [Antonio Nuzzo Manso], *Un papiro, ossia i gladiatori nella caverna del Vesuvio*, Venezia, tip. Andreola, 1826].

terza rivolta, dove avevano un ruolo marginale. Ma proprio perché pochi e sfuocati, i dati superstiti consentivano una reinvenzione della realtà biografica: Criso non era stato il generale in capo dell'esercito del re Polissenide di Cizico, non aveva salvato Enomao dall'odio romano e non ne aveva condiviso con affetto protettivo le vicissitudini fino al momento della morte in battaglia,<sup>156</sup> fra le fila dei servi in rivolta contro Roma; così come Enomao non era il figlio del re, non viveva una storia d'amore con la figlia del potente senatore Metello, Clelia, e forse moriva in una battaglia contro i romani, poiché non veniva più citato da Floro, mentre qui si separa dall'esercito degli schiavi – dopo una breve adesione, originata dalle ingiustizie subite, dal desiderio di vendetta e da fortuite circostanze – non condividendo le loro crudeltà e le loro paranoiche illusioni.

Dall'*input* di Enomao prende corpo un quadro efficace della repubblica romana che si avviava alla sua non lontana metamorfosi augustea: Nuzzo Manso s'infiltra negli interstizi della Storia e impianta sugli

<sup>156</sup> Criso, inviato da Clelia a Baia con una lettera per il padre, era stato intercettato e affiliato dall'esercito dei gladiatori pochi giorni prima che un simile episodio avvenisse a Enomao, ripristinando così la comunione umana da sempre intercorsa fra di loro. Quando, al termine della battaglia vinta contro i Romani, Enomao apprende della morte di Criso e ne vede il corpo «condotto a mano da' soldati sopra de' scudi», rimane «immobile e pietrificato, simile alla statua della Pazienza che sorride al dolore [Shakespeare, *Twelfth Night*]. Il suo stato non era mai stato più orribile; egli non poteva né piangere né gemere. Appena gli era arrestata la conoscenza per sentire tutto l'eccesso dell'affanno da cui era oppressa l'anima sua»; e dà vita al *planctus*, prima che quel corpo venga consegnato «nelle mani del tempo e dell'oblio»: «O mio amabile amico, i nostri due cuori non ne formavano che uno solo; perdendoti io sento morire la metà di me stesso»; e scatta la meditazione autoriale sul legame amicale: «sembra che l'uomo col quale si è diviso un pericolo imminente diventi una parte di noi stessi. Quando l'abitudine, l'amicizia e la riconoscenza ci uniscono a degli esseri che ci sono cari, esse sono come de' legami, di cui le estremità si intralciano e si immedesimano nelle nostre viscere, e che non possono rompersi senza lacerarlo: questi legami formano le unità di più esistenze, e se rompendosi ne obbligano alcuna a separarsi, se altre ne ricevono delle ferite sanguinolenti che dopo molto tempo si cicatrizzano, le lacrime cessano, ma la tristezza si fissa nel cuore» (*Un papiro...*, 71-2).

scarni elementi da essa offerti una accattivante vicenda narrativa che punta intelligentemente sull' 'esotismo' della ambientazione (l'ipogeo delle grotte vesuviane, che congiunge sublime settecentesco e fascino romantico, con i suoi cunicoli tortuosi e gli improvvisi slarghi cavernosi, vasti e lugubri) e sulla pateticità dell'amore contrastato e infine vittorioso, ma sempre correlato a figure e avvenimenti storicamente esistiti.<sup>157</sup> Non c'è partizione in capitoli: usando una lingua arcaicizzante e trapunta di cultismi, la diegesi – che alterna efficacemente ritmi pacati e creazioni di *suspense*, momenti riflessivi e sequenze in movimento accelerato<sup>158</sup> – si

<sup>157</sup> Un esempio di come lo scrittore orchestra il dettato di Floro: «Prima velut harena viris mons Vesuvius placuit. Ibi quum osiderentur a Clodio Glabro, per fauces cavi montis vitigineis delapsi vinculis, ad imas ejus descendere radices: et exitu invio, nihil tale opinantis ducis subito impetu castra rapuere» (*Rerum Romanarum*, Liber tertius, xx, *Bellum Spartacium*); «Invincibili commilitoni, che combattete per la sacra causa della libertà, i vili romani sono dati nella trappola. Domani alla punta del giorno noi gli avremo tutti sacrificati all'ombra de' nostri compagni morti pel loro barbaro trastullo ne' giochi. Poi prenderemo loro gli alloggiamenti, e con essi faremo un immenso bottino. Sappiate, valorosi compagni, che io ò scoperto delle vie incognite, che per tre punti diversi ci condurranno per di dietro al campo a sorprendere i nemici, niente supponendo il terribile destino che gli attende». [...] A tai detti, mettendo in uso quante corde avea potuto in sì poco tempo procurarsi, ed altre ancora fabbricate con delle viti flessibili e selvagge, che il monte Vesuvio in abbondanza produce, dandone egli il primo l'esempio, discesero tutti sino alle sue profonde radici» (ad arringare è Spartaco: *Un papiro, ossia i gladiatori...*, 62-4).

<sup>158</sup> Davvero riuscita, e mimeticamente percorsa da climax, la narrazione della battaglia: «Le colonne romane avanzano e rinculano nell'istesso tempo; si stringono, si calpestanto, si rovesciano. La voce de' combattenti, il clicchettio delle armi, il nitrito de' cavalli si confondono con le flebili grida de' feriti e de' moribondi. La rabbia e il furore anima gli assalitori: lo spavento negli assaliti non à più limiti. La morte dalle ali spaventevoli e dalla falce tagliente si tiene librata in aria sul campo de' romani, e riceve le sue vittime sanguinolenti. I cavalli si urtano e cadono con istrepito: le spade aprono i loro fianchi; i cavalieri muoiono soffogati ed oppressi dal peso de' loro corpi. Il sole nascente, oscurato da vortici di polvere, accrebbe il loro scoraggiamento. Le armi rotte, gli elmi fenduti da gagliardi colpi covrono un suolo seminato di cadaveri insanguinati, di teste pallide e sfigurate rotolanti sulla sabbia, di membri sparsi qua e là, e viscere pendenti da tronchi mutilati. I romani intimoriti fuggono in tutte le direzioni, ed ovunque trovano la morte.

snoda senza cesure in un flusso unitario (ove si eccettui la breve «Conchiusione», con la sua trionfante *happy end*) che costituisce un modulo innovativo nella protostoria di questo genere letterario; e il 'codice' Zajotti sul romanzo storico è sufficientemente perseguito (Spartaco appare tardi e poco sul proscenio ed è tratteggiato secondo la mitografia primottocentesca). Il lettore scopre gli eventi non tanto dalla voce narrante quanto – anche didascalicamente – dai personaggi<sup>159</sup> o insieme

Circondati da per ogni dove da uomini decisi e impetuosi, non trovano scampo che nascondendosi sotto a' compagni già stramazati ed estinti» (*Un papiro...*, 66-7).

<sup>159</sup> Dopo lo svelamento da parte di Enomao, che si tradisce due volte sulla sua vera identità (subito captata da Lucullo, che lo aveva pesantemente offeso), Criso – che era stato generale in capo del re di Cizico – racconta a Clelia, da lei richiesto, quanto avvenne nella provincia d'Asia, quando la vita di Metello e della moglie e di lei stessa fu salvata da Polissenide: un'opera meritoria che segnò l'inizio delle sue disgrazie, culminate nel massacro dell'intera famiglia reale, recatasi negli accampamenti romani «per implorare la pace al suo popolo»; ed esso fu subito vendicato dall'arrivo di Enomao che trafisse Saturnino, fratello di Lucullo, che aveva materialmente compiuto l'eccidio, mentre il vile comandante si era dato alla fuga, sottraendosi alla sua vendetta. Creduto morto, Enomao era stato insieme a Criso fatto prigioniero e venduto come schiavo a Metello, al quale non volle rivelare la sua e la loro identità, supponendo ingiustamente – ma il sospetto era avallato dall'aver promesso in sposa Clelia a Lucullo – che l'amicizia del console si «fosse raffreddata dopo tanti anni che i romani erano stati in guerra con noi» (*Un papiro...*, 31-40). Un altro esempio probante di questa tecnica narrativa è dato dal lungo resoconto che il centurione Aquilio – cui Enomao deve la sua salvezza, poiché gli ha concesso di fuggire durante il suo trasferimento da Roma a Capua per ordine di Lucullo – invia al Senato romano sulla sua prigionia presso i rivoltosi, dopo essere stato fatto prigioniero, e sull'esito delle trattative infruttuose che erano state avviate per concedere l'amnistia a coloro che avessero depono le armi. Solo Enomao, «disgustato del fare di questo branco di assassini», aveva nascostamente recepito l'offerta dell'indulto, che prevedeva specificamente per lui – grazie alle richieste di Metello, grato per quanto Polissenide aveva fatto per lui – di «essere ristabilito in tutta sovranità nell'isola di Eubea con fissare la sua residenza in Calcide». Il memoriale di Aquilio racconta con la vivezza sensoriale del testimone-protagonista il suo percorso nei cunicoli sotterranei del Vesuvio, per ordine di Spartaco, dove l'aria era «pesante e bituminosa»: giunto in una vasta spelunca a volta, viene sottoposto a un sommario processo e condannato a morte, dopo che è stato sdegnosamente rifiutato il perdono generale che era stato

a loro.<sup>160</sup> Il console Lucullo – l'«ipocrita, egoista e vile» persecutore di Enomao, suo rivale in amore e uccisore del di lui fratello a Cizico – esercita con la sua perfidia shakesperiana la funzione di muovere la complessa macchina di una vicenda ben congegnata e dipanata. E anche i protagonisti sfuggono alla monotonalità della stereotipia, che impronta quasi tutti gli esiti narrativi di questa protostoria del romanzo storico: il senatore Metello è anche e soprattutto un padre che è pronto a tutto;<sup>161</sup> e la romanità di Clelia – una eroina del sacrificio, romanticizzata, che ha qualche tratto di Lucrezia e di Virginia – si apre al tormento del dubbio (di marca dantesca) sulla liceità del fatto che il giuramento di rinunciare a Enomao, perché ha combattuto contro i Romani, possa e debba essere mantenuto, innescando così un appenato contrasto interiore che si rafforza man mano che l'innocenza e la conversione dello schiavo – in realtà principe virtuoso e valoroso combattente – vengono alla luce.

proposto dal Senato. Naturalmente Enomao non poteva accettare che la sentenza di morte venisse eseguita; e con un colpo di mano lo libera e libera sé stesso dalla 'compagnia malvagia e scempia', separando per sempre la sua sorte da quella di Spartaco e dei ribelli a Roma (*Un papiro...*, 107-23).

<sup>160</sup> Solo quando, grazie ad Aquilio, è in fuga dalla morte cui era stato destinato da Lucullo, e solo grazie ad un incontro tanto casuale quanto provvido, Enomao ha notizia direttamente da una schiera di ribelli della rivolta degli schiavi e delle vittorie che Spartaco, forte di un esercito di quasi diecimila uomini, ha conseguito sulle legioni romane: «Sei dunque all'oscuro di ogni avvenimento: rallegrati della tua buona fortuna, tu sei degno di far parte della nostra brava armata». Molto probabilmente c'è, nell'adesione immediata di Enomao alla causa degli schiavi e dei gladiatori, un richiamo al *Waverley* scottiano (che giura fedeltà alla causa stuardita senza averne maturato piena convinzione); e, d'altronde, questo personaggio del primo secolo a.C. presenta indubbie confluenze con la tipologia dell'eroe mediocre di Scott.

<sup>161</sup> Vedendo Clelia «divorata dagli affanni, logorata nella salute», Metello esclama: «Niente, o Clelia, trascurerei per la figlia del mio cuore. Tu ami cotanto un nemico della patria, ma se tu credi che un uomo coperto d'infamia e forse di delitti possa fare la tua contentezza, se a lui solo è permesso di rimenare la pace in un'anima così dolce e degna di comprendere la vera felicità, che egli sia il tuo sposo felice» (*Un papiro...*, 90).

Il dolore della rinunzia e la tempesta del dubbio ricercano spazi solitari, in cui la pena può appagarsi nel paesaggio lacustre di Falisca [Civitavecchia], poiché sembra a Clelia che essi siano «i più adattati a distrarre il suo spirito dalla tristezza, da cui è oppressa», mentre invece «la natura intiera si scolora e impallidisce», «il sole stesso è oscurato a' miei occhi», e si prova «piacere ad aprire le nostre ferite» perché così l'anima rimane «annientata senza forza, senza pensieri, come intorpidita e schiacciata»; e questo doloroso rispecchiamento nella natura consente a Nuzzo Manso di trasfondere nelle sue pagine le suggestioni derivanti dai laghisti e, soprattutto, da Rousseau.<sup>162</sup> Da questo momento narrativo ha inizio la svolta verso una piena adesione ai canoni del romanzo sentimentale e ad *escamotage* plateali nella ricerca di incastri lambiccati e parossismi situazionali. Ad esempio, per vie diverse e traverse i due rivali penetrano di nascosto nella camera da letto di Clelia ed Enomao sorprende Lucullo che ammira la dormiente, discinta, «con sguardi divoranti voluttuosamente criminali»; e mentre Enomao va via irosamente («Addio Clelia, tu non mi rivedrai più»), Lucullo in un accesso di lussuria tenta di violentarla (come non pensare a Tarquinio ed Appio Claudio?), ma Clelia si difende e fugge; raggiunge Enomao, che reso feroce dalla gelosia non vuole sentire ragioni, e allora tenta il suicidio nel lago, salvata dall'amato che finalmente si ravvede e al quale Metello, grato, la assegna in sposa. Nuzzo Manso, però, è scrittore non banale: imprime un ultimo guizzo all'intreccio, con i due rivali che s'incontrano casualmente e vengono a duello, in «una pianura deserta e arenosa» e «seminata di sarcofagi», un sepolcreto desolato che mostra «ossami imbianchiti dal tempo», nel quale

<sup>162</sup> Clelia tutti i giorni «si diletta di percorrere la strada del bosco che costeggia il lago, e che si estende quasi sotto le mura di Falisca. Le foreste e gli alberi annosi hanno una maestà serena che penetra l'anima, l'affila, la eleva e le comunica invincibilmente una specie di tranquillità» che «raffina l'amore», suscita «malinconiche ma dolci sensazioni», ed è dunque il luogo «più conveniente allo stato dell'anima di Clelia dopo le burrasche sofferte» (ivi, 136: Enomao ha accettato l'indulto e il Senato ha decretato di «dargli la sovranità di Eubea»).

finalmente Enomao può trafiggere a morte – senza che nessuno possa accusarlo – «l'uccisore di mio padre, il distruttore della mia famiglia»; e inoltre, a stemperare l'indecenza della sentimentalità, vengono introdotti nel corpo della narrazione sentenziosità tacitane e momenti meditativi di alto timbro, come in ultimo quelli sulla irrevocabilità del destino e sulla transitorietà del contingente.<sup>163</sup>

*Amore e morte in un castello lombardo*

È quello di Trezzo, che dà il titolo al romanzo di Giambattista Bazzoni, con cui questa protostoria si chiude,<sup>164</sup> sebbene di solito sia inglobato nell'anno canonico e inflattivo della nascita del genere in Italia, mentre invece – avendo come demiurgo Davide Bertolotti – va a stampa in anonimo a partire dal maggio del 1826 sulle pagine del «Nuovo Ricoglitore» (un capitolo per puntata),<sup>165</sup> fino a quando nel febbraio seguente un annuncio editoriale sospende per quel mese la

<sup>163</sup> «L'umana previdenza nulla vale contro l'eterno leggi del destino. Vi è egli poi veramente un destino emanato dall'Alto, che fissi sulle nostre teste i suoi irrevocabili decreti? L'uomo malvagio non è egli stesso il fabbro delle sue sciagure? Sì, l'uomo fa il suo destino. Non esiste fatalità che nella imperiosa necessità; «Ecco l'uomo a' cui voleri niente resisteva jeri. Cadavere oggi, domani un poco di polvere, e fra qualche giorno non resterà di lui che una memoria confusa ed esecrabile» (*Un papiro...*, 182 e 191).

<sup>164</sup> Ho scelto di attenermi al criterio cronologico, adottando come spartiacque la data di pubblicazione, pur avendo ben presente che già dal 1821 si sapeva che Manzoni stava lavorando a un romanzo storico; che la *Sibilla Odalea* di Varese era probabilmente già stata completata nel '25, lo stesso anno in cui Defendente Sacchi attestava di aver terminato la stesura di *I Lambertazzi e i Geremei*.

<sup>165</sup> G[iambattista] B[AZZONI], *Il castello di Trezzo. Novella storica*, «Il Nuovo Ricoglitore», II, I, 17, maggio 1826, 335-51; 18, giugno, 434-47; II, 19, luglio, 496-514; 20, agosto, 566-75; 21, settembre, 652-66; 22, ottobre, 743-55; 23, novembre, 825-39; 24, dicembre, 883-97; III, I, 25, gennaio 1827, 33-46 (26, febbraio, 117: in volume); 27, marzo, 180-93; 28, aprile, 267-79; 29, maggio, 351-61. Soltanto siglato G. B., *Il castello di Trezzo. Novella storica*, venne stampato nella prima metà del 1827, sempre a Milano, con i tipi di Antonio Fortunato Stella.

pubblicazione poiché l'autore, «desideroso di veder presto escito in luce il rimanente di quella sua Novella in una sola volta, né potendo noi, stante l'angusto spazio di questo Giornale, secondare un tal desiderio, [...] abbiám divisato di pubblicarla quanto più presto potremo tutta unita in un sol volume, [...] senza però privar della lettura i nostri signori Associati, i quali ne riceveranno la continuazione ne' prossimi Quaderni». Traspone, da questa noticina di Bertolotti, tutta la giovanile impazienza del ventitreenne autore, che aveva studiato legge per pressione paterna, pur sentendosi vocazionalmente attratto dalla letteratura, che continuò a praticare anche quando gli impegni professionali divennero sempre più gravosi e importanti.<sup>166</sup> Come il

<sup>166</sup> Nato a Novara nel 1803, Bazzoni trascorse quasi tutta la sua vita a Milano, dove ebbe fra i suoi insegnanti liceali il noto studioso Giovanni Battista De Cristoforis, che lo avviò al culto della storia e della letteratura. Laureatosi in legge a Pavia nel settembre del 1825, per seguire le orme del padre notaio, poco dopo diede inizio al suo primo esperimento di scrittura nel genere del romanzo storico, cui pensava da tempo; e, mentre studiava e poi faceva pratica professionale presso un importante studio legale dell'epoca, leggeva profusivamente narrativa, soprattutto scottiana, e frequentava i più importanti salotti culturali milanesi, fra cui quello dei Maffei, avendo così modo di incrociare importanti figure della letteratura lombarda, e non solo (ad esempio, Hayez e Balzac). Nel 1827, contemporaneamente all'uscita in volume del *Castello di Trezzo*, lodato oltre misura anche da Tommaseo, iniziò il suo percorso negli apparati dell'amministrazione della giustizia, che lo condusse nel 1831 – dopo un periodo trascorso presso il tribunale criminale, presieduto da Paride Zajotti – a superare l'esame per divenire magistrato. Aveva già pubblicato nel 1829 *Falco della Rupe o la Guerra di Musso*, sua seconda prova nel romanzo storico, riscuotendo un discreto successo, e l'anno successivo una traduzione del *Waverley* scottiano; poi per un quadriennio dovette allontanarsi – non per gli amati viaggi in Italia e in Europa, ma per servizio – da Milano (e fu un periodo di depressione intellettuale), dove tornò nel 1835, divenendo cinque anni dopo pretore aggiunto, il che gli consentì di alleggerire la pressione repressiva del governo austriaco nei confronti dei patrioti, fra i quali vi erano molti dei suoi migliori amici. Nel 1848 si schierò con gli indipendentisti, accettando di collaborare con il governo provvisorio, ma solo da consigliere del tribunale criminale, ed esercitando – come già prima – una funzione moderatrice in un contesto arroventato. Tornati gli austriaci, venne reintegrato nelle sue mansioni, ma poco dopo morì di polmonite fulminante il 9 ottobre 1850.

suo mentore Bertolotti, Bazzoni si era preparato alla scrittura con un esteso studio delle fonti e una minuziosa cura documentaria,<sup>167</sup> scegliendo scottianamente di ambientare la vicenda narrativa in una fase cruciale della Storia di Milano: la destituzione a tradimento di Bernabò Visconti per opera del nipote Gian Galeazzo, il 6 maggio 1385, e la sua successiva reclusione nel castello di Trezzo, dove morì avvelenato il 19 dicembre di quell'anno. E la scintilla genetica era scaturita in Bazzoni proprio da una gita ai resti – fascinosamente intrisi di Storia e di suggestioni visive – del castello di Trezzo, che evocava alla memoria Federico Barbarossa e la distruzione di Milano nel 1162, la guerra civile fra i guelfi Torriani e i ghibellini Visconti (poi al centro dell'ultimo romanzo storico di Varese), la maestosa riedificazione negli anni Settanta ad opera di Bernabò, che vi morì recluso, con la ricostruzione di un ponte sull'Adda a campata unica e a due livelli di transito, che con i suoi settantadue metri era il più imponente d'Europa, prima di essere distrutto dal Carmagnola nel 1416, ma che era adibito all'uso esclusivo dell'allora Signore di Milano, mentre i comuni mortali dovevano attraversare il fiume su zattere e barche.

<sup>167</sup> «Studiosissimo della storia di Milano», secondo la testimonianza di un sodale, Bazzoni cita solo Corio, ma Achille Mauri aveva ben percepito la presenza di Giulini; ed è difficile pensare che il romanziere abbia prescinduto dalla consultazione di Giovio e di Verri, e magari anche di Volpi, di Gibertini e di Rosmini: Bernardino CORIO, *Historia continente da l'origine di Milano tutti li gesti, fatti, e detti preclari, e le cose memorande milanesi, in fino al tempo di esso autore con somma fede in idioma italico composta* [...], Milano, Giovanni Giacomo e fratelli Da Legnano (Mediolani, apud Alexandrum Minutianum, 1503, idibus Iulii); Paolo GIOVIO, *Le vite de i dodici Visconti prencipi di Milano*, tradotte per m. Lodovico Domenichi, Vinetia, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549; Giuseppe VOLPI, *Istoria de' Visconti e delle cose d'Italia avvenute sotto di essi*, I-II, Napoli, Felice Carlo Mosca, 1737 e 1748; Giorgio GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano, ne' secoli bassi*, I-IX, Milano, stamp. di Giambattista Bianchi, 1760; Pietro VERRI, *Storia di Milano*, I-II, Milano, stamp. di Giuseppe Marelli, 1783-1798; Ferdinando GIBERTINI, *Le glorie degli eroi Visconti rinnovate nella sacra persona di S.E. reverendissima monsignore Don Filippo Visconti arcivescovo di Milano* [...], Milano, fratelli Pirola, 1784; Carlo de' ROSMINI, *Dell'istoria di Milano*, I-IV, Milano, tip. Manini e Rivolta, 1820.

Non a caso da questa situazione idrografica prende l'avvio il romanzo di Bazzoni. Nei pressi del castello visconteo un'isoletta tagliava in due rami il corso del fiume, che subito dopo si riunificava; ed era il luogo più propizio per il transito fluviale, assicurato da un tal Medellone che lì aveva una casa adibita anche a luogo di ristoro e di pernottamento. Con esemplare movimento narrativo un primo traghettaggio di tre fuoriusciti, quasi al tramonto del 25 maggio 1385, consente al lettore di approssimarsi per stadi successivi all'evento cruciale, il compiersi della deportazione di Bernabò al castello di Trezzo, della quale si percepisce un indistinto «calpestio di cavalli e un rumore di ruote, senza però scorgere persona», prima che dalla voce di due dei banditi si sappia diffusamente che si tratta di «quel cane di Bernabò che viene condotto fra soldati a guisa di un assassino al castello di Trezzo». Mentre si festeggia con vino e cibo la prigionia di «un oppressore che per le sue crudeltà era aborrito da tutti», è la volta di un finto frate (in realtà, un sicario di Bernabò, Aldobrado Manfredi, travestitosi per poter fuggire da Milano) a varcare il fiume, seguito poi da un cavaliere e da uno scudiero; ed Aldobrado, fattosi riconoscere sotto le mentite spoglie da Palamede de' Bianchi, narra all'ignaro – che torna da Venezia dopo due anni di assenza per impalmare la fidanzata Ginevra, figlia di Bernabò – ciò che Gian Galeazzo ha consumato con un astuto raggio ai danni dello zio, impadronendosi del potere. Una volta che sono stati introdotti in perfetta sequenza ascendente i personaggi e i fatti pregressi, Palamede – eroe 'mediocre' dell'intera vicenda – deve arrendersi *oborto collo* alla constatazione che Ginevra, prigioniera con il padre, non potrà essere liberata se non mediante un macchinoso e «ardito» espediente, suggerito da Aldobrado, che prevede l'uso di uno scottiano cunicolo nascosto di comunicazione fra il castello e gli scogli dell'Adda. Il *focus* si sposta così sulla dimora viscontea (di cui nel secondo capitolo si ricostruisce minutamente la tormentata storia) e sul mestissimo riallocarsi in essa dell'intera famiglia di Bernabò, nella quale spicca la malinconia di Ginevra, facendo intuire alla tenutaria del castello «che il di lei male teneva radice ben più profonda» della reclusione, sicché le offre i servigi di

una figura destinata ad essere il *deus ex machina* dello scioglimento dell'intreccio, l'ariolo Enzel Petraccio, una sorta di zingaro, negromante e indovino, in grado «di rischiararla sul destino di persone lontane», ma che Ginevra rifiuta per ora di conoscere, chiudendosi nel silenzio assorto della notte e della natura, «rotto soltanto dal rumoreggiare incessante dell'Adda che frangevasi contro la rupe del castello».

Nel successivo trittico di capitoli, che vanno dal terzo al quinto (dando inizio a un ritmo narrativo che permane tale sino alla fine, ad esclusione del dodicesimo, ultimo ed epilogico), viene vanamente tentato il piano di Aldobrado per liberare Ginevra, fra internamenti avventurosi nei boschi e nei sotterranei e speranze ogni volta deluse; ma subentra Enzel, mosso a pietà dalla reclusa, che consente ai due amanti di rivedersi da lontano prima di perdersi nuovamente per l'allarme dei soldati di Galeazzo (con ampio ricorso al serpeggiare della credulità superstiziosa) e poi per l'attentato proditorio di Aldobrado – originato da cupidigia di denaro – alla vita di Palamede, sventato da Enzel, che ne cura la ferita ed entra al suo servizio. Il successivo trittico è tutto milanese, focalizzando attraverso gli occhi del cavaliere che torna in patria gli umori della folla nella fase della istituzionalizzazione del potere (deliberata dal consiglio degli Ottocento) nelle mani di Gian Galeazzo, che rifiuta più volte di concedere la mano di Ginevra, non sentendosi ancora sicuro da un possibile ritorno di Bernabò. Mentre la vita dei prigionieri si snoda nel castello di Trezzo con tetraggine quotidiana, cesurata dalla dolorosa deportazione del primogenito di Bernabò, Rodolfo, nel castello di San Colombano, e dai nascosti struggimenti amorosi di Ginevra, giunge ancora una volta provvida l'opera di Enzel, che durante una riunione con i suoi consimili – in chiusura dell'ottavo capitolo – viene a sapere che Aldobrado, divenuto capo di una schiera di banditi, tenterà di rapinare e uccidere Lodovico di Francia, in viaggio per sposare una figlia di Galeazzo. Nell'ultimo trittico entra direttamente in scena il nuovo signore di Milano: durante una festa a corte, in cui si prospetta l'edificazione di un maestoso Duomo, giunge il promesso sposo, che si è salvato dall'agguato – proprio

quando stava per essere ucciso – grazie all'intervento cruento di Palamede. A questo punto Gian Galeazzo non può più negare la mano di Ginevra, avendone Lodovico fatto una questione primaria; ma questo segna anche la fine di Bernabò, poiché l'ombroso signore teme che il matrimonio possa essere l'inizio di una possibile *revanche* da parte del *dominus* deposto. E così, nel capitolo ultimo, mentre con univoca felicità nel castello ci si prepara al rito nuziale, Enzel può solo intuire ma non sventare il veneficio di Bernabò, pagando con la vita questa scoperta. Al termine delle maestose esequie – volute da Gian Galeazzo nel tentativo di mutare in sospetto la certezza dell'accaduto – Palamede e Ginevra celebrano le loro funestate nozze nel castello della Martesana, proprietà di Donnina de' Porri, madre della sposa, e non «più apparvero alla Corte del Visconte».

C'è tantissimo Scott, indubbiamente. Ma invece di integrare il minuzioso scrutinamento già espletato in proposito,<sup>168</sup> appare più utile percorrere un'altra via, quella che – come già Sciascia annotava a proposito delle osservazioni di Philippe Renard sullo stendhalismo di Tomasi di Lampedusa<sup>169</sup> – misura (e mostra) la vitalità di un rapporto genetico anche e soprattutto attraverso le divergenze e gli scarti dal modello. È vero, quasi tutti gli 'ingredienti' del romanzo sono in Scott (amori intrecciati alle vicende storiche, feudatari prigionieri, cunicoli segreti, sotterranei misteriosi, negromanti, gabbamondo, osti avidi: insomma, l'endoscheletro dell'opera, ivi compresi alcuni personaggi e non poca azione), ma ciò che conta è come essi vengono rifusi in un nuovo e diverso impasto, in cui entrano elementi non derivati dal narratore scozzese e – per alcuni e non secondari aspetti – originali. A partire dal protagonista che tale non è, Palamede: personaggio non storico, come d'altronde non lo sono quelli scottiani, e come aveva codificato Zajotti, è chiaramente esemplato su *Waverley*, però non è mediocre ma mediocrissimo, tanto da agire

<sup>168</sup> Luigi FASSÒ, *Giambattista Bazzoni (1803-1850). Contributo alla storia del romanzo storico italiano, con lettere e documenti inediti*, Città di Castello, S. Lapi, 1906.

<sup>169</sup> Leonardo SCIASCIA, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, 192.

troppo spesso sugli *input* datigli da altra figura (sia essa Aldobrado, Enzel o Azzo Liprando); e quando agisce goffamente di sua iniziativa, il risultato è esiziale: si fida senza cautela di Aldobrado, che poi tenta di ucciderlo; sta per aderire – avido di vendetta contro Gian Galeazzo che gli ha negato il matrimonio con Ginevra – a una falsa cospirazione pro-Bernabò, ordita da Gherardo Cappello, la quale avrebbe avuto come unico frutto una immediata rappresaglia contro di lui e contro i prigionieri di Trezzo; e, per di più, è causa involontaria della morte di Enzel e, sempre senza volerlo, diviene la goccia decisiva che determina Gian Galeazzo a ordinare la morte di Bernabò. Forse anche contro l'iniziale progetto dell'autore, Enzel ha assunto così un ruolo motore nell'andamento e nello scioglimento dell'intreccio, imprimendogli però larghi margini di inverosimiglianza: sulla scena appare sempre – e sempre al momento giusto – per preservare Palamede dagli altri o da sé stesso, o per suggerirgli la mossa giusta (ad esempio, sventare l'agguato contro il duca Lodovico di Francia, che con oculata falsità storica, da parte dell'autore, non è mai stato in Italia), divenendo in ultimo vittima della propria intelligenza degli eventi (intuisce l'identità dell'avvelenatore inviato a Trezzo da Galeazzo), poiché muore assassinato per essersi tradito, malgrado la sua circospezione, avendo troppo voluto comprendere e indirizzare gli eventi, e senza che la diegesi – con felice scelta – ne riveli la modalità, comunque violenta e sanguinosa.

Nella consistenza evanescente delle figure di contorno – ivi compresa Ginevra, che tale non sarebbe dovuta essere<sup>170</sup> – solo i personaggi storici, sebbene non centrali (o forse proprio per questo), acquistano

<sup>170</sup> La Ginevra del Bazzoni è una creatura diafana e inerte, che sospira levando in alto i suoi grandi occhi azzurri, nei quali «si leggeva il bisogno di tenerli sentimenti»: ama la luce bianca della luna contemplata dall'alto dei veroni e sembra quasi compiacersi della melanconia in cui è immersa. Fassò scrive giustamente che «Bazzoni seguì lo Scott nell'innestare un intrigo amoroso sull'azione storica del suo romanzo, ma sarei ingiusto se affermassi che la tavolozza dello Scott prestò al nostro romanziere i suoi colori per la pittura del carattere di Ginevra. Nessuna delle figure femminili a cui la fantasia dello Scott diede vita è così scialba» (Fassò, *Giambattista Bazzoni...*, 110).

una felice valenza nell'azione narrativa. Ambedue gli antagonisti, Bernabò e Gian Galeazzo, vengono presentati in modo indiretto, attraverso le voci di altre figure, per *flash* successivi e luce radente; poi, quando entrano in scena, assumono una verità psicologica che era rimasta sino ad allora irraggiunta nel quadro del romanzo ante 1827, divenendo al tempo stesso un felice esempio di come fosse possibile raccordare in modo convincente Storia e invenzione. Pur se «da tutti come crudele e capriccioso tiranno abbominato», la prigionia di Bernabò aveva dato adito nel castello e nei suoi dintorni – dopo la notte in cui Palamede era stato intravisto non solo da Ginevra ma dagli uomini di guardia – a una sequela di voci superstiziose su arcani eventi soprannaturali, che altri interpretavano terrestremente come indizi di una cospirazione per liberare i reclusi. E il vecchio despota, che per l'esortazione di un frate eremita sembrava essersi convinto «a deporre ogni desiderio di grandezza e di signoria», riversando ogni speranza nelle espiatione delle colpe passate e nel perdono del cielo, appena gli si profila una lontana possibilità di mutare la sua condizione, per le voci che gli erano giunte, «la brama di imperio, di vendetta e di tirannia si risvegliò con somma violenza, squarciando quel velo di forzata sottomissione penitente a' decreti della Provvidenza»; e risponde duramente alla sua amante, la marchesa Donnina, che lo invitava a rimanere inattivo per non suscitare recrudescenze mortali da parte di Gian Galeazzo, come in effetti avvenne.

Anche il nuovo signore di Milano – affetto da monomania machiavellica per il potere – assume nel romanzo un profilo psicologico non dimenticabile. Sempre attento a cogliere ogni indizio che prospetti un pericolo e a mettere in atto ogni cautela di dominio, dopo essere stato colto di riflesso attraverso gli altri personaggi e il favore popolare, nell'ultimo trittico (i capp. IX-XI) è presentato in piena luce dall'autore al suo arrivo da Pavia, quando sosta 'devotamente' in preghiera nella chiesa di Sant'Eustorgio (la religione come *instrumentum regni*), e poi nel fulgore del palazzo di Azzone Visconti, che aveva fatto principescamente addobbare, in accordo con le smisurate ambizioni che nutriva. Qui si riunisce la sua Corte in una festosa adunanza serale, che dà modo a Bazzoni di esplicare il suo talento descrittivo nel tratteggiare

accuratamente la famiglia viscontea, i nobili di Milano lì convenuti, gli ambasciatori e i capitani d'arme, e per nominazione artisti e architetti, questi ultimi intenti a discutere dell'edificazione del Duomo, che Gian Galeazzo voleva maestoso tanto da essere il più grande tempio della Cristianità, consentendogli di sopravvivere al tempo nell'onda lunga della Storia. Per momenti distanziati prende così corpo dalla voce del narratore il ritratto di un *dominus* di onnivora e raffinata cultura (come era stato il padre, che a questo lo aveva indirizzato), il quale sognava di fregiarsi dello scettro reale unificando sotto di sé gran parte d'Italia. Ogni giorno Gian Galeazzo si relegava in una stanza appartata, dove aveva una nutrita biblioteca, e sulle orme del suo maestro Petrarca leggeva le storie antiche per educarsi alla imitazione dei grandi e vi disegnava le sue trame politiche. Ambiva a creare uno stato moderno, ma «per consolidarne in sé il dominio, ed allargarne i confini»; con mistione di opposti, tirannico e populista, religioso e spietato, aveva tenuto a freno il timore di un ribaltamento del potere da parte di Bernabò, astenendosi anche per paura della vendetta divina dal comandare una soluzione finale. Ma subito dopo aver concesso Ginevra a Palamede per intercessione del futuro genero, nella sua stanza solitaria fu preso dalle ricorrenti paturnie: «pensò, fremendo,» al fatto che avere concesso «a un guerriero esperto e forte» di entrare nel castello, per sposare la figlia del suo nemico, significava «porgere un certo mezzo al prigioniero di concertare segreti maneggi a propria salvezza». Medita allora di revocare la data concessione ma poi, «riflettendo più maturamente», si persuade «che ormai l'opporsi diverrebbe un atto troppo indegno». «Combattuto da tali opposti pensieri», si convince che per lui non vi sarà «certezza di dominio» finché «respirasse Bernabò». Questa persuasione «superò i terrori della sua coscienza»; e «vinte tutte le altre voci del cuore», formulò a sé stesso «una tremenda risoluzione che accolse e fermò irrevocabile». Ma dopo «aver distribuito gli ordini fatali», fu assalito «da più interna guerra»; e «oppresso da troppo orrendo peso, già stava per annullare i dati comandi» quando gli balenò «l'immagine di Bernabò trionfante». E «la di lui sorte fu decisa» per sempre.

È la tecnica narrativa prediletta da Bazzoni quella di procedere per tocchi sobri, non slabbrati e dilatati, che sollecitano l'apporto

intuitivo del lettore, nel disegno dei personaggi e nelle spatolature di colore locale, senza l'afflizione invasiva e inflattiva dei particolari, che è tipica di Scott. La diegesi procede concisa e rapida, con intelligente alternanza di stasi e di movimento, senza espansioni documentarie e amplificazioni erudite, senza disquisizioni filosofico-morali o sequenze inzeppate;<sup>171</sup> il pittoresco e il romanzesco sono presenti in quantità omeopatica, concentrandosi soprattutto sulla figura e sulla funzione di Enzel, mentre il soprannaturale e il macabro sono del tutto assenti, rimpiazzati dall'ironia sulla superstiziosità. La carenza più avvertibile è quella dei dialoghi, che costituiscono invece uno dei pregi maggiori delle narrazioni scottiane: Bazzoni ne immette ben pochi, avendo consapevolezza di non riuscire a far parlare in modo anche approssimativamente verosimile, e non intralciato, i suoi personaggi; e allo stesso modo la lingua e lo stile non presentano veri avanzamenti in rapporto alle opere che precedono questo romanzo: c'è una ricerca di fluidità, interrotta e raggelata da improvvisi cultismi e da forme fastidiosamente arcaicizzanti e affettate, quando non improprie, che sottopongono l'impianto espressivo a

<sup>171</sup> In una densa nota sul *Castello di Trezzo* Tommaseo, che sembra preferire questo romanzo addirittura a quello di Manzoni (come si evince dal *Carteggio inedito*, I, 1825-1834, con G. P. Vieusseux, a cura di Raffaele Ciampini e Petre Ciureanu, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1956), scriveva: «[...] gli affetti son colti nel vero, trattati con quella rapidità con cui nascono, non passati per il lamberco di osservazione penosa. [...] E così quel soverchio sminuzzare le cose, quel contare i gesti e le occhiate e i pensieri, tanto del proprio eroe quanto dell'infimo tra coloro ch'entrano nell'azione, è difetto in questa novella calzato. Il poeta tocca i segni esteriori degl'interni sentimenti, ma non ci pigia sopra con impronto artificio, come per dire a' lettori: "Vedete, voi altri, come si fa a notomizzare il cuore dell'uomo. Imparate da me a conoscere il mondo"» (Niccolò TOMMASEO, *Dizionario d'estetica*, II - Parte moderna, Terza edizione riordinata e accresciuta dall'autore, Milano, Perelli, 1860, 39). In materia: Donatella MARTINELLI, *Alla ricerca di una nuova identità. La collaborazione del Tommaseo al «nuovo Ricoglitore» (1825-1833)*, in *Alle origini del giornalismo moderno. Niccolò Tommaseo fra professione e missione* (atti di convegno: Rovereto, 3-4 dicembre 2007), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2010, 1-39; Arianna GIARDINI, *Tommaseo e la narrativa storica: dalla riflessione sull'«Antologia» ai racconti*, «Acme», 2015, 1, 213-32.

inutili indurimenti, conferendogli un andamento diseguale e spesso distonico. I punti di forza sono altrove: nella parca presenza della sentimentalità; nel cimentarsi impavidamente e felicemente con i personaggi storici; nel far rivivere una oscura vicenda del passato rivestendola di calda immaginazione;<sup>172</sup> nel far scaturire il giudizio sui fatti e sugli eventi – e dunque l’aspetto morale e sociale – dalla pura e semplice narrazione; nella capacità di far rivivere romanticamente con tinte attrattive e tocchi nitidi e non effusivi il Medioevo italiano, attraverso la rievocazione della vita lombarda alla fine del Trecento, e la fascinazione del colore locale;<sup>173</sup> e soprattutto ne-

<sup>172</sup> Sul successo rilevante di pubblico (e anche di critica) che ha accompagnato questo romanzo di Bazzoni dalla sua uscita editoriale sino alla metà del secolo: Gabriele FEDERICI, *La fortuna critica delle opere narrative di Giambattista Bazzoni nell’Ottocento*, «Italianistica», 45, 3, sett.-dic. 2016, 199-212.

<sup>173</sup> Nell’*Introduzione* al *Falco della Rupe o la guerra di Musso* (1829) Bazzoni affronta con manzoniana ironia il problema della liceità del romanzo storico. Nel corso di una gita in barca sul Lago di Como don Annibale regala a una Contessina un libro manoscritto, un romanzo storico (che poi, dopo la sua felice lettura, verrà pubblicato). Un Marchesino ne contesta «l’*ebriodismo*», cioè la non legittimità del genere: «uomini gravi, tenuti maestri in letteratura, disprezzano appunto come spurie e deforme quelle opere in cui la storia è vestita coi falsi colori del romanzo, e il romanzo foggia coll’imponenze storiche [...]. Sono incalcolabili i danni che questo genere di moderno lavoro detto Romanzo storico ha recati ai buoni studii ed alle profonde storiche e filologiche investigazioni». Al che don Annibale risponde: «La storia [...] si può chiamare un gran quadro ove sono tracciati tutti gli avvenimenti, collocati i grandi personaggi, e la serie d’alcuni fatti esposta con ordine, ma dove la moltitudine delle cose v’è negletta o appena accennata in confuso e di scorcio, e sole le azioni più straordinarie e gli uomini sommi vi stanno dipinti isolatamente e quasi sempre nella unica relazione dei pubblici interessi. Il Romanzo storico è una gran lente che si applica ad un punto di quell’immenso quadro: per esso ciò ch’era appena visibile riceve le sue naturali dimensioni, un lieve abbozzato contorno diventa un disegno regolare e perfetto, o meglio un quadro in cui tutti gli oggetti riprendono il loro vero colore. Non più i soli re, i duci, i magistrati, ma la gente del popolo, le donne, i fanciulli vi fanno la loro mostra: vi sono messi in azione i vizii, le virtù domestiche, e palesata l’influenza delle pubbliche istituzioni sui privati costumi, sui bisogni e la felicità della vita, che è quanto deve alla fin fine interessare l’universalità degli uomini. I romanzi di tal genere sono in somma i *panorama* della storia. Alcuni rigoristi portano loro l’accusa di frammischiare cose

gli scorci paesaggistici e nelle descrizioni, che sono pittoricamente vive, mai analitiche o debordanti (come invece spesso accadeva nel modello scottiano) e sempre funzionali alla diegesi,<sup>174</sup> che glissa la tentazione del vasto affresco storico (non a caso è una «novella storica», per marcare la differenza da Scott anche nella scarna estensione della diegesi, neppure duecento pagine) e di conseguenza anche la necessità di una corposa presenza di note,<sup>175</sup> resa inutile dalla notorietà dell'episodio storico, che si raccorda armoniosamente alla parte

menzognere alle reali, e deturpare in tal modo la storica purità: ma si potrebbe a questi domandare: accusate voi i grandi storici, come Livio, Tacito, Guicciardini, d'essere menzogneri perché facciano tenere ai duci d'armate, ai principi, ragionamenti in pubblico od in privato ch'essi non hanno di certo ascoltati, nè altri ha loro riferiti? No, risponderebbero essi, perché è probabile e verisimile che in date circostanze que' personaggi dovevano consimilmente esprimersi. Ora, perché, tenendosi nei limiti della verisimiglianza, non sarà lecito, anzi utilissimo intrecciare la storia con fatti d'invenzione che la rendano più drammatica, più evidente, quindi più studiata e proficua?»; e infine conclude la sua appassionata difesa del romanzo storico con un supremo elogio dei *Promessi sposi*.

<sup>174</sup> Un esempio tra i tanti: «Cedendo però ad un certo languore delle membra inoperose, si avvolse nel bruno mantello, e si stese sul nudo macigno de' gradini, facendosi del braccio guanciaie. Per la rotta vòlta del tempio vedeasi uno spazio di cielo che a pena pel tenebre che l'ingombrava si distingueva da' contorni della nera vòlta: e mentre Palamede vi intendeva lo sguardo, l'oscuro seno di una nube diradatosi, lasciò intravedere uno spazio sereno di firmamento in cui ardeano luminose le stelle. Fu argomento di non poca gioia al Cavaliere quell'apparirgli d'un subito la veduta degli astri, dalla cui posizione si traevano in allora tanti felici od avversi auspici. Egli pensò che si fosse qualche prospera congiunzione di pianeti a suo favore; ed iscorgendo quel sereno aprirsi verso Milano, ed avanzarsi per dilungo delle rotte nubi ver' Trezzo, non dubitò punto gli recasse l'annuncio che l'appagamento dei suoi voti sarebbe compiuto nel castello di Trezzo dopo aver tratto principio da Milano. Le nubi intanto si rinserrarono; il sereno affatto disparve, e il vento soffiò più forte. Palamede, immerso in gradite illusioni, fu vinto a poco a poco dalla stanchezza de' sensi, e si assopì in profondissimo sonno» (BAZZONI, *Il castello di Trezzo*, Milano, Stella, 1827, 52).

<sup>175</sup> È sintomatico, in proposito, che Bazzoni non accolga quanto richiesto da Mauri in una lettera del 14 marzo 1826: «Si vorrebbe che tu mandassi quei passi del Giulini relativi a' punti storici un po' oscuri, che farebbero un'ottima figura in qualità di note al tuo romanzo, specialmente ove ci avesse qualche citazione latina».

inventiva. Bazzoni sa suscitare e mantenere sempre acceso l'interesse del lettore, com'è stato subito messo in luce da un suo sodale, Achille Mauri, autore di una intelligente e laudativa recensione al *Castello di Trezzo*, salutato come «il primo esperimento di romanzo storico alla maniera di Walter Scott che venne offerto all'Italia»: l'autore

possiede l'arte di innestare nel progresso della sua narrazione molte particolarità storiche, curiose ed interessanti, le quali [...] mostrano ch'egli si è studiato di offrirne il vero carattere dell'epoca [...]. In generale a me pare che questa novella tenga viva l'attenzione dal principio all'estremo: che il principale concetto e gli accessori siano esposti con non comune franchezza; che la condotta ne sia facile e regolare; che v'abbiano in essa molti tratti notevolissimi per verità di sentimenti e per evidenza di espressione». <sup>176</sup>

Dopo, si apre il 1827.<sup>177</sup>

<sup>176</sup> A[chille] M[AURI], rec. a *Il castello di Trezzo*, «Il Nuovo Ricoglitore», III, 30, giugno 1827, 440-46. Dopo aver fatto una «apologia de' romanzi», inscrivendosi di fatto nella polemica su quello storico (richiama, tra l'altro, una citazione di Bacone, che già era in Borsieri), Mauri viene a parlare del *Castello di Trezzo* e argomenta che l'autore «ha saputo rappresentare con molta evidenza la verità storica de' fatti, e congiungervi un interesse veramente drammatico, che in gran parte è prodotto dalla varietà de' personaggi che egli introduce sulla scena, e fa agire, servando sempre inviolata la legge della verisimiglianza». Passa poi a esaminare i caratteri dei personaggi principali, rilevando la debolezza tipologica di Palamede e, conseguentemente, di Enzel («sarei più soddisfatto che quell'ariolo non ci fosse per niente»). Mauri ben comprende «quanto giovamento siano a' romanzieri de' personaggi di questa foggia, che li tolgono da molti intrichi, appianano loro molte difficoltà nella successiva esposizione dei fatti veri e inventati», ma ritiene che essi «distraggono troppo facilmente dalla realtà delle cose, e imprimendo un fantastico carattere agli avvenimenti, rompono l'ordine naturale de' fatti, e lo cangiano in una scena di fantasmagoria».

<sup>177</sup> Marinella COLUMMI CAMERINO, *Archeologia del romanzo 1821-1872. Bilancio di un cinquantennio*, Milano, FrancoAngeli, 2016: titolo pretenzioso che prescinde ingiustificatamente da tutto quanto è stato delineato in questo capitolo; ed è davvero un inutile esercizio della ragione cercare di comprendere come ciò sia stato possibile.

## EPILOGO

Quando è partita la prima scintilla di questo libro? Si può identificare il seme da cui è scaturito un viaggio testuale che ha ora termine? E da lì rintracciarne il germoglio che ha fessurato la crosta terracea, dando le sue prime ramificazioni? E ha senso – in un terreno carsico quale è quello di ogni ricerca – volerne ripercorrere la genesi e l'itinerario? È ciò che mi sono chiesto quando sono giunto alla fine di questo lavoro, di cui posso indicare con certezza solo la fase elaborativa, durata più di un anno e inframezzata da qualche minore contributo, mentre continuava il parco afflusso di nuovi materiali.

Credo che non siano inutili né private interrogazioni. Forse è stato Proust a scrivere che la vita la si conosce non tanto vivendola quanto rivivendola. Ed è ciò che ora mi avviene riscoprendo le lontane radici del mio lavoro, e dunque il tessuto complesso e lo spessore temporale che sono sottesi a questa ricerca, in sintesi il suo *background* e soprattutto il momento, sempre esaltante, in cui si

focalizza lo stato dell'arte e si va profilando il disegno possibile di un lavoro che s'infiltri nelle sue carenze per colmarle e – una volta compiuto l'itinerario – per misurare lo stadio cui si è pervenuti e la portata delle novità che sono state raggiunte.

Non mi è stato facile. Lo può essere per uno studioso che lavora ossessivamente su un secolo e su uno sparuto gruppo di autori: non per me che (correndo il pericolo della dispersione) ho il bisogno imprescindibile di navigare per mari diversi e otto secoli di letteratura, virgilianamente *multaque per aequora vectus*, sicché – dopo che questo volume avrà il suo complemento in una monografia su Carlo Varese – tornerò all'amato Cinquecento e a Tasso. Ma, ribadisco, non è un'operazione inutile o narcisistica di *repêchage* il volgersi indietro, recuperare le tessere musive, sparse e talvolta misconosciute, che si richiamano a vicenda, riaggallando dal flusso del tempo, per comporsi in un mosaico sempre più articolato e completo. E mentre si ritrovano e si riannodano i fili del proprio passato scientifico, dando ordine al disordine, al tempo stesso si ripercorrono i segmenti della propria vita, richiamati e ritrovati dalla memoria, anche nella loro trita quotidianità o negli eventi che tornano ineludibili, con il loro carico felice o luttuosamente triste, insieme con le tappe ascensionali della carriera accademica.

Riavvolgendo à rebours le stagioni delle mie ricerche, mi accorgo che l'interesse per il romanzo storico è nato, sia pure in modo episodico, proprio agli inizi della mia attività di studioso, quando nel 1985 – in occasione del secondo centenario manzoniano della nascita – affrontai con giovanile baldanza e una dose acuta di incoscienza, sviluppando qualche geniale intuizione di Raimondi, il rapporto allora tutt'altro che ben focalizzato fra Scott e Manzoni (*Un intertesto manzoniano: il «Waverley» di Scott*), producendo un contributo ancora oggi vivo e importante. Il mio interesse precipuo, però, in quegli stessi anni andava piuttosto a uno stupendo romanzo storico del secondo Novecento, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo (e, in minore, a *Galileo mio padre* di Luca Desiato); e cominciava a manifestarsi, a partire dal 1993 (in occasione di un convegno su «Pirandello narratore»), quello destinato a divenire assorbente per

*I Vecchi e i Giovani*, di cui ho dato ultimamente l'edizione critica dopo vari interventi che hanno sviluppato la linea variantistica del primo, che aveva suscitato molto interesse da parte di Asor Rosa. Negli anni Novanta, però, le mie indagini erano prevalentemente polarizzate sulla novella romantica, sul romanticismo calabrese e sul *Re Torrismondo*, prodromo di una pista di ricerca che giungerà prossimamente al suo epilogo con una monografia sull'argomento, della quale è stata una tappa imprescindibile la ricostruzione della storia della tragedia nel Cinquecento (2020).

Agli inizi di quello stesso decennio era stato pubblicato un mio robusto volume (*Il raggio rifranto*, 1990) che era aperto da un saggio intitolato *Il primo Berchet e la traduzione del «Curato di Wakefield»*, poi rifiuto in una recentissima monografia (*Itinerario di Berchet. Dal «Bardo» ai «Profughi di Parga»*, che è del 2021). Aveva inizio così l'interesse per le traduzioni primottocentesche, sull'*input* offerto da Petrocchi nelle *Lezioni di critica romantica*. Berchet, curatore della collana di romanzi edita da Destefanis, dal 1810 aveva evidenziato che l'Italia doveva produrre buoni romanzi, a questo fine indirizzando le scelte editoriali; e poi nella *Lettera semiseria* aveva intravisto la necessità di istituire un rapporto fecondo fra romanzo e Storia, poi focalizzato dalle colonne del «Conciliatore» (l'invito a volersi «affratellare cogli argomenti desunti dalle storie nostre e dai nostri costumi»). Il suo invito più pressante era quello di non isolarsi sterilmente nella narcisistica glorificazione del passato, perché bisognava invece leggere e tradurre dalle letterature straniere. E l'esempio emblematico, che già avevo studiato, era proprio quello di Manzoni: come tanti altri (o quasi tutti), possedeva totalmente il francese (l'*Ivanhoe* l'aveva letto a Parigi, ben prima che fosse disponibile la traduzione italiana), ma nel vivo della scrittura dei *Promessi sposi* richiedeva a getto continuo le traduzioni di Scott, che tesaurozzava, perché immediatamente disponibili in biblioteca o in libreria.

Si aggiungeva, in quel decennio, un altro importante fattore: lo studio del romanzo italiano del secondo Settecento attraverso l'analisi sistematica della produzione narrativa di Antonio Piazza, che andava dagli anni Sessanta del sec. XVIII agli inizi dell'Ottocento

(*Il prisma dell'apparenza*, 2002). Anche qui verificavo l'incidenza fondamentale degli esempi francesi, ma il dato maggiore era che nel 'disimpegnato' Piazza, autore di consumo ed esecrato dalla *high literature*, andavo scoprendo – di contro – un *engagement* civile, modernissimo perché riversato nella pratica e nella divulgazione giornalistica, e soprattutto un interesse per la Storia nel romanzo, estrinsecato anche come riflessione teorica (e lo stesso può dirsi di Chiari). *L'amor tra l'armi* (1773) era stato ispirato a Piazza dalle (e ambientato nelle) vicende resistenziali della Corsica, fino alla rotta di Pontenuovo, con la figura di Pasquale Paoli che vi giganteggiava, trovando poi più tardi una fluviale propagginazione amplificativa nel romanzo eponimo di Guerrazzi, che ho successivamente studiato. Il problema della genesi del romanzo storico in Italia, insomma, andava facendosi sempre più complesso rispetto a quanto era stato cursoriamente delineato in precedenza, tanto più che avevo identificato in Piazza l'anonimo autore di *Teodoro* (1803), un romanzo antiortisiano perché privo di ogni componente erotica e tutto imperniato sul personaggio eponimo, che nel crollo della Repubblica veneziana affronta senza deflettere dalla sua eticità statuaria una sequenza funesta di vicissitudini negative.

Ad attestare quanto il privato interferisca con la ricerca, e come le evenienze della vita determinino l'orientamento delle indagini critiche, c'è il mio trasferimento in Sardegna, come titolare della cattedra di letteratura italiana. Sento la necessità inderogabile di dare un contributo culturale alla mia nuova terra d'elezione, dopo aver lasciato la natia Calabria; e mi focalizzo su Carlo Varese, che senza esservi mai stato aveva pubblicato due romanzi storico-antropologici di ambientazione sarda (ed era la prima volta che l'isola entrava da protagonista nella narrativa italiana). Dandone l'edizione (*Preziosa di Sanluri*, 2000; *Il proscritto*, 2002), insisto pesantemente nelle introduzioni sul fatto che è necessario ridelineare quella che ora ho definito la protostoria del romanzo storico, poiché le trattazioni che ne erano state date mostravano falle vistosissime e inattendibilità delineativa.

Sembrerebbe fatta: dovevo riformulare *ab imis* questa protostoria; e invece dovranno passare ancora venti anni. Vengo attratto da altre

linee di ricerca, da una miriade di temi e di autori che si sgranano nell'arco di più secoli (Dante *in primis*, ma anche i *Fioretti*, Campanella, Capuana, De Roberto, De Sanctis, D'Annunzio, Deledda, Alvaro, Satta), e mi disperdo anche in una serie di pesanti incarichi istituzionali e nel coordinamento di importanti progetti di ricerca e di edizioni nazionali, in particolare quella di Pirandello. Permane vivo l'interesse per il rapporto fra letteratura e Storia, che estrinseco nello studio delle tragedie di Gravina e nella ricostruzione delle vicende del romanzo storico in Sardegna, giungendo ad analizzare empaticamente il capolavoro di Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*. Ma la protostoria del romanzo storico restava sullo sfondo: a bocce ferme, posso dire ora che inconsciamente ho preferito delibare questa ricerca che mi accompagnava sempre, nella riflessione episodica e nell'accumulo intermittente di materiali.

Nel 2020 rompo gli indugi, dopo un censimento sistematico ed esaustivo delle traduzioni, reso possibile dalle risorse digitali. Avendo ripudiato ogni notizia di seconda mano, non c'è un solo testo che non sia stato letto e analizzato, fra quelli compresi nel primo capitolo, che mi è risultato il più difficile nello storicizzare linee di sviluppo e autori. Accenno brevemente alle novità più rilevanti che sono emerse dall'indagine e dalla focalizzazione critica: il romanzo storico-epistolare di Cornelia Knight (1794), pressoché sconosciuto e solidamente documentato e costruito; la rilevanza genetica della narrativa odepórica, con la scoperta del ruolo esercitato da Pedro Montengòn; ma soprattutto quella della collana di Destefanis, così aperta alle grandi voci della letteratura europea e a quelle femminili e 'femministe', da Mary Wollstonecraft (la cui presenza era passata inosservata, data l'anonimia del romanzo) a Marie Ristaud Cottin. Tra i primi romanzi storici apparsi in traduzione c'è, naturalmente, madame de Genlis, con il suo *Belisario* (1808) e con i primi echi, nella prefazione, del dibattito critico sulla tipologia di questo genere letterario, al quale seguono nel 1812 il *Romeo e Giulietta* di Regnault Warin e nel 1817 la *Storia di Clarice Visconti* di Jean de Prechac, che era stato per la prima volta pubblicato addirittura nel 1681, e *Il Solitario* di d'Arlincourt, autore di solito trascurato nella

sua incidenza genetica (non a caso lo traduce Bertolotti nel 1822). Il 'ciclone' Scott non esaurisce la febbre traduttorica di romanzi storici: appaiono *I capi scozzesi* di Jane Porter (1822), ispirato alla saga di William Wallace, e *L'eremita della tomba misteriosa* di Ann Radcliffe; e c'è – a parte l'onnipresente d'Arlincourt e l'*Han d'Islanda* di Victor Hugo – la tragica vicenda (anche questa passata inosservata) di *Maria Menzikoff* di August Lafontaine, con il quadro storico che si traslettera in una non banale lettura della contingenza umana e dell'includibilità del destino.

Sono, queste, solo alcune delle novità primarie emergenti dalla complessità di un quadro che sinora non era mai stato tracciato con sistematicità e nel quale esse vivono in reciproca osmosi e rifrazione di luce, illuminandosi a vicenda. E ciò vale ancor più per il secondo capitolo, che istituisce con il primo un rapporto intuitivo di specularità, poiché gli esiti testuali che si dipanano cronologicamente in Italia hanno spesso una rispondenza sinottica in quelli stranieri o, invece, proprio mediante il confronto con loro certificano la propria originalità. Fra i prodromi settecenteschi, oltre a ribadire l'importanza del romanzo a suo modo 'storico' di Antonio Piazza (una storicità bruciante nella sua contemporaneità), posso esemplificare la positività metodologica applicata nella mia analisi attraverso il 'caso' di Casanova, che mi sembra emblematico e sul quale ritengo di aver potuto, in questo modo, scrivere cose nuove. Anzitutto ho smentito la vulgata secondo cui il veneziano avrebbe tradotto liberamente, negli *Aneddoti*, un romanzo della marquise de Tencin, limitandosi a una retrodatazione temporale e a una ambientazione veneziana. Con la sua consueta genialità cosmopolitica Casanova non solo rinnova *ab imis* l'archetipo ma, soprattutto, lo fa per una lucida teorizzazione del rapporto fra Storia vera e storia finta; e questa consapevolezza, che di solito viene trascurata dagli esegeti, consente di cogliere pienamente la portata innovativa dell'esito testuale, che l'autore ha ironizzato con elegante *understatement*.

Illuminati dal contesto storicizzante, i romanzi di Verri possono essere (e lo sono stati) letti con un'ottica nuova, valorizzando i risultati espressivi di *Le avventure di Saffo* e soprattutto della *Vita di*

*Erostrato*, che ha rivelato una sconvolgente modernità. Con Verri la Storia cessa di essere cornice e fondale e l'espedito del manoscritto ritrovato diviene l'elemento di veridizione della realtà storica: così in *Le veglie del Tasso* di Compagnoni, geniale nella sua impostura; così nel *Platone in Italia* di Cuoco, in cui non c'è solo il motivo della Storia inabissata che riemerge, ma uno storicismo nuovo, in funzione di un patriottismo identitario e nazionalistico. Lo stesso avviene nel ritrovamento più interessante che ho operato, il *Roberto da Tortona* di Giacinto Ravelli (1810), il primo romanzo italiano ad autodefinirsi «storico» e vibratamente napoleonico perché denso di italianità, ascrivendo all'imperatore il merito di aver fatto rinascere l'Italia «al suo antico splendore». Lungo il crinale destinato a divenire dominante del patriottismo nazionalistico si situano i tentativi, abortiti ma significativi, di Balbo e Santa Rosa, che avrebbero voluto celebrare eventi rivoluzionari e vittoriosi del riscatto italiano. La linea odeporica, sempre frequentata, origina dopo la pubblicazione dei *Viaggi di Petrarca* di Ambrogio Levati la polemica sulla liceità del romanzo storico (anche qui sono non pochi i documenti resuscitati), feconda perché apre la strada alla sperimentazione darlincourtiana, oltre che scottiana, di Davide Bertolotti (della *Calata degli Ungheri* ho dato da pochissimo la nuova edizione, a due secoli di distanza dalla prima, che è del 1822) e alla *Geltrude* di Defendente Sacchi, che ha trovato finalmente la sua giusta rivalutazione. La riscoperta di *Un papiro* ha consentito di annoverare un altro testo non insignificante, sino ad ora frettolosamente e ingiustamente liquidato, forse senza essere stato neppure letto; e nell'esito ormai maturo del *Castello di Trezzo* di Bazzoni l'analisi testuale ha messo in luce nei personaggi storici una verità psicologica che era rimasta sino ad allora irraggiunta nel quadro fermentante del romanzo storico.

Dopo, si apre il 1827.



## Nota bibliografica

Louis MAIGRON, *Le roman historique à l'époque romantique*, Paris, Hachette, 1898; Galileo AGNOLI, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Foroni, 1906; Luigi FASSÒ, *G. B. Bazzoni. Contributo alla storia del romanzo storico italiano*, Città di Castello, Lapi, 1906; Pietro MICHELI, *Saggi critici* [il r. st.], Città di Castello, S. Lapi, 1906; Guido MAZZONI, *L'Ottocento*, II, Milano, Vallardi, 1910 (1973<sup>9</sup>, con suppl. bibl. [1938-1972] di Aldo Vallone); Attilio SALAROLI, *Carlo Varese il vessillifero del romanzo storico e degli scottiani in Italia*, Pavia, Ed. tip. Bruni-Marelli, 1926; Furio LOPEZ CELLY, *Il romanzo storico in Italia dai prescottiani alle odierne vite romanizzate*, Bologna, Cappelli, 1939; György LUCKÁCS, *Il romanzo storico*, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1957; Michele CATAUDELLA, *Il romanzo storico italiano*, Napoli, Liguori, 1960; Anna COLOMBO, *Un romanzo antisemita del secolo scorso*, «La rassegna mensile di Israel», xxxiii, 1967,

309-11; Guido BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1967; Giorgio PETROCCHI, *Il romanzo storico nell'800 italiano*, Torino, ERI, 1967; Sergio ROMAGNOLI, *Il romanzo storico*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, 7-89; Renato BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'800*, Roma, Studium, 1969; Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Cressati, 1969; Kalikst MORAWSKY, *Il romanzo storico italiano nell'epoca del Risorgimento*, Polonia, Wroclaw, 1970; Anna BENEDETTI, *Le traduzioni italiane di Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki, 1974; Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974; Piero DE TOMMASO, *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Padova, Liviana, 1975; Folco PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976; *Il romanzo storico*, a cura di Leonardo Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1978; Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1980; Elena SALA DI FELICE, *La 'quete' del romanzo: il castello di Trezzo tra la fiaba e la storia*, Milano, Comune di Milano, 1981; Emanuella SCARANO-Cristina CABANI-Ileana GRASSINI, *Sette assedi di Firenze*, Pisa, Nistri-Lischi, 1982; Antonia ARSLAN-Patrizia ZAMBON, *Romanzo storico, d'appendice, di consumo: guida bibliografica*, Milano, UNICOPLI, 1983; Sergio ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984; *Récit et histoire. Etudes réunies par Jean Bessière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984; *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)* [contributi di Enrica Villari, Paolo Amalfitano, Jeanne Clegg, Alide Cagidemetro, Marinella Columi Camerino, Gabriella Fersuoch, Francesca Fiorentino], Venezia, Neri Pozza, 1985; *Il romanzo della storia* [contributi di Roberto Ciardi, Emanuella Scarano Luginani, Claudia Vannocci], Pisa, Nistri-Lischi, 1986; Gino TELLINI, *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1988; Lia FAVA GAZZETTA-Giorgio PETROCCHI-Graziella PAGLIANO-Margherita DI FAZIO, *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988; Fabio FINOTTI, *L'innocenza perduta: strutture nar-*

*narrative dal romanzo storico alla storia domestica*, Firenze, Olschki, 1989; Claudio LODA, *Le introduzioni ai romanzi storici italiani della prima metà dell'Ottocento: motivi e tematiche*, «Otto/Novecento», XIV, 2, marzo-aprile 1990, 69-99; Anco Marzio MUTTERLE, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in *Storia letteraria d'Italia - L'Ottocento*, a cura di Armando Balduino, Padova, Vallardi-Piccin Nuova Libreria, 1990; Giuseppe PETRONIO, *Il romanzo italiano nel quadro del romanzo europeo dell'Ottocento*, in *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Bari, Laterza, 1990, 33-59; Vittorio SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990; *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di Riccardo Brusca e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 1991 [Roberto BIGAZZI, *Il dibattito delle prefazioni*, 131-47; Paola LUCIANI, *Un eccentrico confronto: Rossini e Walter Scott*, 149-62]; Giovanna ROSA, *Inchiesta sui romanzi storici, neostorici, pseudostorici*, in *Tirature '91*, a cura di Vittorio Spinazzola, Torino, Einaudi, 1991; Stefano CALABRESE, *Etica dell'azione e intreccio nel romanzo storico italiano*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XLVI, 1993, 47-68; Guido GUGLIELMI, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993; Rodolfo MACCHIONI JODI, *Dal romanzo gotico al romanzo storico italiano*, «Italianistica», XXIII, 1994, 389-416; Ezio RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, II, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 1994; Gigliola DE DONATO, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1996; Cristina DELLA COLETTA, *Plotting the past: metamorphoses of historical narrative in modern Italian fiction*, West Lafayette, Purdue University Press, 1996; Roberto BIGAZZI, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996; *Romanzo storico e romanticismo. Intermittenze del modello scottiano* [contributi di Franca Ruggieri, Regina Pozzi, Giorgetto Giorgi, Mariolina Bongiovanni Bertini, Philippe Berthier, Annamaria Laserra, Clara Leri, Giovanni Bardazzi, Piero Boitani], Pisa, ETS, 1996; Lidia DE FEDERICIS, *Letteratura e storia*, Bari, Laterza, 1998; Gino TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, B. Mondadori, 1998, 13-63; *La letteratura, la storia, il romanzo*, a cura di

Mario Tropea, Catania, Ed. Lussografica, 1998; Margherita GARNERI, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmodernismo*, Lecce, Manni, 1999; Matilde DILLON WANKE, *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento*, Modena, Mucchi, 2000; Maria Renata DOLCE, *Dialoghi con la storia. Peter Carey e il nuovo romanzo storico*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000; Antonia Susan BYATT, *On histories and stories. Selected essays*, London, Vintage, 2001; Alberto CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, il Saggiatore, 2001; *Le donne, i cavalieri, l'arme gli amori; poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Padova, Marsilio, 2001; *Il romanzo*, I-II, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001-2002; Alessandra ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Padova, Esedra, 2002; Paola ZANNONER, *La storia attraverso le storie*, Milano, Mondadori, 2002; Giancarlo BERTONCINI, *Una bella invenzione: Giuseppe Montani e il romanzo storico*, Napoli, Liguori, 2004; Valerio Massimo DE ANGELIS, *Romanzo storico e storiografia romantica: l'invenzione della/nella scrittura*, in *Scrivere la storia* (atti del convegno di Macerata: 28 maggio 2003), a cura di Stefania Valeri, Firenze, Le Monnier, 2004; Emanuella SCARANO, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Napoli, Liguori, 2004; Serena TUSINI, *Il romanzo post-storico*, «Allegoria», 2004, 47, 47-66; Daniela BROGI, *Il genere proscritto: Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005; Nunzia D'ANTUONO, *Michele Baldacchini e il romanzo napoletano del primo Ottocento*, «Misure critiche», 2005, 1-2, 47-64; Ruth GLYNN, *Contesting the Monument. The Anti-Illusionist Italian Historical Novel*, Leeds, Northern Universities Press, 2005; Krzysztof ZABOKLICKI, *Alcune considerazioni sul romanzo storico ottocentesco in Italia*, «Esperienze letterarie», 2005, 3-4, 289-99; Francesca FAVARO, *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla "Vita di Erostrato" di Alessandro Verri*, «Lettere italiane», 2006, 4, 631-52; Elisabetta MAURONI, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, LED, 2006; *Il romanzo e la storia*, a cura di Nicolò Mineo, Pisa, F. Serra, 2007

(«Moderna», VIII, 2006, 1-2: contributi di Mineo, Ganeri, Scarano, Manganaro, Domenichelli, Brogi, Verdirame, Monastra, Luperini, Rappazzo, Padovani, Tropea, Dei, Petroni, Serkowska, Persico, Tramontana); *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, a cura di M. Sacco Messineo, Palermo, :due punti edizioni, 2007 (contributi di Sacco Messineo, Viola, Morace, Bertoncini, Sole, Pupino, Di Legami, Di Giovanna, Zarcone, Di Gesù, Rando); *La letteratura e la storia* (atti del IX Congresso ADI), a cura di Elisabetta Menetti e Carlo Varotti, Bologna, Gedit Ed., 2007; Fabio DAL BUSCO, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Ravenna, Longo, 2007; *La storia nel romanzo (1800-2000)*, a cura di Marinella Colummi Camerino, Roma, Bulzoni, 2008; *Manzoni and the Historical Novel*, a cura di Salvatore Bancheri, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 2009; Rosario Marco ATRIA, *Il romanzo storico e la modernità*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana* (atti del XII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani: Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma, Dip. di Italianistica e Spettacolo, Sapienza Università di Roma, 2009; Giovanna ROSA, *Dal romanzo storico alla "Storia-Romanzo". Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento* (atti del X Convegno MOD: Roma, 4-7 giugno 2008), a cura di Simona Costa e Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010; *Il sugo della nostra storia: il romanzo dell'Italia unita da Manzoni a Verga*, a cura di Luigi Sansone, Milano, Biblioteca Comunale Palazzo Sormani, 2011; Michele COLOMBO, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2011; Yannick GOUCHAN, *Illusioni perdute di un patriota: «Noi credevamo» di Anna Banti*, «Italies», 2011, 15, 203-24; Federica ADRIANO, *Un tassello della nascita del romanzo storico: i «Viaggi di messer Francesco Novello e di Taddea D'Este sua consorte» di Stefano Ticozzi*, «Otto / Novecento», 2012, 2, 126-42; Giuliana BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012; Roberto RISSO, «La patria pericolante»: i romanzi storici del primo Ottocento e la formazione dell'Italia e degli Italiani, «Carte italiane», 8, 2012, 15-27; Paolo D'AN-

GELO, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, il Mulino, 2013; Matteo SARNI, *Il segno e la cornice. «I Promessi sposi» alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2013; *Le roman français contemporain face à l'histoire: thème et formes*, sous la direction de Gianfranco Rubino et Dominique Viart, Macerata, Quodlibet, 2014; Franco SUITNER, *Trovatori e giullari da romanzo storico*, «La parola del testo», 2015, 1-2, 115-30; Marinella COLUMMI CAMERINO, *Archeologia del romanzo. 1821-1872 bilancio di un cinquantennio*, Milano, FrancoAngeli, 2016; Palmira DE ANGELIS, *La forma dell'ideologia: il romanzo storico dell'Ottocento*, in *Transiti letterari e culturali*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 1999, I, 167-77; Serena TODESCO, *Tracce a margine: scritture a firma femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2017; Gino TELLINI, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier Università, 2017 (cap. IV: *Dall'io alla storia*), 70-103; Emanuela PIGA BRUNI, *La lotta e il negativo: sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018; Chiara COPPIN, *I romanzi storici di Francesco Mastriani*, Avellino, Sinesiesie, 2018; Aldo Maria MORACE, *Un intertesto manzoniano: il «Waverley» di Scott e Carlo Varese e la 'riforma' del romanzo storico*, in *Cartografie letterarie. Da Dante a Montale*, Roma, Bulzoni, 2021, 319-50 e 351-84.



Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2023  
presso Universal Book s.r.l.  
Rende (CS)



