UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE
Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

GIOVANNA ROSA

Il romanzo melodrammatico. F. D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale

Firenze, La Nuova Italia, 1990
(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 137)

Quest'opera è soggetta alla licenza ***Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)****. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;

- l'opera non sia usata per fini commerciali;

- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.

PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

CXXXVII

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA

16

GIOVANNA ROSA

IL ROMANZO MELODRAMMATICO

F. D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale

LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Rosa, Giovanna

Il romanzo melodrammatico: F. D. Guerrazzi
e la narrativa democratico-risorgimentale. —
(Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia
dell'Università di Milano ; 137. Sezione a cura
dell'Istituto di filologia moderna ; 16). —
ISBN 88-221-0833-7
1. Guerrazzi, Francesco Domenico I. Tit.
853.8

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1990 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: aprile 1990

INDICE

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE p. IX

INTRODUZIONE p. 1

CAP. I - GUERRAZZI E LA SCELTA DEL ROMANZO: UNA LETTURA "SONORA" PER UNO STILE "ANTILIBRESCO" 9

» II - I GIOVANI FREMENTI LETTORI 28

» III - PROTAGONISMO D'AUTORE 46

» IV - LA PAROLA SOLENNE DELL'"HISTOR" E LA "PROSA POETICA" 65

» V - LA SCRITTURA MELODRAMMATICA 88

» VI - LE "VISIONI" DELLA STORIA 108

» VII - L'EPOCA EROICA: I VALORI ORGANICI DELLA COMUNITÀ PREBORGHESE 123

» VIII - LA SCENA ROMANZESCA 147

» IX - LA PAROLA DEI PERSONAGGI FRA RETORICA E DELIRIO 162

» X - NEL NOME DEL PADRE, OVVERO "LA BATTAGLIA DI BENEVENTO" 183

» XI - L'EPICITÀ IMPOSSIBILE: DALL'"ASSEDIO DI FIRENZE" ALLE "DOMESTICHE STORIE" 199

CAP. XII - L'ARCANO DEL TERRORE p. 223

» XIII - "IL GODIMENTO VERO CONSISTE NEL FAR TREMARE" (Malatesta Baglioni) 244

NOTA BIBLIOGRAFICA p. 269

INDICE DEI NOMI p. 275

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Diamo qui di seguito le indicazioni bibliografiche delle opere guerrazziane piú frequentemente citate in questo studio.

Priamo. Tragedia. Due prose, una sul Bello, l'altra su la Lingua di F. D. Guerrazzi, Livorno, Vignozzi, 1826.

La Battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII, Livorno, Bertani, 1827-28, in quattro tomi. Nuova edizione corretta dall'autore, Firenze, Le Monnier, 1852.

L'Assedio di Firenze. Capitoli XXX, pubblicato a Parigi con lo pseudonimo Anselmo Gualandi, Baudry, 1836. Si cita dall'edizione, sempre parigina, del 1847.

Veronica Cybo, duchessa di San Giuliano. Prima edizione nella miscellanea varia « La viola del pensiero », 1839, con il titolo *La duchessa di San Giuliano*; poi con il titolo completo per i tipi Vannini, Livorno, 1839. Si cita dalla ristampa negli *Scritti* del 1847.

Isabella Orsini, duchessa di Bracciano, Firenze, Le Monnier, 1844; si cita dall'edizione Firenze, Salani, 1886.

Scritti di F. D. Guerrazzi, Firenze, Le Monnier, 1847.

Memorie di F. D. Guerrazzi scritte da lui medesimo, Livorno, Poligrafica italiana, 1848.

Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI, Pisa, Vannucchi, 1853.

Il marchese di Santa Prassede o la vendetta paterna, Pisa, Vannucchi, 1853; si cita da *Racconti e scritti minori di F. D. Guerrazzi*, a cura di R. Guastalla, Milano, Istituto Editoriale, s. d., ma 1914.

Note Autobiografiche e poema di F. D. Guerrazzi, a cura di R. Guastalla, Firenze, Le Monnier, 1899.

Lettere di F. D. Guerrazzi, a cura di G. Carducci, Livorno, Vigo, 1880-82; salvo diversa indicazione, le lettere citate sono tratte da questa raccolta.

Le citazioni da questi testi riproducono le edizioni qui elencate in tutte le loro peculiarità, salvo gli evidenti refusi tipografici. In particolare, è stato

sempre rispettato l'uso frequente dei termini in corsivo, caratteristica della scrittura guerrazziana.

ABBREVIAZIONI:

AssdiFi = *L'Assedio di Firenze*
BdB = *La Battaglia di Benevento*
B. C. = *Beatrice Cenci*
Is. Or. = *Isabella Orsini, duchessa di Bracciano*
N. A. = *Note Autobiografiche*
Ve. Cy. = *Veronica Cybo, duchessa di San Giuliano*
Ven. Pa. = *Il marchese di Santa Prassede o la vendetta paterna.*

INTRODUZIONE

Un critico acuto e vivace come Berto Ricci, rievocando sulle pagine del « Selvaggio » il centenario della pubblicazione della *Battaglia di Benevento*, pronosticava:

> Chi scriverà la storia del romanzo italiano dovrà fermarsi a Guerrazzi come in poesia ci si ferma a Dante e Leopardi [1].

Mai indicazione critica si è rivelata tanto inopportuna e tanto giustamente disattesa: Guerrazzi è scomparso dal nostro panorama letterario ed oggi i suoi libri appaiono illeggibili sia agli studiosi sia alla massa dei lettori meno esigenti. Pur tuttavia il suggerimento di Ricci contiene un aspetto di verità. Per cogliere la genesi contrastata della civiltà romanzesca nel nostro paese, l'analisi dell'*Assedio di Firenze* o della *Beatrice Cenci* offre indubbi motivi di interesse. L'opera dello scrittore livornese aiuta a chiarire le dinamiche vitali e le contraddizioni profonde che permeano il clima culturale dell'Italia primottocentesca, ancora in bilico fra consuetudini di gusto aristocratico e feconde aperture al nuovo.

Quando nel 1827, l'anno fatale del romanzo storico, Guerrazzi pubblica *La Battaglia di Benevento*, il suo intento dichiarato è sperimentare tecniche compositive e moduli espressivi capaci di inscrivere entro l'inedita compagine romanzesca le tensioni piú convulse dell'oltranzismo romantico.

[1] B. Ricci, *Idee sul Guerrazzi*, « Il Selvaggio », 30 luglio 1927.

Per i primi decenni del secolo, il successo fu strepitoso, anzi:

Al suo tempo, fu lo scrittore piú letto d' Italia [2].

Nel giudizio dei contemporanei, il confronto ravvicinato con Manzoni è un luogo comune:

Se un giorno la letteratura contemporanea d'Italia avrà il suo Plutarco, questi non potrà trovare contrasto piú perfetto di quello che presentano Manzoni e Guerrazzi. (...) Contrari in tutto, eppure due giganti [3].

L'antagonismo fra i due scrittori era percepito cosí vividamente da diventare chiave di lettura dell'intero panorama letterario d'allora. Montazio, recensendo l'*Isabella Orsini, duchessa di Bracciano* (1844), s'avvaleva di un'immagine icastica per delineare lo scontro fra i due schieramenti contrapposti:

Cosí ebbero principio le fazioni dei Bianchi e dei Neri nella giovane letteratura italiana, fra i quali li uni han per insegna un agnello, li altri un'upupa (...) li uni per motto « Religione », li altri per stemma « Scetticismo » [4].

Le testimonianze sono innumerevoli; lo stesso Guerrazzi giocava sul parallelismo di carriere simili e nel contempo antitetiche [5]. Certo, oggi un simile quadro, fissato con linee nette e schematiche, ci pare quasi provocatorio e non si può non convenire con Trivero Alonge quando invita a

[2] A. Raina, *F. D. Guerrazzi*, « Le Lettere », 18 marzo 1924. Va ricordato che, secondo molte testimonianze d'epoca, lo scrittore livornese fu uno dei pochi letterati italiani ottocenteschi che ottenne « lauti guadagni » dalla pubblicazione dei suoi romanzi.

[3] Anonimo, *Romanzieri italiani e stranieri: F. D. Guerrazzi*, « Il Romanziere contemporaneo », 19 febbraio 1857.

[4] E. Montazio, *" Isabella Orsini " racconto di F. D. Guerrazzi*, « La Rivista settimanale di letteratura, arti e teatro », n. 9, 6 agosto 1844. È utile ricordare che il critico recuperava la famosa distinzione proposta da Mazzini nell'articolo *Del moto letterario in Italia* (1837) che si può leggere ora in *Scritti editi e inediti*, ediz. nazionale, Imola, Galeati, 1906-43, sez. Letteratura, vol. II, pp. 363-65. Anche G. Montanelli nelle sue *Memorie* osservava: « Due scuole di letteratura si segnalarono in Italia negli ultimi tempi, la scuola lombarda e la scuola toscana ». *Memorie sull'Italia 1814-1850* (1853), Firenze, Sansoni, 1963, p. 27.

[5] Commentando in una lettera ad un amico la morte di Manzoni, Guerrazzi affermava: « Il Manzoni, nel '27, pubblicò *I Promessi Sposi* e chiudeva la sua carriera di soli 43 anni; nel medesimo anno, io la cominciava di 23 anni con *La Battaglia di Benevento* » riportato da I. Sanesi, *F. D. Guerrazzi*, Milano, Zucchi, 1936, p. 112.

sottrarre Guerrazzi all'impossibile confronto con il Manzoni, pietra di paragone di cui si è sempre servita la critica, a partire da De Sanctis, per mettere a capo una condanna totale e definitiva [6].

Nondimeno, riconoscere l'improponibilità del raffronto testuale fra il capolavoro manzoniano e le singole opere guerrazziane non significa vanificare la sostanza critica della famosa distinzione desanctisiana fra scuola cattolico-liberale e gruppo mazziniano [7]. Al di là dei limiti, e forse anche degli errori che la classificazione ha prodotto, le pagine del critico ottocentesco conservano una funzionalità ermeneutica di grande valore. Integrata dall'indagine delle diversificazioni geografiche del nostro Romanticismo [8], la *Storia della letteratura italiana del XIX secolo* offre una prospettiva organica cui riportare l'esperienza dello scrittore toscano e livornese.

La democraticità, infatti, è componente genetica e fondativa del sistema delle scelte strutturali ed espressive cui Guerrazzi s'affida per dar vita alla sua produzione romantico-risorgimentale. Il rifiuto drastico che il Novecento ha opposto a quel modello è pari alla coerenza con cui venne elaborato, agli albori della nostra civiltà romanzesca.

Dall'incontro con lo storicismo romantico, gli autori italiani ricavarono l'impulso per aprire orizzonti culturali inesplorati entro cui promuovere il rinnovamento irreversibile di un mercato delle lettere ancora aristocraticamente asfittico; tuttavia solo pochi di essi maturarono una coscienza piena dei nuovi strumenti di riscoperta e di rappresentazione della realtà passata. Al di là dell'eccezionale esperienza manzoniana, la schiera dei narratori adottò le coordinate spazio-temporali del romanzo storico sfruttandone soprattutto gli elementi di narratività distesa, senza

[6] P. Trivero Alonge, Recensione a *F. D. Guerrazzi, Pagine Autobiografiche*, « Giornale storico della letteratura italiana », fasc. 464, 1971. L'articolo, che muove dalla giusta premessa della necessità di superare l'ottica crociana in nome della quale molti critici tendono a « proiettare il Guerrazzi in avanti » privilegiando le pagine memoriali e l'epistolario, sottolinea la proficuità di inserire « l'opera del livornese nel quadro del Romanticismo europeo, cupo e tenebroso », al fine di ricostruire il « sistema dei miti operanti nella cultura del tempo ».

[7] F. De Sanctis, *La scuola cattolico-liberale* e *Mazzini e la scuola democratica*, in *Storia della letteratura italiana del secolo XIX*. Si citerà dall'edizione a cura di A. Asor Rosa, Milano, Feltrinelli, 1964.

[8] « Al di fuori di quest'area lombardo-piemontese e della congiunta Liguria, sola fa spicco la rossa Livorno del Guerrazzi, che del resto guarda a Genova e al Tirreno ed è, nei confronti di Firenze, in posizione antagonistica ». C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 51.

particolare attenzione al collegamento dialettico fra « l'uomo e la storia » [9] che la Rivoluzione francese aveva rivelato con forza e offerto all'intera produzione culturale europea. Il paradosso della letteratura italiana, che vive « una crisi del realismo prima che si affermi il realismo stesso » [10], affonda le sue radici in queste prime decisive scelte.

Come Varese, Grossi o D'Azeglio, anche il nostro autore ama le scenografie di cartapesta, subisce il fascino sinistro degli eroi maledetti, esalta l'avventurosità delle situazioni piú « pittoresche », privilegia, insomma, tutti gli artifici del *romanesque* a scapito dell'analisi severa dei conflitti sociali e dei rovelli psicologici [11]. Il dato qualificante dell'esperienza guerrazziana tuttavia sta nel grado di assolutezza premoderna che queste opzioni mantengono ad ogni livello del racconto.

Il romanzo storico democratico attinge la sua efficacia originale dall'oltranzismo espressivo con cui sperimenta le forme della narrazione proprie del melodramma e del romanzo popolare. Strutture di genere, tecniche compositive, registri linguistico-stilistici, valori intellettuali, strategia politica si potenziano vicendevolmente per porgere al pubblico elettivo dei giovani patrioti una narrazione che, nel rigetto intransigente della *medietas*, vuole rappresentare il delirio della passione e la fatalità di destini inimitabili.

Proprio il riconoscimento dell'organicità complessiva del progetto rende impossibile il confronto testuale fra i libri guerrazziani e il capolavoro manzoniano: l'esperienza romanzesca dello scrittore livornese va piuttosto proiettata sullo sfondo ampio della lotta per l'egemonia cul-

[9] Ovvio il rimando al saggio fondamentale di G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.

[10] F. Portinari, *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976, p. 214.

[11] Sono numerosi i saggi recenti che sottolineano l'omologia strutturale fra romanzo storico e narrativa popolare; fra questi ricordiamo G. Pagliano, *Il mondo narrato*, Napoli, Liguori, 1985; AA. VV., *Dame droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Arslan, nuova edizione, Milano, Unicopli, 1986; A. Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988. Di particolare interesse i saggi dedicati ai « figli di Walter Scott » in F. Portinari, *Le parabole del reale*, Torino, Einaudi, 1976 e quelli raccolti da S. Romagnoli in *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984. Sebbene rivolti all'analisi specifica di singoli autori si vedano anche P. Luciani, *Le macchine narrative di Carlo Varese*, « Italianistica », IV (1975), n. 3; P. Biasin, *L'" Ettore Fieramosca ", ovvero la disfida del romanzo storico*, « Il Verri », n. 11, 1978; M. Barenghi, *" Marco Visconti " fra Manzoni e Scott*, « Acme », settembre-dicembre 1987.

turale che negli anni cruciali del Risorgimento contrappose schieramento laico e gruppi liberal-moderati [12].

In questa prospettiva prendono risalto le opere che storicamente sancirono Guerrazzi « duce satanico » della scuola mazziniana: i celebri romanzi storici, *La Battaglia di Benevento* e *L'Assedio di Firenze*, il ciclo delle « domestiche storie » che, apertosi con la *Veronica Cybo, duchessa di San Giuliano*, culmina nella truce vicenda di Beatrice Cenci [13].

A vent'anni dalla doppia pubblicazione dei *Promessi Sposi* e della *Battaglia di Benevento* la prima fase del rinnovamento del nostro sistema letterario si è ormai consumata: mercato editoriale e orizzonte d'attesa acquistano un assetto di maggior saldezza e modernità; le proposte romanzesche abbandonano mano a mano lo scenario storico per recuperare figure e motivi più prossimi alla contemporaneità. La produzione guerrazziana pare adeguarsi, almeno in parte, alle nuove esigenze culturali: le storie « regionali » corse testimoniano una attenzione piú puntuale alla realtà quotidiana; *Il buco nel muro* cerca di modulare la scrittura sulle cadenze cordiali del diarismo autobiografico. Ma la parabola del declino è ormai inarrestabile: il sistema della retorica melodrammatica, quanto più era funzionale alla poetica tragico-sublime dell'età romantica, tanto meno poteva adattarsi al quadro delle scelte sentimental-realistiche.

[12] Naturale il rimando all'interpretazione di A. Gramsci, delineata nei *Quaderni del carcere*. Si farà riferimento in particolare a *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966[6]; *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1966[8].

[13] « A ciò pensando, e per *tentare*, vorrei stampare alcuni racconti, a cominciare dalla *Duchessa di San Giuliano*, seguirebbe la *Duchessa di Bracciano*, e poi la *Beatrice Cenci*, e via via ». Lettera a N. Puccini, Livorno, 17 maggio 1843. Questa è una delle molte lettere in cui Guerrazzi manifesta il progetto complessivo di comporre tre opere dedicate a protagoniste femminili: Veronica Cybo, Isabella Orsini, Beatrice Cenci. Sebbene il romanzo dei Cenci abbia visto la luce nel 1853, la sua ideazione e stesura sono da collocare alla fine degli anni Quaranta. In una lettera a G. Franz del 22 agosto 1845 vediamo già pronosticato: « Siccome nel 1845 io pubblicherò il nuovo romanzo la *Beatrice Cenci*, cosí ... » (*Lettere di F. D. Guerrazzi*, a cura di F. Martini, Torino, Roux e C., 1891). Il lavoro richiese piú tempo; in una pagina diaristica del 21-22 giugno 1849, lo scrittore annotava: « Oggi lettere da casa e mi viene il ms. della Cenci. Lo ricopierò con diligenza e ritoccherò ... ». *Un diario inedito di F. D. Guerrazzi*, a cura di E. Michel, « Nuova Antologia », 16 ottobre 1909. A ritardare poi la pubblicazione intervennero gravi ragioni politiche: « Per l'acquisto del manoscritto Cenci, mandò a me l'amministratore Grazzini, ma, siccome non può stamparsi cosa mia se non dopo il decreto della Camera di accusa, cosí aspetteremo ancora ». Lettera a G. Bertani, Firenze, 1 settembre 1850.

A darne compiuto conto è l'elemento qualificante della nuova letterarietà romanzesca: l'ironia. Ebbene, per dirla con le parole di Dossi, « Guerrazzi, come Verdi, non seppe mai ridere » [14]. Animato da uno sdegno furente, spesso iracondo, il nostro scrittore non conobbe mai le tonalità del « riso festevole », risorsa primaria della polifonia narrativa, ma si rifugiò sempre nel « riso chiuso, puramente negativo della satira » [15].

Ecco perché anche la riproposta recente delle opere minori, intrise di un acre sarcasmo, è destinata a cadere nel vuoto [16]: come giustamente riconosceva Cajumi nell'*Introduzione* agli *Scritti scelti*, « Guerrazzi è maestro in storie tragiche » [17]. Il successo clamoroso che arrise ai primi romanzi derivò appunto dall'incandescenza melodrammatica di un modello espressivo capace di sintonizzarsi con le tensioni eroiche che permeavano l'orizzonte d'attesa post-napoleonico. Ben presto il progetto mostrò tutte le sue aporie interne: a sancirne l'inadeguatezza immedicabile piú che il giudizio della critica [18] fu la reazione dei lettori. Dopo le 58 edizioni della *Battaglia di Benevento* e le 52 dell'*Assedio di Firenze*,

[14] C. Dossi, *Note Azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964, n. 1967, p. 93.

[15] La distinzione è operata da M. Bachtin negli *Appunti del 1970-71*, in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 352.

[16] La proposta interpretativa di un « Guerrazzi *umorista eccentrico* » è avanzata da R. Bertacchini nell'*Introduzione* a F. D. Guerrazzi, *Il buco nel muro - La serpicina*, Milano, Marzorati, 1971.

[17] A. Cajumi, *Introduzione* a *Scritti scelti di F. D. Guerrazzi e Carlo Bini*, Torino, UTET, 1955, pp. 11-12. Nei *Pensieri di un libertino* (Torino, Einaudi, 1970[2]), dopo aver confessato « Guerrazzi fu la mia delizia giovanile » (p. 164), il critico ammonisce: « Errerebbe profondamente chi chiedesse a Guerrazzi l'*humble verité* dei realisti, e non quello che si cerca in Byron, o in D'Aurevilly: emozione e terrore, impeto di poesia » (p. 191).

[18] De Sanctis concludeva la recensione a *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI di F. D. Guerrazzi* con questo giudizio complessivo: « Ne' suoi primi lavori la sua originalità è congiunta con una certa vivacità e freschezza, che non è senza attrattive; ora del suo stile egli si è fatto una maniera, una consuetudine, ed è l'imitatore di se stesso ». « Il Cimento », gennaio 1855, poi in *Saggi critici*, cfr. l'ediz. a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1969, vol. I, p. 49. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi di individuare « il valore di Guerrazzi scrittore non tanto nel pregio artistico dei singoli romanzi, quanto nella sintesi che offre la sua opera dei molteplici stadi attraverso i quali è passato il romanzo italiano durante il cinquantennio piú formativo della sua storia », V. M. Constable, *Elementi anti-eroici e eroi-comici negli ultimi romanzi di F. D. Guerrazzi*, « Quaderni della Labronica » (IX), n. 5. In questa prospettiva il critico inglese sottolinea, poi, la « lenta maturazione » delle scelte tecnico-espressive fino a considerare l'autore « quasi un precursore in fatto di stile » avvicinabile al Verga dei *Malavoglia*, V. M. Constable, *Evoluzione stili-*

solo il ciclo delle « domestiche storie » ottiene il consenso entusiastico del pubblico ottocentesco; poi, la progressiva eclisse [19].

Difficile imputarne la causa all'« indirizzo critico-positivo degli studi storici moderni » che non invitava alla « lettura dei romanzi » [20]; ancora più impervio attribuire la responsabilità dell'insuccesso delle ultime opere guerrazziane alla malevolenza della « critica politica » di un De Sanctis, fattosi ormai moderato e cavouriano [21]. In verità, il paradigma della melodrammaticità romanzesca non può piú soddisfare le aspettative culturali e letterarie dell'Italia post-risorgimentale. Ha ragione Trombatore quando ricorda, con un giudizio severo ma inappuntabile:

> ... dal processo di Lesa Maestà egli uscí non solo liquidato come uomo politico, il naufragio politico coinvolgeva seco anche il naufragio letterario [22].

O per dirla gramscianamente, la « direzione intellettuale e morale » della nazione avviata all'Unità era ormai sotto la guida dei moderati e il fallimento dei laici trova un terreno di verifica privilegiato anche e proprio entro la dimensione della letterarietà romanzesca. Il

stica nella prosa di F. D. Guerrazzi, « Lingua nostra », XXVII, settembre 1966. In realtà, anche i critici piú benevoli ammettono che gli ultimi romanzi guerrazziani, seppure scritti in una lingua piú semplice e moderna, sono però noiosi e poco originali: « ... la prosa è piana, eletta ed efficace, lo stile migliora perdendo quella tumidezza di cui Guerrazzi s'era fatto quasi un abito; ma perde anche quella robusta originalità, che, in mezzo a tanti difetti, pur trapelava vivissima dalle altre sue opere ». F. Lopez Celly, *F. D. Guerrazzi nell'arte e nella vita*, Milano, Dante Alighieri, 1918, p. 93.

[19] Per il quadro completo delle edizioni, ristampe e traduzioni delle opere guerrazziane, si rinvia all'accurata guida bibliografica di P. Miniati, *F. D. Guerrazzi*, Roma, Fondazione Leonardo, 1927.

[20] E. Masi, *Fra libri e ricordi della storia della Rivoluzione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1887, pp. 521-22.

[21] Questa tesi è sviluppata da M. Landini in un saggio *Guerrazzi e la critica politica*, di cui la Biblioteca Labronica di Livorno conserva il dattiloscritto (1981, inv. 1333240). L'interpretazione è offerta in sintesi in un articolo apparso sul « Calendario del Popolo », n. 440, gennaio 1982, intitolato *F. D. Guerrazzi e la letteratura nazionale e popolare dell'800*.

[22] G. Trombatore, *Introduzione* a *I Memorialisti dell'Ottocento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953, p. XXIV. Di analogo parere si mostra G. Ragonese quando, al termine del ritratto dedicato a Guerrazzi nella collana 'I Minori' della Marzorati, Milano 1961, invita a « concludere che il grande successo dello scrittore livornese vada effettivamente dalla *Battaglia di Benevento* sino a quando portò a termine le sue *Memorie* » (p. 2573).

tentativo di dar vita ad una narrativa melodrammatico-popolare, fonte potenziale di un « moderno umanesimo » (Gramsci), si è rivelato impraticabile: le ragioni, come è ovvio, vanno rinvenute tutte nelle opere che a quel progetto si informano.

Voglio ringraziare Vittorio Spinazzola che, in questi anni, ha indirizzato e sostenuto la mia ricerca: senza il suo incoraggiamento affettuoso e i suoi consigli generosi la composizione di questo libro non sarebbe stata possibile.

CAPITOLO PRIMO

GUERRAZZI E LA SCELTA DEL ROMANZO: UNA LETTURA "SONORA" PER UNO STILE "ANTILIBRESCO"

Al pari di molti scrittori contemporanei, anche Guerrazzi intraprende la carriera letteraria percorrendo l'iter consueto per un artista esordiente nell'età della restaurazione. La prima opera, un poemetto in endecasillabi sciolti dal titolo pretenzioso *La Società* [1], mostra un culto fin troppo esibito per i *Sepolcri* foscoliani, accompagnato dai richiami, anch'essi di maniera, agli autori ossianeschi allora di moda. L'incipit suona per imitazione: « Forse è men duro espresso il duolo, o amara / È piú se rieda in flebile lamento / Al cor, del cor l'angoscia... ». L'unico motivo di originalità risiede nella già chiara propensione per i toni orrorosi, che diventerà uno dei cardini della poetica romantica del nostro autore:

> ... ma guatar la piaga, e scevro
> Di speme esasperarla il mio cor gode.
> (vv. 11-12)

Dopo l'omaggio al Foscolo « liber'uomo », l'ammirato tributo d'ossequio al genio poetico del nuovo secolo: *Le stanze in onore di Lord Byron*, pubblicate a Livorno da Pozzolini nel 1825. A queste esercitazioni scolastiche, perché altro non sono, seguono gli esperimenti teatrali: la scelta del genere nobile per eccellenza era, a sua volta, obbligata.

Della prima tragedia, *Priamo*, che non venne mai rappresentata, è lo stesso autore a spiegarci la genesi contrastata e l'elaborazione farraginosa:

[1] Steso nel 1824, ma reso noto dal Guastalla solo nel 1899, quando lo pubblicò in appendice alle *Note Autobiografiche* (Firenze, Le Monnier).

... confidiamo trovar grazie facendo intendere siccome quest'opera immaginata nella fanciullezza mia prima, fu poi per casi fortunosi troncata, ripresa, nuovamente interrotta e alla perfine a questo punto guidata (...) onde qual ch'ella sia non mi bastò l'anima con le mie proprie mani mozzarla. (*Sul Bello*, pp. 16-17).

Rispetto a questo tentativo iniziale, giustamente considerato un coacervo di materiali piú che un testo organicamente coeso, la seconda tragedia, *I bianchi e i neri* (Livorno, Vignozzi 1827), offre elementi di maggior interesse. In prima istanza, il passaggio dall'argomento classico all'ambientazione medievale denuncia esplicitamente l'influsso delle discussioni romantiche: il confronto con la dimensione della storia comincia a prendere corpo, pur all'interno di una struttura tragica ancora rigidamente ordinata.

Guerrazzi, infatti, suggestionato dai modelli compositivi del nuovo dramma romantico, accompagna il testo con una premessa, *Fatto storico*, e con le finali *Allusioni storiche*; al tempo stesso, però, non rinuncia a rinserrare il groviglio intricato di vicende amorose e scontri politici entro la compattezza severa delle tre unità aristoteliche. A derivarne è una incongruenza scenografica e drammaturgica: il nostro autore è desideroso di mantenersi fedele all'autorità dei classici, ma, volendo nel contempo dispiegare tutta la complessità della trama, svolge l'azione con rapidità vertiginosa senza cambi di scena, ad eccezione di brevi spostamenti in « luoghi vicini ».

Era uno sforzo maldestro di applicare nella pratica quei principi teorici che aveva diffusamente esposto nel saggio *Sul Bello*. In queste pagine, prima Guerrazzi consente con Manzoni sulla necessità di trasgredire le indicazioni normative dei tradizionalisti, in nome dell'ispirazione originale del genio [2]; poi, però, s'industria ad aggiustare il tiro, proponendo una sorta di mediazione compromissoria che, di fatto, vanifica la sostanza di ogni processo innovativo:

Noi, nondimeno, avremo conto di preziosissima quell'opera che con le bellezze del Manzoni possa mantenere una certa regolarità di condotta, e se pur voglia di unità, di scena e di tempo (*Sul Bello*, p. 54).

L'ecumenismo pacificatore di queste tesi non cancella, anzi esaspera la già scarsa tenuta concettuale del discorso, illuminando gli impacci com-

[2] « Null'uom per anche si è veduto grande per regole. (...) La critica ha detto alla razza degli uomini: siate piccoli e imitate. Il genio poi ha rotto le catene e ... ha gridato: chi vuol essere grande si surga ... » (*Sul Bello*, p. 39).

positivi che sancirono, di lí a poco, il fallimento de *I bianchi e i neri*.

Dopo la prima rappresentazione, avvenuta al teatro Carlo Ludovico nel luglio del '27, il destino di autore teatrale di Guerrazzi era già segnato: da parte del pubblico, il giudizio fu di condanna inappellabile; sul fronte della critica, nonostante le incoraggianti recensioni di Montani e Benza [3], la stroncatura del Carmignani, vecchio professore del Guerrazzi, riassunse efficacemente l'opinione dominante. Come l'autore dichiara, nei soliti toni di vittimismo aggressivo:

> ... mi scese invincibile dentro al cuore la repugnanza di commettere opere di arte alla brutalità di malevoli o stolti, come gl' Imperatori romani esponevano i condannati alle fiere [4].

In realtà, lo scacco metteva in luce con evidenza due elementi costitutivi della personalità letteraria guerrazziana: la scarsa capacità versificatoria, o meglio per dirla con Montani, il disinteresse per « l'arte del verso, da lui troppo negletta e non saviamente » e l'aspirazione a sottrarsi alla tutela di una tradizione ritenuta troppo vincolante per essere anche solo parzialmente rifondata. L'esperienza teatrale aveva cioè posto lo scrittore a confronto diretto con un sistema letterario che egli non poteva piú riconoscere come proprio, ma dalle cui regole non sapeva prescindere: ecco perché il passaggio alla prosa romanzesca, seppur compiuto senza riflessioni mature, risulta un momento di svolta cruciale e segna il vero esordio della carriera letteraria di Guerrazzi.

Per un intellettuale toscano dell'età della restaurazione, che individuava nell'eredità dei classici un patrimonio inalienabile da cui attingere identità culturale e consapevolezza nazionale, l'unica condizione possibile per « tentare nuove vie » — sono ancora parole sue — era adottare un genere non riconducibile ad alcuna norma costituita. Solo le premesse di libertà insite negli inediti canoni romanzeschi avrebbero permesso al nostro autore di dare testimonianza originale di sé e dei propri tempi.

> Perché un'epoca sarà di eterno modello ai canti di ogni età? Ed a noi pure incombe l'ufficio di mandare notizia di costumanze nostre a coloro che ci chiameranno antichi (*Sul Bello*, p. 37).

[3] M. (G. Montani), *I bianchi e i neri*, « Antologia », n. 80, agosto 1827; E. Benza, *I bianchi e i neri*, « Indicatore genovese », n. 12, 19-26 luglio 1828.

[4] *Prefazione* a *Gli Scritti*, p. 12.

Alla volontà, comune a tutti i poeti romantici, di « esser coevi al secol » loro, si intreccia l'intuizione della storicità intrinseca dell'espressione artistica:

> ... di tratto in tratto cadevami in pensiero come un presentimento che non tutte le forme del bello fossero esaurite, che si avevano a trovare modi non tentati piú innanzi ... (*Memorie*, p. 44).

Solo cimentandosi nella stesura di un romanzo, « questo figliuolo illegittimo della Musa » [5], lo scrittore avrebbe potuto superare l'ipoteca classicista, entrando nel contempo in sintonia libera e piena con un orizzonte d'attesa ormai percorso da istanze innovative.

In un periodo di grandi rivolgimenti, non solo storico-politici, impegno prioritario per un letterato era inventare un diverso paradigma di letterarietà, volto a ristrutturare i rapporti fra autore e destinatari. L'abbandono della scena non si configura, perciò, come rifiuto di dialogare con il pubblico piú ampio, sí piuttosto come ricerca di un incontro, forse meno diretto ma certo piú solidalmente partecipato, con una cerchia vasta di utenza, raggiungibile con modalità inconsuete.

La rappresentazione teatrale, se esalta in sommo grado il momento di verifica attualizzante del messaggio indirizzato alla platea, chiede, nel contempo, una consonanza di motivazioni ideali e di tensioni emotive che il rispetto gelido di norme ormai sorpassate rende inoperanti. In questa discrasia, enfatizzata dall'urgenza delle passioni politiche, risiede il motivo autentico del fallimento de *I bianchi e i neri*. A rendere ancor piú contraddittorio il progetto drammaturgico di Guerrazzi era poi la situazione storica e culturale del paese: il nostro autore voleva affidare un messaggio di rigenerazione patria, capace di mobilitare

[5] *Il buco nel muro*, Milano - Torino, Guigoni, 1862. Si cita dall'edizione a cura di G. Titta Rosa, Milano, Cooperativa del libro popolare, 1944, p. 54. Poche pagine dopo, delineando la parabola del genere, ne riconosce la dinamicità costitutiva: « In somma, chi può adesso tenere a freno il Romanzo o circoscriverlo dentro certi confini? (...) consentitegli, ch'ei vaghi a suo senno, non gli chiedete forme antiche, né osservanza a regole vetuste, imperciocché egli si rinnova sempre, Proteo inesauribile della letteratura moderna » (pp. 62-63). È cosí facilmente spiegabile ciò che al Guastalla pareva oscuro: « È strano che il Guerrazzi, il quale fu il piú ribelle di tutti gli scrittori italiani quando si trattò di romanzi e non conobbe freno di sorta e giudicò lecito tutto quello che era utile all'arte sua, ricorresse nel dramma a cosí poveri mezzi ». R. Guastalla, *La vita e le opere di F. D. Guerrazzi dal 1804 al 1835*, Bologna, Cappelli, 1903, pp. 102-3.

le coscienze collettive, ad una forma tradizionalmente sottoposta alla massima censura da parte del potere costituito.

Altra doveva essere la strada per coinvolgere le schiere numerose dei lettori che cominciavano ad affacciarsi sul mercato delle lettere. Per « tentare il pubblico » — e la ricorrenza di questo verbo è sintomatica dello stato di fertile incertezza progettuale di quegli anni — occorreva scegliere quel « genere di componimenti » che rendeva « le altre nazioni onorate », ma a cui i letterati italiani parevano porgere ancora scarsa attenzione [6].

La spregiudicatezza intellettuale della cittadina livornese corroborava la proficuità del proposito. Nel porto tirrenico, antagonista tradizionale della sonnolenta capitale toscana [7], non solo venivano a soggiornare gli spiriti inquieti e libertari di Byron e Shelley, ma soprattutto prosperava un'attività libraria che si avvaleva delle stamperie piú moderne e intraprendenti del Granducato, seconde forse solo a quelle milanesi. Dopo le celebri pubblicazioni dell'*Encyclopédie* e *Dei delitti e delle pene*, per i tipi dell'Aubert, l'apertura alla cultura d'oltralpe si manifestava soprattutto con un'opera intensa di traduzioni di romanzi francesi e inglesi. Come ci ricorda un testimone, attendibile seppur parziale:

> ... l'indirizzo fantastico che un monte di romanzacci inglesi e francesi pubblicati fra il 1815 e il 1830 in volgare da tipografie indigene aveva dato alle menti, assai favoriva lo sdrucciolo fazioso dei livornesi. Le tracce della rivoluzione morale fatta dai romanzi in Livorno si ritrovavano perfino nei nomi, riscontrandosi verso quel tempo mutati i nomi cattolici in nomi romantici, e in cambio dei Pietri, dei Giovanni e delle Maddalene, gli Arturi, gli Udolfi, gli Edoardi, le Elvire, gli Alfredi moltissimi [8].

[6] « Gli amici miei si sono messi attorno e mi sollecitano a comporre un romanzo storico, dicendomi di quel genere di componimenti andare difettosa l'Italia, le altre nazioni onorate, questo essere fonte di fama, quest'opera importante per la quale è concesso narrare quelle cose che la storia non può ... ». Lettera a G. Carmignani, Livorno, 10 maggio 1827.

[7] « Firenze credeva che il mondo si fosse arrestato là dov'essa s'era fermata (...) Firenze ebbe a rivale Livorno. Firenze affermava il suo classicismo, mentre in Livorno compariva Guerrazzi, democratico come Niccolini, ma tempestoso e violento ». F. De Sanctis, *Mazzini e la scuola democratica*, cit., pp. 177-8. Anche Gino Capponi, nel rievocare gli avvenimenti quarantotteschi, sottolinea il carattere diverso della città di Livorno che « sembra avere a sdegno l'appartenere alla Toscana ». *Settanta giorni di ministero*, in *Scritti editi e inediti*, Firenze, Barbera, 1867, vol. II, p. 103.

[8] G. Montanelli, *Memorie sull'Italia 1814-1850*, cit., pp. 299-300.

Di questa pericolosa « rivoluzione morale » Guerrazzi non fu solo partecipe, ma addirittura complice nella sua qualità di traduttore:

> Tra il 1820 e il 1840 Giuseppe Vignozzi e il fratello pubblicarono un'infinità di opere, svolgendo un'ampia attività nel campo delle traduzioni. I fratelli Vignozzi si avvalsero come traduttori di alcune opere da essi pubblicate di due giovani livornesi che fra il 1826 e il 1830 divennero rapidamente noti nella città di Livorno e nelle altre città rivierasche della costa tirrenica: Francesco Domenico Guerrazzi e Carlo Bini [9].

È indubbio che l'impegno durevole di traduttore abbia segnato nel profondo la cultura letteraria dell'autore dell'*Assedio di Firenze*: su questo terreno, cosí modernamente connotato, avviene il primo incontro di Guerrazzi con il mercato delle lettere:

> ... toccava appena il quattordicesimo anno, ma ormai non sapeva obbedire ad altra autorità tranne quella della ragione (...) io abbandonai la casa paterna deliberato di non riporvi piú piede: possedevo poche monete di rame, e bastarono pel primo giorno che consumai intero a meditare sopra la vita futura, nel secondo mi detti moto a procurami impiego e lo rinvenni: fui revisore di stampe, traduttore di libri (*Memorie*, p. 32).

Al di là della ricostruzione di un'adolescenza già byronicamente ribelle, vale piuttosto la pena di sottolineare come la biografia culturale di questo letterato, cosí incline alle reminiscenze veteroumanistiche, abbia preso avvio con l'impegno professionalmente qualificante di « traduttore di romanzi ».

Il confronto diretto con il dinamismo incipiente del mercato editoriale primottocentesco lo indurrà poi a valutare con criteri di economicità antiaristocratica il rapporto fra l'attività artistica e il « procacciarsi civanzo », perché, come ricorda in una nota dedicata allo « scrittore italiano »:

[9] T. Iermano, *Intellettuali e stampatori a Livorno fra 700 e 800*, Livorno, Editrice Nuova Fortezza, s. d. ma 1984, pp. 31-32. La posizione di centralità assunta dal porto livornese in questi decenni cruciali per lo sviluppo editoriale del paese è testimoniata dal dibattito fra Pomba, Vieussieux e Tenca sulla possibilità di aprirvi un Emporio Librario. Sulla scelta di Livorno, avanzata dall'editore torinese, Tenca si dichiara d'accordo sostenendo fra l'altro: « Se havvi città in Italia in cui quest'emporio possa istituirsi, parmi ch'ella debba essere Livorno. Livorno può dirsi veramente il centro dell'Italia per le rapide comunicazioni ». C. Tenca, *Del commercio librario in Italia*, in G. Pomba - G. Vieussieux - C. Tenca, *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di M. J. Palazzolo, Roma, Archivio Guido Izzi, 1986, p. 113.

... se turpe si deve riputare l'agonia della incontentabilità, e miseria degna piú di compassione che di ribrezzo l'avarizia, trovasi onore nel procacciarsi sostanza [10].

L'attualità polemica degli esempi riportati, Roscoe Lewis Campbell e soprattutto Scott e Byron, conferma il profilo di modernità che, almeno in queste pagine, Guerrazzi attribuisce al nuovo scrittore.

L'attività di traduttore, tuttavia, fu ancor piú determinante nel maturare la scelta verso il romanzo, non solo nell'individuazione delle caratteristiche di genere, ma nella specifica scoperta di una modellistica originale. Una semplice lettura dei testi stranieri offerti al pubblico italiano mostra come l'asse privilegiato della cultura romantica cui Guerrazzi guardava sia rinvenibile nell'area tedesca e angloamericana [11].

È una conferma ulteriore della consonanza con i temi e i moduli del romanticismo piú oltranzista: a differenza dei letterati attivi nel capoluogo lombardo, il nostro scrittore non conosce il filtro mediatore della ragionevolezza illuminata che il progetto conciliatoristico derivava dall'esperienza del « Caffé » e dalle relazioni, sempre costanti, con la cultura parigina. Guerrazzi, se traduce dal francese, si impegna, quasi per paradosso, sul testo storico del Botta, *Storia dei popoli italiani* (Vignozzi, 1826) per poi passare univocamente alle opere del romanticismo tedesco, slavo, inglese, da Byron a Schiller, da Richter a Longfellow, da Heine a Schwab a Puškin. Unica e tanto piú emblematica eccezione la traduzione dell'*Ebreo errante* di Sue, pubblicata prima con lo pseudonimo di P. Verdieri (Bastia '46), poi a Napoli due anni dopo con il suo vero nome.

Altrettanto indicativa della chiara inclinazione guerrazziana al romanzo è la serie di riduzioni in prosa di testi originalmente in versi: cosí è per le opere di autori celebri, come Goethe o Schiller, cosí per gli anonimi « canti slavi ». Se l'approdo alla dimensione narrativa sembra maturare rapidamente, è soprattutto l'incontro con Fenimore Cooper a convincere il nostro autore della fertilità immaginosa che le ampie strutture romanzesche consentono di sperimentare. Il lavoro di traduzione della *Spia*, avvenuto contemporaneamente alla stesura della

[10] *Dello scrittore italiano* (1857), in *Amelia Calani ed altri scritti*, Milano-Torino, Guigoni, 1862, p. 103.

[11] Per l'elenco delle traduzioni apparse sull'« Indicatore Livornese » e sull'« Euterpe » si rinvia alla dettagliata guida bibliografica di P. Miniati, op. cit.

Battaglia di Benevento è una tappa decisiva nella carriera del romanziere livornese.

Sul piano immediato delle scelte espressive Guerrazzi comincia a prendere consapevolezza della necessità di superare l'ortodossia puristica, di cui pure s'era fatto sostenitore nella prosa *Su la Lingua* [12], stesa negli anni delle prove teatrali.

A due anni di distanza, la *Prefazione del traduttore* al *Pilota* [13] testimonia il mutamento intervenuto nella riflessione linguistica del letterato democratico:

> Ahimé! favella questa storia di cose marine e il Vocabolario della Crusca fu compilato dentro terra! (...) L'ottimo BOTTA in certa lettera, che si trova nel Giornale dell'Antologia, afferma potersi ogni nostra idea esprimere con la lingua antica, e aggiunge che possiamo credergli perché ne ha fatto l'esperimento. Per quanto grave sia l'autorità di un tanto uomo, il miserello traduttore afferma il contrario, specialmente intorno a quelle cose che appartengono alle armi e alla marina.

È, tuttavia, nella dimensione propria del genere che l'esempio di Cooper si fa stimolo operativo: nella trama avvincente delle storie raccontate dall'autore americano Guerrazzi rinviene il modello ideale per comporre in sintesi un groviglio di tensioni, non solo ideologiche, che mal si inscrivevano nel paradigma piú equilibrato proposto da Scott. O per meglio dire, per il nostro scrittore l'incontro con il genere romanzo fa tutt'uno con la scoperta delle risorse di libera avventurosità e di appassionata fantasia che l'epico cantore della frontiera cominciava ad esprimere già nei suoi primi libri [14]. Una precisazione è tut-

[12] « Havvi in ogni ramo delle umane bisogne una tal cima oltre la quale non potendo procedersi forza è che l'uomo indietreggi. (...) Per la Toscana, anzi per l'Italia, nostro secol d'oro si è quello nel quale vissero quei tre singolari ingegni Dante, Petrarca, Boccaccio » (*Su la Lingua*, pp. 67 e 69).

[13] La traduzione del *Pilota* (Livorno, Bertani-Antonelli, 1828), posteriore alla *Spia*, reca sul fontespizio: *Il Pilota, racconto di mare relativo ai tempi della guerra americana*, di M. (sic) Cooper, prima traduzione italiana. Alla *Prefazione* dell'Autore segue *Altra Prefazione del Traduttore*. L'esordio è una confutazione del giudizio foscoliano sui « libri di tramontana mal tradotti », dai quali il lettore italiano « disimpara la lingua » (p. 10).

[14] Non va dimentcato che anche E. Sue, nel primo capitolo dei *Misteri di Parigi*, rende omaggio a « Cooper, le Walter Scott américain ». Sul rapporto fra storia e invenzione nell'opera dello scrittore americano si veda A. Cagidemetrio, *La frontiera del tempo nei " Leatherstocking Novels " di James F. Cooper*, in AA. VV., *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1985.

tavia necessaria. L'apparente sintonia di Guerrazzi con il favore accordato da Paride Zajotti all'autore americano, nel famoso confronto polemico con Walter Scott [15], si ribalta in antagonismo radicale nella considerazione di un elemento strutturale decisivo. Se il critico della « Biblioteca Italiana » proponeva di seguire i « belli ed imitabili esempi del romanzo descrittivo », cosí da evitare il delitto di « lesa maestà alla Storia », compiuto dallo scozzese e dai suoi seguaci, al nostro scrittore interessava proprio l'antidescrittivismo del *romance*, per usare il termine preciso della tradizione anglo-americana: nel « regno della *fiction*, libero da restrizioni dell'unidirezionalità del provabile » (Cagidemetrio), il ritmo complicato dell'intreccio storico faceva tutt'uno con la tensione verso l'altezza del « beau-idéal » [16].

A chi confessava a chiare lettere di possedere « un animo vago di casi misteriosi, intollerante di freno, e anelo di ordire lunga serie di eventi » [17], le traduzioni delle opere di Cooper valsero, perciò, a irrobustire il proposito di lasciare per sempre le scene teatrali e affidarsi, ricorrendo magari a tecniche diverse ma nella univocità della scelta di genere, alla prosa narrativa.

L'abbandono drastico e definitivo dell'esperienza drammatica non segna, tuttavia, il ripudio assoluto della scrittura « scenica ». Il commento amaro all'insuccesso riportato da *I bianchi e i neri* termina con una dichiarazione che, pur nei soliti toni vittimistici, ci offre un utile spunto di riflessione analitica:

> Forse piú che altro io mi sentiva chiamato per il teatro, cosí ne fui distolto per sempre [18].

Ebbene, la vocazione teatrale è effettivamente presente in tutta la produzione guerrazziana: da essa discende, in prima istanza, la prefe-

[15] P. Zajotti, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, « Biblioteca Italiana », settembre e ottobre 1827, ora in P. Zajotti, *Polemiche letterarie*, a cura di R. Turchi, Padova, Liviana, 1982, pp. 203-4.

[16] Nella prefazione generale ai *Leatherstocking Tales* (1850) « Fenimore Cooper rende finalmente esplicita la connessione che il romanzo storico ha col *romance*: per aspirare " all'altezza del *romance* " occorrerà presentare il beau-idéal e dove sia presente quest'ultimo si avrà il primo ». S. Perosa, *Introduzione* a *Teorie americane del romanzo 1800-1900*, Milano, Bompiani, 1986, p. 18.

[17] Lettera a G. Carmignani, Livorno, 10 maggio 1827.

[18] *Prefazione* a *Scritti*, p. 12.

renza per un montaggio narrativo che si avvale di specifici artifici « melodrammatici », nell'accezione data al termine da Brooks [19]. Anche per questa via Guerrazzi conferma il suo radicamento nel panorama letterario primottocentesco, dominato dalle discussioni sulla natura ambigua del nuovo genere, che i critici piú attenti avevano definito, appunto, « romanzo drammatico ». Proprio nel dualismo apparentemente inconciliabile di moduli narrativi e procedimenti teatrali risiedeva uno dei nodi teorici di piú difficile soluzione [20].

Nel momento in cui gli scrittori puntavano alla ristrutturazione attiva del sistema letterario [21], la posta in gioco era la possibilità stessa di fondare con regole nuove lo spazio dell'immaginario collettivo: per vincere la sfida, come è ovvio, il confronto con la tradizione passata acquistava rilevanza capitale. Il genere misto, d'altronde, rappresenta un esempio quant'altro mai fortunato di « intertestualità » istituzionalmente articolata: il superamento dei canoni della narrativa settecentesca si coniuga con l'ambizione romantica di « riscrivere » la storia, appropriandosi i materiali eterogenei della secolare produzione storiografica [22]; ma tale riscrittura, per ottenere il consenso del pubblico piú vasto, deve affidarsi alle tecniche, sperimentate con successo, del dramma teatrale.

Siamo davvero a un crocevia decisivo per le sorti dell'istituzione letteraria: ben comprensibile che il quadro delle scelte operate dai vari autori sia disomogeneo e frastagliato.

Anche Guerrazzi ricorre al doppio registro, narrazione rappresen-

[19] P. Books, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche editrice, 1985. Per una definizione specifica del termine *melodrammatico* all'interno del nostro sistema letterario è utile il saggio di M. G. Accorsi, *Il melodramma melodrammatico*, in « Sigma », XIII (1980), n. 1.

[20] Al problema fondamentale della definizione statutaria del genere è dedicato l'interessante saggio di M. Columni Camerino, *Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano*, in AA. VV., *Storie su storie*, cit.; *Sul romanzo drammatico nel primo Ottocento* è il titolo programmatico del bel saggio di R. Bigazzi raccolto negli *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985.

[21] Per l'analisi della ristrutturazione del sistema letterario fra Sette e Ottocento si rinvia a V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984; un sintetico quadro storico della narrativa primottocenesca è offerto da G. Petronio, *Appunti per una storia e una tipologia del romanzo italiano nel primo Ottocento*, in *L'autore e il pubblico*, Padova, Edizioni Studio Tesi, 1981.

[22] In questa proficua direzione si muovono i libri curati da E. Scarano, *Sette assedi di Firenze* e *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri Lischi, 1982 e 1986.

tazione, per articolare il rapporto fra storia e invenzione o impostare la nuova voce autoriale, ma soprattutto per vivificarne le potenzialità espressive in nome di un progetto romanzesco non riconducibile tutto al paradigma consueto del genere.

Se è vero che anche il « romanzo drammatico » deve fare i conti con la coppia antagonistica Racine e Shakespeare, non c'è dubbio che l'autore livornese si senta piú prossimo al primo, espressione di una tragicità solenne, estranea ad ogni « mescolanza di toni ». A prendere corpo, insomma, nelle opere guerrazziane è un peculiare modello narrativo che nello sfruttamento stilistico e strutturale della teatralità melodrammatica trova non un semplice espediente ma la sua molla propulsiva.

In questa opzione risiedono le ragioni di un successo clamoroso, di gran lunga superiore agli altri romanzi storici italiani, e insieme i i motivi di un tracollo postottocentesco altrettanto travolgente.

Nell'intento di delineare un primo abbozzo di « teoria della prosa », Ejchenbaum propone di distinguere « due tipi di forme narrative in base alla funzione che vi ha la narrazione stessa »; in forza di questo criterio sarà possibile contrapporre al « racconto in quanto tale » il « racconto scenico », che sostituisce al principio narrativo quello figurativo:

> ... tutto è percepito non in quanto raccontato (epos), ma in quanto verificantesi davanti agli occhi, sulla scena [23].

L'ispirazione dell'*Assedio di Firenze* nasce, per dichiarazione esplicita, da una simile predisposizione scenografica:

> ... nel buio della notte intendendo sempre fisso col pensiero nei miei personaggi, mi riuscí la evocazione visibilissima, però che io gli ascoltassi come se mi fossero innanzi, le sembianze loro contemplassi, alle sventure, ai casi, alle morti loro assistessi (*Memorie*, pp. 93-4).

Il richiamo all'evidenza teatrale non potrebbe essere piú esibito: certo, non sarà solo questa la tecnica compositiva cui ricorrerà Guerrazzi per orchestrare la materia romanzesca; né la spettacolarità di molte scene della *Battaglia* o dell'*Assedio* deriva da un unico modulo

[23] B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in AA. VV., *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 233.

drammatico; pur tuttavia, l'adozione costante di stilemi e strutture mutuate dal cronotopo teatrale, quanto piú proietta il nostro autore sullo sfondo letterario primottocentesco, tanto piú ne illumina l'isolamento irriducibile.

L'eccentricità ideologica, unanimemente riconosciuta dai critici, trova fondamento in precise scelte tecnico-linguistiche che, instaurando un rapporto contraddittorio con la tradizione classica, predeterminano le modalità di ricezione attraverso cui l'opera guerrazziana incontrò le attese di un pubblico vasto.

Per un verso, infatti, la melodrammaticità, espressione retorica dell'eccitazione passionale, sarà componente irrinunciabile della prosa « visionaria » di Guerrazzi; per l'altro, lo sfruttamento dei procedimenti teatrali non si qualifica solo come esigenza di integrazione degli eventi realmente accaduti con i fatti inventati e nemmeno come articolazione plurifonica fra la voce del narratore e la parola dei personaggi. No, ciò a cui punta il nostro autore è soprattutto il recupero del paradigma tragico nella sua pienezza sublime.

La « tragicità », fallita nelle opere propriamente spettacolari, troverà forme per esplicarsi con maggior efficacia nell'organizzazione del testo narrativo: in sintonia con le indicazioni programmatiche della « pedagogia della paura », la tensione catartica si risolverà nello scontro fra *récit* e conclusione; l'orditura del dialogato, conquista del nuovo genere, ricaverà il suo ritmo dai recitativi di scena; infine, nella lotta fra individuo e società a prevalere sarà sempre la legge ineludibile del destino di contro alla dinamica aperta della storia. È in questa permanenza di elementi « genericamente » tragici che il romanzo dell'autore livornese attinge la propria originalità: se il piano stilistico propone una sintesi antirealistica di « grottesco e sublime » (Auerbach), simile a quella indicata e sperimentata da Hugo, nella dimensione tipologica l'assunzione romanzesca del melodramma, quale spazio dell'eccesso e della perdita del sacro (Brooks), ne genera lo schema strutturale, illuminando una contraddizione dirompente. La ricerca di popolarità antiaristocratica e anticlassicista si avvale di un paradigma romanzesco opposto al modello del realismo grandeborghese adottato dalla cultura europea di quegli anni:

> Da questo materiale descrittivo dei costumi e della psicologia si sviluppa il nuovo romanzo dell'Ottocento: il romanzo di Dickens, Balzac, Tolstoi, Dostoevskij. (...) Gli vive allato, è vero, il romanzo che risale al vecchio modello avventuroso, ora sotto le spoglie della « storia » (W. Scott), ora servendosi delle forme del lin-

guaggio oratorio oppure sviluppando una particolare narrazione lirica o « poetica » (V. Hugo) [24].

Non è illecito trasferire l'indicazione del critico russo nel nostro panorama culturale, affacciando l'antitesi esemplare Manzoni-Guerrazzi. La contrapposizione fra il nuovo realismo descrittivo-psicologico e la vecchia avventurosità poetica-oratoria acquista, peraltro, un'ulteriore valenza interpretativa se ne proiettiamo i codici relazionali sul piano storico dell'orizzonte d'attesa, quale si viene costituendo agli esordi della civiltà urbano-borghese. Sempre secondo Ejchenbaum:

> Viene mantenuto in esso (secondo tipo) il contatto con la pronuncia, che si orienta però verso la declamazione e non verso la narrazione, mentre i romanzi di tipo descrittivo e psicologico perdono anche questo contatto, avendo un carattere determinatamente libresco [25].

Siamo cosí giunti a un nodo essenziale dell'opera guerrazziana: l'antimodernità declamatoria è il principio genetico di un ordine romanzesco che, attuando con i destinatari un patto narrativo di tipo eminentemente orale, ne sollecita le tensioni piú avventurose e eroicamente combattive. La patina greve di oratorietà, di cui tante volte è stata accusata la narrazione guerrazziana, le sue lungaggini meditative, oscillanti fra il commento eloquente e l'abbandono liricizzante, trovano una prima ragione nella struttura « antilibresca » del testo che, nel rifiuto di promuovere le forme della lettura interiore, esalta piuttosto i procedimenti della retorica classica, tesa ad instaurare con l'« uditorio » rapporti persuasivi per via fortemente empatica.

Che il confine fra l'attività letteraria e la capacità oratoria sia molto sfumato, per non dire inesistente, è lo stesso Guerrazzi a dichiararcelo:

> Io per me non acconsento punto al parere di Tullio che gli Oratori si formino, e i Poeti nascano (...) né la poesia mi parve mai altra cosa se non che eloquenza piú colorita, piú splendida, e formata di periodi suonanti numero e rime... [26].

[24] Ivi, pp. 235-6. La coppia di Ejchenbaum è ravvicinabile all'indicazione di N. Frye quando parla di « due diversi radicali di presentazione », l'uno proprio delle « parole scritte » per un lettore, l'altro incline alla « declamazione o alla recita ». *Critica retorica dei generi*, in *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 328-9.

[25] *Ibidem.*

[26] *Prefazione* a *Orazioni funebri di Illustri Italiani*, Firenze, Le Monnier, 1844, pp. 11-12.

La nostra lontananza dalla misura del fraseggiato guerrazziano si fa epocale: non è in discussione la ritmicità espressiva che un testo prosastico può o vuole attingere; il distacco è, piuttosto, nella modalità di ricezione, di lettura appunto, attraverso cui noi lettori moderni cogliamo e partecipiamo l'ordine intrinseco ad ogni scrittura letteraria. Ad essere mutate sono le condizioni istituzionali di fruizione, cui corrisponde una trasformazione altrettanto radicale delle modalità di scrittura.

In una lettera al Mangini, in cui esprime il suo « segreto circa lo stile », Guerrazzi, fra l'altro, indica come proprio metodo elettivo:

> ... leggere forte perché l'orecchio concorra insieme all'occhio per formare eleganza e armonia [27].

Alla lettura solitaria, privata, interiore, « determinatamente libresca » che caratterizza il genere romanzo [28] il nostro autore oppone una fruizione del testo in cui « orecchio » e « occhio » svolgano una funzione complementare [29]. Ad esserne investito sarà complessivamente l'intero sistema delle coordinate stilistiche e strutturali su cui si articola il romanzo storico democratico.

[27] Lettera a A. Mangini, Genova, 21 ottobre 1857.

[28] « Tutti questi generi letterari o, in ogni caso, i loro elementi principali sono molto più vecchi della scrittura e del libro e in vario modo conservano fino a oggi la loro natura orale e sonora. Dei grandi generi letterari solo il romanzo è piú giovane della scrittura e del libro ed esso soltanto è organicamente adatto alle nuove forme della percezione muta, cioè la lettura ». M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-6.

[29] Tra le innumerevoli testimonianze, L. Barboni ricorda, parlando della prima opera guerrazziana: « La leggevo la sera, a voce alta, appassionata e fiera, a seconda de tratti ... ». *In villa da F. D. Guerrazzi*, in *Geni e capi ameni dell'Ottocento*, Firenze, Bomporad, 1911, p. 65.

La lettura a voce alta testimonia l'ambiguità profonda di una fruizione che conserva una componente « rituale »; scrive opportunamente Ragone: « L'aura del testo storico va a sommarsi ai meccanismi di fruizione a cui mira l'intreccio romanzesco. Ne risultano una caratterizzazione e una funzionalità di questi generi che contengono ancora qualcosa di fondamentalmente rituale: si celebra un avvenimento, si declamano in cerchi piú o meno ristretti frasi e versi, si costruiscono e si celebrano una serie di segni topici in cui si concentra un forte iconismo (" Dante ", " Roma ", ecc.). C'è ancora una grande distanza rispetto al " consumo " determinato dall'intreccio del romanzo " borghese "; lo sfondo politico della fruizione è determinante, ma il testo si presenta come " evento " ». G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in *Letteratura Italiana*, a cura di Asor Rosa, vol. II, Torino, Einaudi, 1983, pp. 696-7.

Tuttavia, quanto piú riconosciamo il cambiamento irreversibile che il mercato delle lettere secondottocentesco ha indotto nei tempi e nei modi di ricezione letteraria, con tanta maggior consapevolezza storica dobbiamo ricordare che favorire la lettura a voce alta, agli inizi della civiltà del romanzo, poteva sembrare lo strumento piú efficace per incontrarsi con quel pubblico vasto e eterogeneo che non era ancora abituato alle nuove convenzioni [30].

L'assenza di una tradizione prosastica, il distacco secolare fra élite colta e popolo, la maturazione stentata di un'opinione pubblica cittadina, il fascino sempre piú diffuso della spettacolarità teatrale, soprattutto melodrammatica, tutti questi elementi suggerivano ad un romanziere esordiente, privo di modelli privilegiati cui rifarsi, l'adozione di tecniche tese a meglio captare il consenso di lettori dai lineamenti indefiniti e poco definibili. La componente di oralità declamatoria, favorendo un processo di fruizione coralmente proiettiva, sembrava potenziare l'allargamento della cerchia di utenza, in una fase di difficile trapasso.

Certo, ad esserne corroborate, oltre le idealità battagliere e superomistiche, sarebbero state le abitudini di lettura preborghesi, ma questo esito poco importava ai nostri scrittori democratici, anzi. Non a caso, proprio su questo discrimine di modernità, in nome del quale si costruirà la fisionomia storica di un pubblico allora solo potenziale, si giocherà la partita decisiva fra lo schieramento cattolico-liberale e i gruppi mazziniani. E, d'altra parte, non si può dimenticare che, se sui tempi lunghi le forme di ricezione muta prevarranno, ancora a metà Ottocento i romanzi d'appendice piú famosi otterranno il successo grazie alla lettura a voce alta.

Nel suo *Manuale per le biblioteche popolari*, Ettore Fabietti scriveva, all'inizio del nostro secolo:

> La lettura a voce alta! Bisogna aver vissuto a lungo fra la umile gente illet-

[30] Romagnoli commenta il lungo proemio al cap. VI della *Battaglia di Benevento* con questa acuta osservazione: « È una serqua di luoghi comuni ammantata della violenza verbale della *vituperatio*, appoggiata all'autorità suggestiva di filosofi antichi, circonfusa nel giro di metafore vibranti, intinta in sincretiche allusioni a testi danteschi, foscolani, manzoniani (...) ma la digressione è anche un atto retorico abilissimo, strutturato in una sequenza di sentenze apodittiche, racchiuse in proposizioni sonore che possono essere isolate e trasferite tenacemente nella memoria del lettore ». *F. D. Guerrazzi e il romanzo storico*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, Firenze, Olschki, 1975, p. 113.

terata della campagna per sapere con quale avida, appassionata attenzione essa ascolta una voce che legge [31].

È, dunque, sul piano fondamentale delle condizioni storiche di fruizione che la struttura delle opere guerrazziane trova la sua prima verifica: la scrittura scenica ne rappresenta la chiave di volta.

Quando nello scritto programmatico *Sul Bello*, tra dichiarazioni puristiche e richiami alla fedeltà verso la tradizione, viene indicata la necessità per il poeta di « assumere subietto che di presentissime passioni commuova l'animo dei leggitori » (p. 37), Guerrazzi è già determinato a percorrere la via antitetica a quella suggerita dal modello manzoniano. Il gusto per l'intrigo romanzesco, quanto piú offuscava l'ottica criticista del realismo descrittivo e psicologico, tanto piú sintonizzava la narrazione con i bisogni di un pubblico « popolare », quale era allora storicamente e geograficamente delineabile nella Toscana granducale [32]. In effetti, il minor tasso di analfabetismo che Livorno e la regione tutta conoscevano rispetto al resto della penisola era la condizione determinante perché il progetto potesse avviarsi: il numero di tipografie e il clima culturale complessivo del porto tirrenico in quei decenni ben testimoniano la presenza di una fascia consistente di popolo artigiano e contadino che, alfabetizzato o semialfabetizzato sui testi della tradizione toscana, al tempo stesso illustre e divulgata, chiedeva alle opere italiane quel gusto per l'avventura incontrato fino ad allora o nella produzione folclorica o nelle prime traduzioni di autori stranieri.

Nelle forme inedite di questo « consumismo militante » — e la definizione di romanzo storico data da Petronio è perfetta per i libri guerrazziani — l'ansia di risarcimento per soprusi e ingiustizie si coniugava facilmente con le tensioni libertarie del patriottismo risorgimen-

[31] La citazione è tratta da S. Pivato, *Lettura e istruzione popolare in Emilia-Romagna fra Otto e Novecento*, in AA. VV., *L'editoria italiana fra Otto e Novecento*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Edizioni Analisi, 1986, p. 46.

Un recentissimo libro sottolinea l'importanza decisiva delle condizioni di fruibilità di un testo ricordando che « il tema della lettura a voce alta è situato all'incrocio di storie diverse; storie delle opere e dei generi, dei modi di circolazione del testo scritto, delle forme di sociabilità e intimità ». R. Chartier, *Lettura e lettori nella Francia di Antico Regime*, Torino, Einaudi, 1988, p. 129.

[32] Sulle condizioni socio-culturali della regione ricordiamo innanzitutto U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento*, Bari, De Donato, 1974, a cui rimanda l'articolo di M. Berengo, *Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano*, « Rivista storica italiana », 1975, fasc. I.

tale. La dialettica storica del mercato delle lettere ha poi mostrato con chiarezza irrefutabile che anche il romanzo d'appendice, per incontrare l'adesione di ampi strati di fruitori incolti, doveva abbandonare la prosa ampollosa della *Battaglia* o dell'*Assedio di Firenze*; nondimeno, forse proprio il richiamo all'esperienza guerrazziana vale a meglio comprendere come nella nostra timida « tradizione popolare » siano cosí numerosi i rimandi dotti, come insomma la « malattia melodrammatica » di cui parla Gramsci nei *Quaderni del carcere* abbia la sua gestazione nei primi decenni dell'Ottocento.

Sono questi gli anni in cui il sistema letterario italiano conosce un mutamento irreversibile: tensioni innovative e abitudini conservatrici convivevano in un intreccio di cui il libro di Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, ci ha offerto un quadro magistrale. Il romanzo è il protagonista di questo sommovimento travagliato: la fondazione dei nuovi canoni narrativi non può non recarne traccia vistosa. Ben si comprende, allora, come, in questo inizio di secolo, il processo di acculturazione del pubblico borghese e cittadino si accompagni alla diffusione massiccia di opere che, al pari di quelle guerrazziane, si affidavano all'alleanza ambigua di « orecchio e occhio ». « Si ricordi » — e l'invito proviene da uno studioso attento della cultura toscana — « come gli scritti del democratico Guerrazzi venissero letti ad operai e contadini » [33].

L'individuazione precisa dell'orizzonte d'attesa e il riconoscimento storico della valenza popolare implicita nella scrittura « antilibresca » sono, d'altronde, le premesse indispensabili per dissipare subito un equivoco pernicioso che pure ha avuto largo spazio presso la critica progressista, non solo ottocentesca: non è possibile attribuire al nostro

[33] L. Toschi, *Un romanzo sconosciuto nella Toscana neoclassica*, « Belfagor », XXXV (1980), n. 6, il corsivo è nostro. Lo stesso critico, nel tracciare il panorama del romanzo italiano fra Sette e Ottocento, sottolinea come « questa letteratura veniva composta anche per essere letta ad alta voce (e Guerrazzi lo sapeva bene) ». *Prefazione* a G. Casanova, *I Romanzi italiani*, Firenze, Sansoni, 1984, p. VIII. In questa disposizione ha radice l'atteggiamento « entusiastico » del pubblico popolare rammentato anche da Timpanaro: « I lettori popolari di Guerrazzi non erano certamente in grado di intendere molte delle parole arcaizzanti e dei giri sintattici intricati dei suoi romanzi: ma bastava loro intendere il senso generale delle frasi e il pathos complessivo, e di esso si entusiasmavano », *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, Pisa, E.T.S., 1982, p. 297.

scrittore alcun progetto organico volto a promuovere lo sviluppo di una democrazia letteraria, autenticamente moderna.

Il richiamo alla lettura a voce alta può aiutarci oggi a capire come opere strutturalmente e stilisticamente ardue, quali *L'Assedio di Firenze* o la *Beatrice Cenci*, abbiano conquistato un consenso tanto vasto presso fasce di lettori poco acculturati, comparendo per tutta la durata del secolo scorso nelle collane economiche e nelle biblioteche popolari [34]. Resta, però, il fatto che ad informare il modello oratorio del romanzo guerrazziano era un'elaborazione teorica contraddittoria e spesso incoerente, mai comunque tesa ad una ristrutturazione attiva ed omogenea dell'orizzonte d'attesa.

A darcene conferma sono innanzitutto le sue dichiarazioni di poetica, che oscillano fra un rispetto ossequioso della tradizione e un appello velleitario alle voci del popolo-cantore:

> ... ma che andiamo noi cercando altrove? La poesia popolare cerchisi fra il popolo e presso di lui anche noi la troveremo [35].

E a supporto di tale riduzione folclorica dell'intero dibattito romantico sulla popolarità Guerrazzi riporta un *vocèro* corso. Non è tuttavia nelle indicazioni programmatiche, anche numerose, che meglio emerge l'inadeguatezza storica del progetto guerrazziano: ad illuminarne le molteplici valenze, ben piú utile chiave di lettura risulta l'analisi della figura del lettore implicito, iscritto a chiare lettere nell'organizzazione dei materiali romanzeschi.

Sullo sfondo del sistema delle attese con cui il nostro autore seppe interagire, l'opzione per una scrittura sonora si conferma elemento discriminante: il tono declamatorio, infatti, nella sua tensione melodram-

[34] Oltre al famoso giudizio di Croce — « l'opera uscí via via dall'interessamento artistico propriamente detto per trapassare e sopravvivere ancora qualche tempo presso i lettori incolti, ristampata e illustrata con spettacolose incisioni a cura di editori popolari ». B. Croce, *Gli ultimi romanzi di F. D. Guerrazzi* (1911), in *La Letteratura della nuova Italia*, vol. I, Bari, Laterza, 1943, p. 44 —, ricordiamo la *Prefazione* di S. Lopez a *Le piú belle pagine di F. D. Guerrazzi*, in cui è scritto: « I suoi libri (...) sono sí fuori moda, ma tuttora tra le mani della gente, del popolo che li legge piú assai che non si creda e che non farebbe supporre la critica acerba ... » (Milano, Treves, 1927, p. IV). Una conferma ci viene offerta dal saggio recente di G. Tortorelli, dedicato a *I libri piú letti dal popolo italiano: un'inchiesta del 1906*, « Prospettive Settanta », 1983, n. 1, ora in *Studi di storia dell'editoria italiana*, Bologna, Patron editore, 1989.

[35] *Dello scrittore italiano*, cit., p. 186.

maticamente concitata e tragicamente alta, se certo favorí la lettura popolare, fu soprattutto la ragione prima del successo travolgente ottenuto presso la giovane intellettualità italiana, animata da fervore patriottico e spiriti ribelli.

Come accadeva, secondo una famosa nota gramsciana, per i romanzi di Sue, cosí anche per i libri guerrazziani:

> Quasi a religioso rito, giovani italiani convenivano a notturne congreghe per ascoltarne la lettura ... [36].

È questo il destinatario elettivo dei romanzi di parte democratica: a delinearne la fisionomia intellettuale, nei suoi risvolti ideologici, nelle sue ansie libertarie, nelle sue attitudini classicamente educate, sono gli stessi libri guerrazziani. La fortuna della *Battaglia di Benevento* o dell'*Assedio di Firenze* nasce dall'incontro precario di fasce di pubblico diverse e lontane: l'impossibilità di comporle organicamente in un progetto di egemonia letteraria sancirà il fallimento storico del modello romanzesco che i democratici contrapposero ai libri di scuola manzoniana. Porsi dalla parte dei fruitori cui Guerrazzi scelse di rivolgersi varrà, allora, a chiarire le linee portanti di un'esperienza narrativa che, pur prolungatasi fin oltre gli anni Settanta, esprime la sua carica energetica nelle opere stese nei primi decenni del secolo XIX, nel momento nevralgico in cui prese avvio la ristrutturazione complessiva del sistema letterario dell'Italia moderna.

[36] Anonimo, *Pensieri sull'* " *Assedio di Firenze* ", « Liburni Civitas », n. 4, luglio - agosto 1930.

Capitolo Secondo

I GIOVANI FREMENTI LETTORI

Quando si accinge a scrivere *La Battaglia di Benevento* Guerrazzi è guidato dalla volontà ferma di intervenire attivamente nel moto di rinnovamento che aveva investito l'istituzione letteraria in quello scorcio di anni. Nell'impegno di rifondazione sia dell'orizzonte d'attesa sia del sistema dei generi si esprime la vocazione militante che sottende tutta la produzione guerrazziana: *La Battaglia di Benevento* si può definire, con Romagnoli, « il primo romanzo storico risorgimentale »[1] non solo e non tanto per il suo fremente apparato ideologico, quanto piuttosto per la messa in atto di un patto narrativo che diventerà esemplare dei rapporti fra scrittore e pubblico durante tutto il corso delle lotte per l'indipendenza nazionale. La « risorgimentalità » di Guerrazzi è innanzitutto un connotato funzionale che investe la rete complessiva delle relazioni fra il progetto romanzesco, democraticamente impostato, e i modi di fruizione, a forte carica empatica, attraverso cui le giovani generazioni di intellettuali presero coscienza di sé e scelsero di partecipare ai moti unitari.

L'appello di libertà e indipendenza rivolto al pubblico primottocentesco fu accolto con entusiasmo perché trovava all'interno del testo una strategia compositiva volta ad enfatizzare il titanismo libertario che accomunava narratore lettore eroe-protagonista.

[1] « ... possiamo dire che il romanzo storico risorgimentale ebbe i suoi primi impulsi, la sua prima formulazione non nella Lombardia del Manzoni, ma nella Toscana del Guerrazzi ». S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi - N. Sapegno, *Dall'Ottocento al Novecento*, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1968, p. 40.

Per Guerrazzi l'adozione dei nuovi canoni prosastici avvalora la sua ansia di rinnovamento, letterario e civile, in quanto esalta quell'individualismo esasperato che fatti politici recenti avevano proiettato sulla scena della storia con forza inusitata. Questo è il primo dato che qualifica Guerrazzi come scrittore romantico che vive nell'età della Restaurazione, all'indomani della crisi del cesarismo napoleonico. La figura del grande condottiero, tradito e traditore, su cui si modellano tanti personaggi romanzeschi, non solo guerrazziani, è decisiva per comprendere i cardini della poetica dell'oltranzismo espressivo. Il byronismo, componente costitutiva dell'opera intera dell'autore livornese, ha in questo richiamo storico la sua motivazione piú culturalmente fondata [2].

È merito indiscusso di Guerrazzi aver interpretato e organizzato n a r r a t i v a m e n t e le tensioni di un agonismo frustrato e nel contempo eccitante che l'esperienza bonapartista aveva indotto in ampie fasce di intellettualità proto-borghese all'indomani del fatidico 1815 [3]: il nostro autore, unico forse nell'Italia dei primi decenni del secolo, ne colse e ne sfruttò le potenzialità romanzesche nei risvolti piú suggestivamente fascinosi. Ben diversamente articolato era il dialogo con i lettori che Manzoni inscriveva nella dimensione tragica di *Adelchi* o nel canto concitato del *Cinque Maggio*: le ampie strutture della *Battaglia di Benevento*, con la sollecitazione ad una lettura proiettiva, occupano un posto privilegiato nell'istituzione letteraria primottocentesca. È sul piano avvincente della trama romanzesca, infatti, che avviene l'incontro decisivo con quel pubblico nuovo reso irrequietamente disponibile dal clima oppressivo della Restaurazione. Il processo di sacralizzazione dell'eroismo che le campagne napoleoniche avevano promosso in tutto il continente impronta nel profondo tutta la produzione guerrazziana. Con un inno al « Fatale » si apre la famosa orazione funebre dedicata a Cosimo del Fante (1830), i prologhi altrettanto celebri del XV e XXVIII

[2] « L'oeuvre di Byron a refleté sur ses lecteurs une image d'eux mêmes: le message qu'il récevaient d'elle était celui qu'ils portaient en eux, qu'ils attendaient et demandaient ». R. Escarpit, *Lord Byron, un tempérament littéraire*, Paris, Le circle du livre, 1955, vol. I, p. 179.

[3] « I primi lettori di Byron probabilmente appartennero alla nobiltà e all'alta borghesia, ma il suo vero grande pubblico egli lo trovò nelle fila di quella borghesia scontenta, piena di rancore, incline al romanticismo, dove ogni fallito si riteneva un Napoleone incompreso ». A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967, vol. II, p. 223.

capitolo della *Battaglia* sono orchestrati sulle note ammirative per chi « vinse, un tempo, uomini e cielo » (*BdB*, p. 257); ancora, gli innumerevoli brani che interrompono la narrazione storica s'interrogano sul destino di colui che « prese in fastidio la sua vera, la sua gloriosa origine — quella del Popolo » (*B.C.*, p. 71). Insomma, nei martellanti interventi della voce narrante, liricamente dispiegata o intonata a rammarico indignato, possiamo leggere la filigrana contraddittoria dei sentimenti e risentimenti con cui la maggior parte dell'intellettualità italiana partecipò ai successi e alle sconfitte dell'imperatore dei Francesi.

Ma, ben al di là dei riferimenti ideologici che strutturano il « mondo commentato », ciò che importa sottolineare nell'opera guerrazziana è la forza sotterranea con cui i valori dell'eroismo post-rivoluzionario condizionano le coordinate portanti del « mondo narrato »[4]: sul mito del generale corso si modellano le tipologie dei personaggi e la serie degli eventi avventurosi, ad esso rimanda l'articolazione dei materiali espressivi e stilistici.

Di piú: è dalla assunzione paradigmatica della figura napoleonica che Guerrazzi è indotto a delineare con nettezza il suo orizzonte d'attesa. L'allargamento di pubblico che storicamente operarono i romanzi dell'autore livornese, infatti, avvenne in direzione antitetica a quella percorsa dai manzoniani del gruppo lombardo. Ogni richiamo alla quotidiana realtà domestica viene irriso a favore dell'idoleggiamento di una dimensione agonistica in cui il delirio della sfida prometeica possa dispiegarsi nelle forme piú inverosimili.

La fisionomia del pubblico ideale teorizzata dai due schieramenti ci dà una prima testimonianza: alle « mille e mille famiglie (che) pensano, leggono, scrivono, piangono, fremono, e sentono le passioni tutte, senza pure avere un nome ne' teatri » (G. Berchet, *Lettera semiseria*), Guerrazzi contrappone le schiere combattive della « gioventú fremente ». La consapevolezza che la produzione romantica dovesse distruggere le barriere rigide della aristocratica Repubblica delle lettere per aprirsi a nuovi fruitori era comune anche al nostro scrittore; ma l'individuazione sociologica del popolo borghese come destinatario elettivo sfuma nel richiamo generazionale che rifiuta ogni connotazione specifica di ceto.

[4] La distinzione fra « mondo commentato » e « mondo narrato » è ricavata da H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978.

Che io bene mi apponessi lo prova la gioventú italiana che leggendo coteste pagine ci si trovò inchiodata sopra, e vergognò e fremé e avutala spenta la rimandai accesissima e feroce ... (*Memorie*, p. 107).

L'indicazione coglieva un dato di indubbia rilevanza nel mercato delle lettere di allora.

Al di là delle piú ovvie considerazioni, è certo che l'utenza privilegiata degli inediti canoni narrativi andava individuata nei gruppi di lettori che, nati e cresciuti avendo ormai alle spalle la frattura rivoluzionaria con l'*ancien régime*, mal sopportavano il clima restauratore imposto dal Congresso di Vienna. Nella loro coscienza inquieta, l'ansia di rinnovamento politico faceva tutt'uno con il desiderio di modernità culturale; gli eroi ribelli, protagonisti delle opere che provenivano d'oltralpe, fratelli spirituali del giovane Ortis, morto suicida ventenne, diventavano modelli di condotta politica e di comportamento esistenziale [5].

Ma l'indicazione giovanilistica, lungi dal configurarsi solo come riconoscimento vago di un destinatario ingenuamente disponibile alle novità, rimanda a una area politica precisa. Gli « appelli alla gioventú » ricorrenti nell'attività propagandistica del Mazzini della « Giovane Italia », appunto, costituiscono il fondamento ideale e programmatico dell'elaborazione democratica. Solo le giovani generazioni, che, senza legami con il passato, sono « vergini di vincoli e di rancori privati » (Mazzini), potranno intraprendere con successo la lotta per il risorgimento nazionale. Nei *Ricordi* dedicati nel '48 *Ai Giovani*, il patriota genovese scriveva:

Fra una tomba e una culla sta l'infinito. E noi balziamo a un tratto, come ogni popolo chiamato da Dio a grandi cose, dalla sepoltura di un'epoca spenta al limitare d'un'altra nascente appena, che aspetta forse la prima parola da noi [6].

[5] « La rivoluzione francese e la meteora napoleonica, con il loro corteggio di guerre e di insicurezze, innescano motivi propri della giovinezza, di cui l'*Ortis*, con l'inquietudine protestaria e l'insofferenza verso i mediocri ideali dei personaggi piú maturi, rappresenta il libro paradigmatico di uno scontro generazionale prima mai tanto acuto ». A. Battistini - E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, t. II, Torino, Einaudi, 1984, p. 175.

[6] Pubblicato per la prima volta in opuscolo nel novembre del 1848 a Lugano, ora sta in G. Mazzini, *Scritti politici*, a cura di F. Della Peruta, t. II, Milano - Napoli, Ricciardi, 1969, p. 595. Va ricordato, altresì, che il *Manifesto* della « Giovane Italia » era tutto articolato sulla antitesi polemica tra la gioventú « fervida, impaziente » che « rompe guerra al passato » e la « vecchia Italia » considerata un

Con accenti simili, Guerrazzi ricorda nelle *Note Autobiografiche* il clima in cui nacque l'« Indicatore Livornese »:

Quando poi la generosa gioventú livornese uscí, si sa come, a guisa di Minerva armata dalla testa di Giove, piena di amore per gli studi gentili, e appena nata gigante, saltando la falsa coscienza, osò contemplare i tipi immortali del bello e del grande; e non solo osò contemplarli, ma imitarli, o emularli: allora le menti aborrirono le codarde dottrine, i bugiardi insegnamenti svelarono, e pietosi pei mali sofferti nella educazione, intesero a salvare l'intelletto dei piú giovani loro fratelli dalle mani di cotesti Saturni, allora, aumentati i palpiti gentili del cuore come le corde della lira, si lanciò desiosa su le tracce del perfezionamento morale, ardí sperare un risorgimento, una patria. In queste nuove condizioni bisognava conoscere chi stava per noi apertamente e senza restrizioni mentali, mettersi il cuore su la fronte, convertire l'anima in un libro che ogni uomo potesse sfogliare, professare l'atto di fede, e questo con animo fermo e imperturbato adempire. Ciò ha fatto fin qui la gioventú livornese e forza umana non saprà rimuoverla dal nobile intento (*N. A.*, pp. 144-6).

La brutta similitudine iniziale illumina il nodo ideologico e culturale del risorgimentalismo democratico: i fatti dell'89 e l'esperienza napoleonica avevano scavato fra i due secoli una frattura epocale da cui solo la giovane generazione, quella « appena nata gigante », poteva ricavare il necessario slancio rivoluzionario. Ad essa privilegiatamente si rivolge la nuova narrativa.

Nel prologo al capitolo VIII della *Battaglia di Benevento*, una digressione metaromanzesca si conclude con un inno alla speranza, reso possibile dalla magnanimità dei giovani:

Confortiamoci dunque con la speranza che questa sia l'ultima piaga con la quale a Dio piace di toccare l'Italia; (...) confortiamoci, che l'aere di questo cielo benigno un tempo alle imprese gentili, torni mortifero alle piante *parasite* che ci minacciano. Ai vecchi, che per essere fondo del secolo passato vanno tutti schifosi di posatura, e camminano curvi sotto le stoltezze del nuovo, le ignoranze dell'antico, e le presunzioni di ambedue i secoli, ormai minaccia la malattia, o piú giovevole la morte. Ma non tutti tra i vecchi cosí, e dei giovani quasi nessuno: castissimi nell'anima, di quel senso che si sublima alle immagini del bello dotati, amano istituire gara di grandezza e di gloria, amano esercitarsi nelle lodevoli imprese, e mantenere intatto il sacro deposito del sapere, che i nostri grandi avi ci

« sistema » di cui « distruggere un servaggio di cinque secoli » (op. cit., p. 345). Non è certo casuale, allora, che la raccolta di *Scritti scelti mazziniani*, curata da Jessie White Mario nel 1900 sia dedicata « Alla Gioventú Italiana ». Va infine sottolineato che la *Prefazione* a firma di Guerrazzi agli *Scritti editi e postumi* di Carlo Bini (Livorno, Gabinetto scientifico-letterario, 1843) era, ancora una volta, dedicata « Ai giovani ».

hanno tramandato. Onore! Onore ai magnanimi, che vivono nelle visioni dell'immortalità! (*BdB*, p. 115).

Dallo scontro generazionale Guerrazzi ricava i motivi ideali per precisare il suo progetto romanzesco: nella prima prefazione alla *Battaglia di Benevento*, resa nota dal Mangini, alle obiezioni dell'autore sulla difficoltà di scrivere romanzi, l'amico Menico, che vuole incoraggiare il tentativo, invoca espressamente le attese del pubblico giovanile:

Ma non tutti sono cosí, i vecchi; e nei giovani poi quasi nessuno. A questi impegnati di piacere, tutti gli altri o sprezza o non cura [7].

A conferma della permanenza dell'inclinazione giovanilistica, nell'Introduzione della *Beatrice Cenci*, il narratore riprende nuovamente una immagine metaforica, canonica nella sua esemplarità:

O giovani generazioni, a cui io mi volgo; o care fronde di un albero percosso dal fulmine, ma non incenerito, Dio vi conceda di credere sempre il bello ed il buono pensieri nati gemelli della sua mente immortale ... (*B. C.*, p. 6).

Il « mito dell'eroe » — cosí suona il titolo di un libro recente dedicato all'esperienza napoleonica — aveva, d'altronde, come caposaldo leggendario « l'extrême jeunesse » del generale corso:

Non è senza significato che appartenga intimamente alla cultura della democrazia europea un motivo come quello della giovinezza cosí caro all'epopea bonapartista [8].

Le suggestioni poetiche che provenivano dai paesi d'oltralpe, anch'esse permeate di quel mito esaltante, avvaloravano l'affermazione di un individualismo baldanzoso. Come ricorda Northrop Frye:

C'è certamente qualcosa di giovanile nell'eroe byronico ... quel tipo di esperienza poetica che è rappresentata dal byronismo bisognerebbe farla da giovani, e con Byron [9].

I romanzi guerrazziani, rivolti appunto a quei « giovani protagoni-

[7] A. Mangini, *Cenni e ricordi*, Livorno, Giusti, 1904, pp. 109-10.

[8] L. Mascilli Migliorini, *Il mito dell'eroe*, Napoli, Guida, 1984, p. 142.

[9] N. Frye, *Favole d'identità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 245-6. Ricondotto in ambito italiano, il giudizio di Frye consuona significativamente con il parere espresso da Saba su Foscolo: « il Foscolo fu, quanto altri mai, un poeta della giovinezza, anzi *solo* della giovinezza ». *Scorciatoie e Raccontini*, in *Prose*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1964, p. 324.

sti che in un attimo sanno passare dall'oscurità alla gloria dei secoli » [10], paiono alimentare il bisogno di proiezione fantastica e animosa che era maturato anche nel nostro paese all'indomani del crollo delle illusioni rivoluzionarie. Le generazioni che, come Foscolo e su Foscolo, « si educavano all'eroica » (De Sanctis), magari anche aiutate dai testi di Alfieri e Machiavelli, trovavano ora in questi « libri-battaglie » i personaggi con cui identificarsi.

Ben si comprende allora come i lettori piú appassionati, coloro che sancirono il successo di queste opere convulse, siano da ricercare fra i giovani che alimentarono il volontariato garibaldino. Le testimonianze sono innumerevoli; basti fra tutte ricordare Giovagnoli che, recensendo il postumo *Secolo che muore*, si domandava, a Unità ormai raggiunta:

> Quanti di quei centomila giovani che accorsero, poveri di esperienza, ricchi di sentimento, offrendo la vita per la Patria, dal '59 al '67, da Montebello a Mentana, quanti fossero coloro che non avessero attinto una parte della necessaria energia dalle sante metafore, nobili imprecazioni, fruttuose bestemmie onde rigurgitano i libri di Guerrazzi [11].

Riconoscere che *La Battaglia di Benevento* e *L'Assedio di Firenze* sono stati per la « gioventú italiana la scuola dalla quale sono usciti i Mille di Marsala » [12] o addirittura il suo « Vangelo » [13] vale tuttavia non tanto a ribadirne la scontata carica patriottica, sí piuttosto a meglio comprendere l'orizzonte d'attesa con cui il nostro scrittore seppe interagire sin dal 1827. Idealità politiche, tensioni alla grandezza, miti europei si incontravano con le suggestioni piú profonde della cultura progressista

[10] L. Mascilli Migliorini, op. cit., p. 55.

[11] R. Giovagnoli, *A proposito del Secolo che muore*, « Domenica letteraria », 11 luglio 1885.

[12] Z. Potapova, *La letteratura italiana nel Risorgimento e il movimento democratico russo nel decennio 1860-70*, in AA. VV., *Problemi dell'Unità*, Roma, Editori Riuniti, 1966, p. 277.

[13] « ... in verità quel libro fu per molto tempo il Vangelo della ardimentosa gioventú italiana, che fremette nelle sue pagine, che temprò, con gli esempi del Ferruccio, del Buondelmonte, dell'Alamanni, del Buonarroti, il proprio spirito al sacrificio e lo preparò, ove fosse necessario, anche alla morte ». R. Guastalla, *L'opera letteraria di F. D. Guerrazzi*, prefazione a F. D. Guerrazzi, *Racconti e scritti minori*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s. d. ma 1914, p. 25. Anche Fucini, ricordandolo nei *Miei incontri col Guerrazzi*, lo definisce « quel colosso che a quel tempo era addirittura idolatrato dalla gioventú d'Italia », in *Acqua passata - Storielle e aneddoti della mia vita*, a cura di G. Biagi, Firenze, La Voce edizioni, 1921, p. 56.

del nostro paese. La forma composita del romanzo storico offriva il campo di sperimentazione piú adeguato per dar loro rappresentazione. Il confronto fra le proposte alternative elaborate dalla scuola democratica e dal gruppo manzoniano era dunque destinato a trovare gli svolgimenti decisivi sul piano del rapporto con i destinatari cui si rivolgeva il genere moderno per eccellenza. Proprio nelle modalità di strutturazione del patto narrativo il progetto guerrazziano rinviene i suoi motivi di inequivocabile efficacia e nel contempo mostra l'insanabilità di contraddizioni dirompenti.

L'autore chiarisce subito, nelle pagine iniziali di ogni narrazione, quale disposizione d'animo sia necessaria per leggere questi libri-battaglie:

> Io racconto una storia di delitti, delitti atroci e crudeli, quali uomini scellerati che hanno in odio il Creatore e la creatura, possono commettere; quali appena si stimerebbe che vi fosse orecchio per interderli ... (*BdB*, p. 3).

Occorre un coraggio indomito per seguire, con la massima attenzione senza interruzioni rilassanti, una vicenda crudele e terribile:

> Se tu dunque che leggevi fin qui ti senti il cuore e l'intelletto sicuri: se le lagrime non ti tolgono la vista delle miserie umane, vieni, mi segui nel dolente pellegrinaggio del pensiero; io ti narrerò storie feroci, ti dirò cose che ti suoneranno terribili quanto le strida di un dannato ... (*AssdiFi*, p. 15) [14].

Ad esemplificare il tono ancor piú pressante con cui è richiesta la partecipazione empatica dell'interlocutore sono le formule enunciative che aprono, nella *Battaglia* e nell'*Assedio*, i numerosi racconti inseriti, svolti per bocca di uno o altro personaggio della trama romanzesca. Gorello e Carlo V, Ghino e Rogiero, quest'ultimo e il moribondo Roberto, nella prima opera; Giovanni Bandini e Filiberto d'Orange, il vecchio Lucantonio e la presunta figlia Annalena, nella seconda, prefigurano nei

[14] Anche l'esordio della prima « domestica storia » non lascia dubbi sulla componente truce del racconto: « È una molto terribile storia quella che adesso io racconto, e che ha principio nella villa Salvati, posta sopra uno dei bei colli che circondano Firenze, ond'è che non invito a leggerla se non chi ne ha voglia » (*Ve. Cy.*, p. 23). Il prologo della *Beatrice Cenci* esibisce nel contempo la materia orrorosa e la certezza del successo: « Certo, questa è storia di truci delitti; ma le donzelle della mia terra la leggeranno: — trapasserà le anime gentili a guisa di spada, ma la leggeranno. (...) Ed invero, perché non la dovrebbero leggere? Forse perché racconta di misfatti e di sventure? La trama del mondo si compone di fila di ferro » (*B. C.*, p. 7).

loro rispettivi ruoli di « raccontatori » frementi e di « ascoltatori » appassionati la relazione dialogica perseguita dallo scrittore livornese.

« Carlo! » con voce soffocata risponde il timoniere (Gorello) « come vi sentite fermo di cuore? sovrapponetevi una mano, e tentate se può reggere a un racconto ». « Noi abbiamo veduto trucidare al nostro fianco ... ». « Non basta ». (*BdB*, pp. 200-1).

« Piacevi ascoltare la storia delle mie avventure? Ella non è lunga, sibbene terribile quanta altra mai non accadesse nel mondo » (Ghino a Rogiero, *BdB*, p. 246).

Il moribondo Roberto invoca il perdono preventivo di Rogiero perché:

« — sentirete la storia di un delitto che non concede gridi né pianto, ch'egli è troppo maggiore di loro; le lagrime vi si congeleranno su gli occhi, i gridi si soffocheranno nella gola. — Ché impallidite, Rogiero? Oh! non è tempo ancora; se voi non fate core adesso, in verità io vi protesto che morirete prima che io finisca ».

Rogiero ponendo la sua mano nella mano di Roberto, per fargli sentire che non tremava, gli ordinò: « Dite ». (*BdB*, p. 327).

E Lucantonio, nell'*Assedio*,

« ... ascoltami, io ti racconto una storia funesta, tu la crederai appena, tanto ella è truce; — io la vidi con questi occhi, con questo cuore io la sentii, e forse non ti rendo con le parole la millesima parte del vero. Tu nasci dei Tosinghi ... » (*AssdiFi*, p. 469).

I racconti inseriti valgono come vere « sillessi tematiche » (Genette) dell'intreccio principale proprio in forza della struttura paradigmatica che li sottende: la situazione narrativa è impostata su un « radicale di presentazione » (Frye) decisamente declamatorio che invera il senso autentico delle espressioni usate nei prologhi del racconto di primo grado: « io racconto una storia di delitti... orecchio per intenderli » (*BdB*, p. 3), « ti dirò cose che suoneranno » (*AssdiFi*, p. 14). Per altro verso, l'imperiosità con cui è pretesa l'attenzione concentrata dell'interlocutore, (Gorello a Carlo: " ponete mente al racconto, né proferite parola; egli non merita essere interrotto ", *BdB*, p. 202), illumina le condizioni geneticamente chiuse del patto narrativo d'intonazione democratica. L'ossessivo richiamo al protagonismo, nel momento in cui fonda la struttura romanzesca, tende, tuttavia, a inficiare la valenza di modernità ad essa inerente. In queste opere, cioè, il momento di massima sintonia con i processi di rinnovamento intellettuale si ribalta in un recupero ambiguo di tradizionalità conservatrice. Non solo la concezione « antilibresca » di un ro-

manzo che si affida ad una lettura « sonora » si traduce in tecniche enunciative gravemente autoritarie, ma soprattutto il richiamo borghesemente connotato all'individualismo postrivoluzionario e postnapoleonico si qualifica come tentativo di proiettare le ambizioni convulse della cultura romantica nella dimensione monologicamente alta dell'eroismo tragico.

È il confronto fra le pagine finali dei *Promessi Sposi* e della *Battaglia di Benevento* e chiarire, con esemplarità probatoria [15], il modello romanzesco che lo scrittore democratico aveva in animo di contrapporre al paradigma letterario del caposcuola lombardo.

Quando Guerrazzi, al termine di un racconto intricato e tenebroso, si chiede « quale è la morale di questo libro » e illustra i propositi che l'hanno guidato per l'intera stesura, eccolo svelarci il fondamento e la funzione della « pedagogia della paura »:

> Se gl'intelletti usi a speculare addentro la ragione delle cose conosceranno per questa storia, sí come nasca dal misfatto la vendetta, e con interminabile vicenda dalla vendetta il misfatto; come allorché la virtú non ha piú vaghezza che piaccia, nessun argomento per contenere l'uomo dal mal fare, — il meglio che avanzi è spaventarlo con gli effetti stessi del male, frenarlo in somma col terrore, dacché con l'amore non possiamo, se conosceranno, dico, si fatte verità, non dubito la morale del libro non sia per comparire quella che io aveva meditato instillarvi (*BdB*, p. 587).

Anch'egli, peraltro come Manzoni, lascia al destinatario del messaggio il compito di formulare il giudizio finale:

> Quale il merito dell'opera? Secondo il lettore. (*Ibidem*).

Ma proprio questa apparente analogia di *loci communes* del genere storico ribadisce l'incomparabilità dei registri stilistici. Nei *Promessi Sposi* il tono conversevole con cui il narratore si rivolge ai suoi « venticinque lettori » per sollecitarne il consenso istituisce irreversibilmente la dimensione della modernità borghese a cui i termini di *piacere* e *interesse*, seppur evocati in forma litotica, rimandano con perspicua genia-

[15] « La cornice di un'opera di letteratura consiste in due elementi: l'inizio e la fine. Il particolare ruolo di simulazione delle categorie dell'inizio e della fine è direttamente legato a modelli culturali piú generali. (...) Se l'inizio del testo in un modo o nell'altro è legato alla formulazione della causa, la fine rafforza il segno dello scopo ». J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, pp. 256 e 258.

lità [16]. Per contro, il narratore della *Battaglia*, dichiarandosi pronto a rigettare « le frecce del vituperio (scoccate) dalla corda di pelo di volpe » della critica maligna, non solo si colloca sul piano inattingibile della verità testimoniale, ma ribadisce la carica di eroismo da cui è animato insieme con il suo lettore elettivo. Alle strategie di lettura antitetiche — « la pedagogia della paura » a fronte del « giusto » buon senso che improntа il « sugo della storia » — fanno riscontro i gruppi opposti di interlocutori prescelti: « gl'intelletti usi a speculare » e « la povera gente ».

Nel contempo, la consapevolezza guerrazziana della novità del genere rinserra il patto narrativo nei toni dell'oltranzismo piú romanticamente eccitato.

> Ma se il cieco maligno, che scongiura morta la luce perché i suoi occhi non ne bevono il raggio, — ma se il giornalista, che dietro la trinciera di una lettera dell'alfabeto attende a scoccare le frecce del vituperio dalla corda di pelo di volpe, pensassero al mio spirito contristato dal bisogno di andare limosinando i volumi, dai quali ricavare con istudio incredibile le notizie per ordire le storie, se al nuovo stile, se al nuovo soggetto, al paese nel quale mi sbalestrò la fortuna, — né aggiungo parola per carità di patria, — il biasimo non oserebbe nemmeno sussurrare nel segreto e ammirerebbe la costanza ... pure l'ho detto, — io concedo a cui piace, favellare stolto a suo senno.
>
> Intanto, lettore, addio. (*Ibidem*).

Nessun accenno a una professionalità « tecnicamente borghese », né tanto meno alcuna traccia di *medietas* affabilmente colloquiale caratterizzano questa scrittura: anzi, l'antirealismo connaturato alla fisionomia byronica dell'io narrante e del narratario trova radice e impulso in una cifra stilistica che, puntando tutto sugli effetti parossistici e convulsi, rigetta ogni suggestione di moderna verisimiglianza.

La visionarietà melodrammatica, che sorregge la prosa guerrazziana può, allora, essere letta come l'altro versante della « popolarità » romantica, orientato non già sulla riduzione degli estremi verso il centro sí piuttosto sulla loro esasperazione enfatica. Il progetto non era privo di fondatezza: il clima storico-politico dell'età post-napoleonica ne avvalorava l'urgenza passionale; l'orizzonte d'attesa, percorso da ansie autonobilitanti e ambizioni mal represse, ne sollecitava l'esecuzione immediata.

[16] « La quale (storia) se non vi è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha raccontata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta ». A. Manzoni, *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1971, p. 902. Sul patto narrativo instaurato da Manzoni cfr. G. Rosa, *I venticinque lettori dei "Promessi sposi"*, « Problemi », n. 74, settembre-dicembre 1985.

Pur tuttavia è il tessuto stesso della narrazione a far emergere i limiti e le incongruenze della dialogicità di stampo democratico.

In un'apostrofe, inserita nel IV capitolo dell'*Assedio di Firenze*, l'autorevolezza della voce narrante si appoggia alla sonorità declamatoria del racconto orale:

> O signori e signore qui convenuti per farmi il piacere di sentire questa storia, che non oso chiamare la bella, perché spesso fa piangere me che la racconto, o ridere di un riso tristo, il quale mi ha guastato il cuore e la bocca, non so se v'abbia detto, o se non dissi, ve lo dico adesso. (*AssdiFi*, p. 104).

La cortesia di questi « signori e signore » o « dame e cavalieri », come sono appellati altrove (p. 193 e p. 270), « convenuti » ad « ascoltare » ha davvero poco a che fare con la fisionomia privatamente familiare dei nuovi lettori borghesi. Il narratario qui delineato allude ad una modalità di ricezione che, non rinviando ai canoni della lettura romanzesca, pare ancora radicata nella civiltà delle lettere aristocratico-gentilizia, piú prossima appunto alla fruizione orale. In realtà, ciò che sfugge al nostro autore è la configurazione del pubblico moderno, variamente articolato in sottinsiemi molteplici all'interno dei quali l'individualità singola del lettore non si perde ma anzi si radica nel comune orizzonte d'attesa. La concezione postclassica della lettura muta presuppone un sistema letterario aperto, composito, potenzialmente di massa, in cui il romanzo diventa il genere egemone e trainante grazie alla sua forma relazionale, tesa ad esaltare l'interiorità coscienziale dell'io leggente e nel contempo ad avvalorarne l'inserimento nella piú ampia collettività sociale. In forza di questa dialettica pubblico-privato, che colloca il lettore, ormai « citoyen » e « bourgeois », nell'orizzonte delle attese storicamente determinato della « pubblica opinione » [17], il romanzo invera la sua modernità dinamica, la sua necessaria polifonia.

Certo, anche nei nostri romanzi, la chiamata in causa del narratario, espressa in forme piú o meno esplicite, è costante: come già sosteneva Mazzini nella prima recensione all'*Assedio di Firenze*, pubblicato con lo pseudonimo di Anselmo Gualandi a Parigi nel 1836, « Gualandi è sulla scena, e vi chiama il lettore » [18].

[17] Per l'analisi della nascita e dell'articolazione dell'opinione pubblica si rimanda al saggio fondamentale di J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971.

[18] Il *Frammento di lettera di Giuseppe Mazzini sull'Assedio di Firenze* è posto in appendice all'edizione delle *Memorie* di F. D. Guerrazzi; la citazione è a p. 129.

Eppure, la scrittura guerrazziana pare sempre delineare una strategia romanzesca che, oscillando tra i poli della massima astrattezza e della massima corposità, accentua la circolarità chiusa di un patto narrativo stipulato fra un « io » e un « tu » fortemente retoricizzati.

Accanto ai numerosi procedimenti teatralizzanti, grazie ai quali appunto l'io narrante « chiama sulla scena il lettore », Guerrazzi ricorre al pronome di seconda persona nei momenti di maggior stanchezza o difficoltà analitica:

Cortese lettore, se tu sei nel numero degli *eletti che intendono*, puoi conoscere di per te stesso che l'arte della scrittura possedendo parole soltanto per dimostrare lo stato dello spirito, difficilmente può riferirlo in modo convenevole ... (*BdB*, p. 337).

Lettor mio benigno, secondo che ti parrà meglio, per questa volta io ti farò grazia risparmiandoti la descrizione di come avvenisse la investitura del supremo comando ... (*AssdiFi*, p. 256).

Ma io non istarò a descrivertelo, amico lettore, però che ... (*Ve. Cy.*, p. 23).

... se potessi appormi la carta sul cuore, e improntarla dei suoi palpiti, forse aprirei alle genti concetti non mai piú uditi: però questo né a me, né ad altri fu concesso, e le mie immagini è forza che si rivelino incomplete, vaghe e confuse; onde se la fantasia di chi legge non supplisce al difetto, io dispero farmi comprendere. (*B. C.*, pp. 78-9).

Gli appellativi con cui l'io narrante si rivolge al narratario — gentile, benevolo, benigno, amoroso, cortese, nobile etc. — ben esemplificano il carattere di convenzionalità che sottende, nella maggior parte dei casi, il rapporto autore-pubblico:

Affinché sia il benigno lettore instruito del come avvenisse questo caso,gli facciamo sapere che fuori delle mura di San Germano ... (*BdB*, pp. 495-6).

Il ricorso al pronome di seconda persona, lungi dall'instaurare un meccanismo, seppur blando, di straniamento o dall'attivare l'alterità dell'io leggente, accentua, piuttosto, la funzione, per cosí dire, fatica a cui la voce autoriale si appoggia nei momenti di incertezza espressiva. Cosí è nella facile adozione di tecniche di visualizzazione attualizzante [19]; o nell'uso insistito delle figure di reticenza [20]. Alla base di questi

[19] « È Yole — vedetela ... » (*BdB*, p. 237); « Contemplatelo nella sala del palazzo ... » (*AssdiFi*, p. 92); « Immaginatevelo, se vi dà cuore ... » (*AssdiFi*, p. 537).

[20] « Tornava indietro, con qual cuore pensi chi legge » (*BdB*, p. 382); « Quali e quanti fossero la sua meraviglia, il suo cordoglio, e il terrore, quando conobbe a prova scomparso il frate, sel pensi chi legge » (*Is. Or.*, p. 235).

procedimenti ellittici non vi è alcuna intenzione di sfumare con toni chiaroscurali situazioni o psicologie, anzi la preterizione spesso rinforza il giudizio insindacabile del narratore:

... in appresso quegli che sembrava piú autorevole tra loro, impetrata licenza recitò un'orazione che non era latina, ed italiana nemmeno; né noi la riferiremo; ti basti, o lettore, sapere che fu vilmente bassa, schifosamente servile, che senza sforzo potrai immaginarla da te ... (*BdB*, pp. 291-2).

Anche quando l'io narrante si avvale della funzione comunicativa in termini piú esplicitamente orientati, il richiamo ad una fonte della tradizione o la rivendicazione del diritto di avere piena libertà inventiva riconducono il rapporto con il narratario entro i canoni consueti.

Se il fastidio di colui che ha percorso queste Storie giungesse alla metà di quello che ho avuto io nel compilarle, non dubito punto, che la soprascritta epigrafe [*Orlando furioso*] dovesse essere con maggior convenienza collocata innanzi al Capitolo settimo. (*BdB*, pp. 113-4)[21].

— Oh, questa ella è pure la insopportabile lettura parmi sentire che dica qualche mio leggitore (...) O lettore mio benevolo, od anche se ti piace, malevolo; considera di grazia, che se tu premi moltissimo a te stesso, anche io qualche cosa importo a me; e se scrivo compiacendo al tuo ingegno, deh! non mostrarmiti acerbo, né farmi il viso dell'uomo di arme, se talora mi prende vaghezza di compiacere al mio. A me torna grato gittarmi come una tavola sopra il mare dei pensamenti, e lasciarmi in balia dei flutti, che mi sbattono in quella parte e in quell'altra. (...) Vorrai tu, o lettore, arguirmi di follia, o tentare di curarmi? La tua compassione mi riuscirebbe piú importuna della tua crudeltà. (*Is. Or.*, pp. 201-2).

Accanto a questo tipo di narratario « retorico », talvolta Guerrazzi si rivolge ad un lettore piú modernamente partecipe dei meccanismi dell'intreccio, coinvolgendolo soprattutto nei momenti di acuta tensione:

Quello che facesse e quello che ne seguisse, ha già saputo il lettore. (*BdB*, p. 400).

Ciò che venne dietro, il lettore se lo ha già conosciuto avanti. (*BdB*, p. 404).

La mia storia si approssima al fine, — ma per giungerlo meglio, egli è mestiero rifare i passi e tornarsene indietro: non te ne dolga, o lettore, vedrai una donna ... (*AssdiFi*, p. 50).

Chi, di voi che leggete, non ha, almeno una volta durante la sua vita, rice-

[21] Le citazioni tratte dall'*Orlando furioso* si ripetono con troppa frequenza (*BdB*, p. 236; *AssdiFi*, p. 270; *Is. Or.*, p. 42) per non rivelarsi subito un facile espediente che avvalora la retoricità tradizionale della relazione emittente-destinatari.

vuto simili lettere? Vi ricordate come le toccaste tremanti?, come le spiegaste tremanti, e come impazienti d'indugio tentaste leggerle allo incerto albore del crepuscolo, o al fievole lume della luna crescente? Vi rammentate come vi battessero le tempie (...) Vi rammentate come ... (*B. C.*, p. 235).

Certo, in questi passi, la tipologia del narratario acquista tratti decisamente innovativi, simili a quelli che tanta fortuna avranno nelle narrazioni d'appendice di fine secolo. La distanza fra voce narrante e io leggente favorisce allora la presa d'atto delle molteplici anacronie che si aprono fra i diversi livelli del testo.

Queste cose che a noi abbisognò una mezza pagina per dire, Rogiero osservava in un volgere di sguardo, né punto stette a considerarle perché a quei tempi erano comuni. (*BdB*, p. 272).

Ma, in realtà, il narratore democratico non sfrutta mai con abilità lo iato cronologico su cui si fonda la struttura portante del romanzo storico e il confronto fra epoche diverse si risolve in notazioni marginali. Cosí l'esilità del raccordo fra funzione metanarrativa e funzioni diegetiche rende anche queste apostrofi piú prossime al modello convenzionale di quanto non siano ravvicinabili al paradigma pluridialogico.

A dinamizzare il sistema degli appelli al lettore è piuttosto la carica di *pathos* che sempre sorregge la scrittura melodrammatica: nel gioco delle proiezioni fantastiche messe in atto dalla presenza dell'eroe, il « tu » invocato con energia individualizzante, diventa controfigura manifesta dell'io autoriale.

... grande era e bello, del tutto chiuso dentro modesta forbita armatura: il capo scoperto e quindi appariva il volto, che un arcano pensiero, una cura insistente atteggiando a malinconia lo rendeva piú gentile; — le palpebre socchiuse velavano il suo sguardo; — certamente, l'anima commettendo all'onda delle sensazioni, egli gusta nel suo secreto la voluttà che muove dall'aspetto delle meraviglie di natura. Tu lo incontrerai mai sempre dove si offre acquisto di gloria, o pericolo d'avvetura, imperciocché egli sia Francesco Ferrucci. (*AssdiFi*, p. 47).

Un rapporto di agonismo, antagonistico e proiettivo al tempo stesso, impronta l'epilogo dell'*Introduzione*, nell'*Assedio di Firenze*:

A te poi comando di non compiangermi, e, se ti piace di non maledirmi; gemi soltanto su la dura necessità che produceva i casi i quali verrò raccontando; non gli ho inventati già io. Se tu potessi smentirli, se cancellarli dalla memoria, deve stanno impressi con parole di sangue! oh io ti saluterei consolatore dell'umanità (p. 15).

La figura del narratario è tanto piú invocata quanto maggiore è la

distanza che sa frapporre alla viltà ottusa del « secolo avaro e superbo » (*AssdiFi*, p. 159). In antitesi solidale, infatti, il ricorso al « voi », « uomini dal cuore arido » (*B.C.*, p. 6), vale a intonare la cadenza ferocemente amara delle invettive piú accese:

> Deh! sussurrate sommessi, onde per avventura il vostro ronzio non rincresca allo straniero, e vi calpesti come i vermi della terra; — gemete sommessi, onde i vostri stessi fratelli non vi denunzino al giudice fratello, e questi vi mandi in prigione o per gli ergastoli, o a morte per amore dello straniero che gli dà il pane, titoli, e infamia. (*B. C.*, p. 309).

> ... voi avete concetti superiori, proponimenti inferiori al bisogno, mente alta, cuore codardo, braccio infiacchito (...) voi empite l'aere di gridi, perché né da voi, né da altri s'intendano i lamenti dei martoriati, e turbino le vostre feste; se vi uccidono l'amico, non dirò che a guisa di lupi vi laceriate a brani il corpo di lui, sibbene come pecore istupidite, continuate la pastura spensierati e leggieri; vanitosi, celebrate i fatti progressi, e non sapete che la lebbra sociale non fu per anche sanata (...). E voi vi vantate civili? (...) Mentre tante blandizie vi leniscono le orecchie, inferociti al nuovo discorso, sento che mi maledirete ... Maleditemi ... e smentitemi, se potete; — intanto io vi dichiaro codardi, e in tutto degni di servitú. (*AssdiFi*, pp. 159-60).

Animato da un simile spirito « vendicatore », Guerrazzi fa davvero « dell'ideale il piedistallo della letteratura » (De Sanctis) e, in nome della poetica dell'*hypsos* [22], chiede al suo lettore ideale la massima partecipazione empatica. Tuttavia proprio nell'intensità sublime del discorso romanzesco l'incontro dell'autore reale con il pubblico primottocentesco sfuma nell'astrattezza del velleitarismo ideologico.

Parafrasando l'ultimo Bachtin, la scrittura guerrazziana « si riempie di anonimi (...) la " voce della vita ", la " voce della natura ", la " voce del popolo " ». L'io leggente continuamente chiamato in causa altro non è che

> il riflesso speculare dell'autore, il suo doppio. (...) Egli si trova nello stesso tempo e nello stesso spazio dell'autore, o, per essere piú esatti, egli, come l'autore è fuori del tempo e dello spazio (come ogni formazione ideale astratta) e quindi non può

[22] « Davanti a un testo sublime — dice Longino nel cap. 7 — il lettore vive un'esaltazione tale da immedesimarsi con quel testo come se egli stesso ne fosse l'autore ». G. Lombardo, *Presentazione* a *Il Sublime di Pseudo Longino*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1987, p. 13. Fra le tante testimonianze d'epoca ricordiamo una delle prime: « Non negherò che il Guerrazzi abbia talora uno stile stravagante; ma esso è pur sempre efficace; efficace, dico, perché ottiene lo scopo che si propone (...) Se il Guerrazzi piange o ride ... io son costretto a convenire con lui ». A. T. G., *La Battaglia di Benevento di F. D. Guerrazzi*, « Indicatore Lombardo », luglio-agosto 1829.

essere *altro* (altrui) per l'autore, non può avere alcuna *eccedenza* determinata dall'alterità. Tra l'autore e tale ascoltatore non può esserci alcuna interazione, alcun rapporto drammatico, poiché essi non sono voci, ma concetti astratti uguali a sé e l'uno all'altro [23].

La caratterizzazione giovanilistica attribuita programmaticamente al pubblico democratico avvalora l'univocità narcisistica di questo patto narrativo. Lungi dal proporsi come elemento di raccordo dialettico fra il singolo lettore e la comunità, l'appello generazionale esaspera l'empito di rivolta ribellistica di ognuno contro tutti e, proiettando il narratario nella dimensione tragica della solitudine fatale, rende la figura stessa del lettore potenziale sempre piú anonima e irrelata.

In questo riconoscimento della gioventú quale soggetto privilegiato della narrativa romantica è possibile, d'altronde, cogliere conclusivamente, in una prospettiva sociologica, l'atteggiamento contraddittorio di Guerrazzi nei confronti della modernità. Moretti ha notato che « la gioventú diviene, per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il " senso della vita " » e che « nel processo di riorganizzazione della gioventú » si gioca la comprensione della dialettica storica [24].

Ebbene, il nostro autore intuisce la potenzialità fantasmatica del nuovo soggetto emergente ma non è in grado di elaborarne la fisionomia entro il tessuto delle forme romanzesche: i canoni letterari rinnovati gli consentono di privilegiare gli interlocutori che si stavano affacciando alla storia, ma non lo sorreggono adeguatamente nel tentativo di renderli autentici protagonisti narrativi.

In questo cortocircuito di suggestioni antagonistiche, riflesso illuminante della cultura democratica postrivoluzionaria, prendono corpo i caratteri peculiari dell'opera guerrazziana: entro l'orizzonte ampio delle opzioni intellettuali-ideologiche, il progetto, fallito ma interessante, di riaggiornare la tradizione del classicismo illustre alla luce delle tensioni melodrammatiche cui si richiamava il romanticismo europeo piú oltranzista; nella dimensione delle scelte espressive, l'adozione di uno stile composto di « frasi che non sono altro che una trasposizione del linguaggio del superuomo individuo a un insieme di superuomini » [25]; sul

[23] M. Bachtin, *Per una metodologia delle scienze umane*, in *L'autore e il suo eroe*, cit., pp. 380 e 382.

[24] F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 10 e 12.

[25] A. Gramsci, *Il Risorgimento*, cit., p. 198. È interessante sottolineare che l'osservazione gramsciana è inserita all'interno di una nota dedicata al « volonta-

piano infine delle coordinate narrative, la scelta di una struttura duplice che ai moduli tipici del romanzo storico intreccia, anticipandole, le tecniche proprie del romanzo popolare.

rismo » garibaldino. Ben si comprende, allora, la massiccia diffusione che i romanzi guerrazziani conobbero nelle regioni meridionali, i cui lettori « per lo piú professionisti e proprietari terrieri » elessero ad Unità compiuta lo scrittore nel primo Parlamento italiano. E. Ciccotti, *Una elezione in Basilicata*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi. Studi e Documenti*, Firenze, Società editrice « La Voce », 1924, p. 112. Nella stessa raccolta di saggi vi è anche uno scritto del nipote, G. Francesco Guerrazzi, *F. D. Guerrazzi e la storia*, che ricorda che il romanziere toscano « fra il '60 e il '70, veniva eletto deputato a Melfi, Lecce, Caltanissetta » (p. 61).

Capitolo Terzo

PROTAGONISMO D'AUTORE

Per uno scrittore intento a creare le condizioni di un patto narrativo forte e appassionante, il primo ostacolo da superare era l'individuazione dei criteri di legittimità istituzionale del nuovo genere. Il compito non era semplice, perché, come è stato giustamente notato, « fin dal suo primo affermarsi in Italia, il romanzo storico pone a critici e lettori un problema d'identità » [1]. Se la denominazione stessa illumina la « sofferta dualità » di un progetto narrativo sempre in bilico fra verità « storica » e libera fantasia « inventiva », a rendere ancora piú ardua la definizione dell'inedito paradigma prosastico era l'assenza totale, nel nostro paese, di una tradizione romanzesca *tout court*. Quanti piú spazi si aprivano all'estro immaginoso degli scrittori, con tanta maggior acutezza si poneva il problema di regolarli con autorevolezza indiscussa e legittimità riconosciuta. Nel « vuoto » romanzesco della società italiana di allora, questione prioritaria era dunque la fondazione dello statuto autoriale della voce narrante: per instaurare una nuova relazione fra emittente e destinatari occorreva innanzitutto inventare la figura di un autore credibile che, dettando le regole interne del racconto, ne garantisse la piena dignità letteraria.

La codificazione di un genere considerato « anfibio » e « ibrido » indusse i nostri letterati ad operare, in prima istanza, una scelta che consentisse la massima presenza di sé nel testo narrativo. Il caso di

[1] M. Columni Camerino, *Il narratore dimezzato*, cit., p. 95; cfr. anche Idem, *Critica e romanzo nella prima metà dell'Ottocento*, in AA. VV., *Critica e società di massa*, Trieste, Edizioni Lint, 1983.

Manzoni esemplifica, nelle forme piú lucidamente consapevoli, la necessità che « lo scrittore si assuma esplicitamente la responsabilità dell'opera, non celandosi in essa ma anzi manifestandovisi e chiarendo fino in fondo i propositi da cui è animata », perché « conferire l'impronta della propria soggettività al discorso narrativo è l'unica via per garantire la pienezza di svolgimenti significativi » [2].

Animato da un'ansia ancor piú vibrata di « esserci », anche Guerrazzi conduce la narrazione con mano ostentatamente visibile: anzi la presenza ossessiva e straripante del narratore è uno dei dati distintivi di tutta la sua molteplice produzione. Dai recensori a lui contemporanei ai piú recenti esegeti, è diventato un luogo comune insistere sull'« intrusività » dimostrata dal nostro romanziere, interpretandola come spia manifesta di autobiografismo dirompente. Su questa analisi raggiungono una concordia strana e inusuale Tommaseo e Mazzini, Croce e Cajumi, Mazzoni e Ragonese, per tacere di mille altri. In realtà, il richiamo alla componente autobiografica rischia di diventare chiave di lettura ambigua e distorta, non solo perché apre la via a insulsi giudizi moralistici sull'indole pessimistica, per non dire « perversa e crudele » dell'autore, ma soprattutto perché falsa la comprensione del progetto romanzesco cui Guerrazzi si affidava per ottenere il consenso del pubblico democratico-risorgimentale. Certo, la partecipazione attiva alle vicende politiche lo indusse ad intervenire « a voce spiegata », ma la scelta era appunto dettata dalla consapevolezza che l'esito sarebbe stato tanto piú trascinante quanto maggiori le risorse retoricamente persuasive ad esso adibite.

In forma paradigmatica, perché estremizzata, i libri-battaglie di Guerrazzi testimoniano il processo di stilizzazione a cui è sottoposto ogni contenuto extraestetico nel momento in cui entra a far parte dell'organismo narrativo. I brani inseriti nell'*Assedio di Firenze*, tratti dalle *Note Autobiografiche*, mostrano il lavorio sotteso ad un'opera che, intrecciando avventure immaginose e riflessioni politico-morali, voleva rispondere alle attese di un pubblico dalla fisionomia culturale poco definita e dalle abitudini di lettura ancora incerte. La molteplicità delle digressioni, qualunque argomento trattino, illumina non già l'urgenza dei moti sentimentali sí piuttosto lo sforzo di comporre materiali diversi ed eterogenei [3].

[2] V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su " I promessi sposi "*, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 243-4.

[3] « ... elessi una forma che alle peripezie del dramma mescolasse il racconto

Un riconoscimento prezioso in tal senso si trova nel prologo del XII capitolo dell'*Assedio di Firenze*: commentando le epigrafi d'argomento amoroso che l'incorniciano, la voce narrante invita le lettrici a non commuoversi troppo:

> Voi, dame e cavalieri, e soprattutto voi dame, percorrendo i primi versi di questo capitolo, avrete per avventura immaginato di ascoltare l'espressione dei sentimenti del poeta; la rivelazione intima di un qualche affetto sciagurato ... e forse alcuna di voi avrà pianto: consolatevi, — quei versi, non mi appartengono; forse li ha scritti uno scolare di rettorica per esercitarsi a comporre metafore, similitudini (...) Se poi mi domandate perché io li ho messi, vorrei potervi rispondere, come messer Ludovico Ariosto, « mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo », — ma poiché cosí rispondere non mi è dato, vi dirò sinceramente, quasi per confessione, che non lo so neppure io: forse perché il presente capitolo favellerà di amore ... guardate un po' voi se questa ch'io vi esposi potrebbe essere una buona ragione.
>
> Parlo di amore. —
>
> Ella era bella, ma infelice, — fuori di misura infelice. (*AssdiFi*, pp. 270-1).

Le ragioni della *dispositio* sono cosí forti nel racconto guerrazziano da preservarci dall'errore di appiattire autore reale, autore implicito, io narrante in un'unica fisionomia, magari ingenuamente atteggiata.

In altre occasioni, Guerrazzi era stato ancor piú esplicito e aveva messo in guardia i suoi critici dall'evitare confusioni equivoche, non solo ricordando che « bisogna distinguere la parte drammatica, il personaggio dall'autore », ma soprattutto affermando, con piglio audacemente polemico:

> Ben grullo è colui che dai libri appassionati vuol ricavare conoscenza dell'indole dello scrittore [4].

Meglio, ancor oggi, non si potrebbe dire.

della storia, ed alle considerazioni pacate della politica la veemenza dell'arringa tribunizia »: con queste espressioni Guerrazzi descrive la pratica compositiva cui s'era affidato nella stesura dell'*Assedio di Firenze*, nell'*Introduzione* alla *Vita di Francesco Ferrucci*, Milano, Guigoni, 1863, p. 13. È un'ulteriore conferma della tesi avanzata da Ejchenbaum: « Il romanzo europeo dell'Ottocento è, dunque, in sostanza, una forma sincretica che ha in sé solo alcuni elementi della narrazione e che a volte se ne stacca completamente », op. cit., p. 237.

[4] La prima espressione è tratta da una lettera a G. Mangini, Bastia, 13 agosto 1854; l'altra da una lettera a L. Romanelli, Bastia, 23 marzo 1855, raccolta in *Appendice* a A. Savelli, *L. Romanelli e la Toscana del suo tempo*, Firenze, Le Monnier, 1941.

La presenza esasperata dell'io narrante che « stampa di sé, sempre di sé e di sé solamente la storia e la vita », per usare la conclusione apodittica del Marradi [5], lungi dal rimandare alle vicende biografico-esistenziali del letterato livornese va, dunque, riportata alle esigenze strutturali di un genere *in fieri*. L'uso smodato delle marche dell'autorevolezza vale, innanzitutto, come supporto di credibilità, ideologica e letteraria, ad un racconto che lo stesso scrittore sospetta privo di legittimazione istituzionale. Lo sforzo di autenticazione del testo si intreccia, poi, potenziandosi, con la volontà strenua di impostare un patto narrativo persuasivamente efficace: questa è la seconda funzione complementare assegnata al personaggio visibile del narratore.

Affermare in ogni modo e con tutti gli strumenti messi a disposizione dalla tradizione la presenza testuale dell'« io » valeva a sollecitare la risposta immediatamente partecipata del « tu », indispensabile interlocutore di un messaggio cui si delegavano compiti fin'allora mai esperiti. I libri guerrazziani ci offrono, cosí, una sorta di campionario variegato, spesso contraddittorio, delle forme d'intervento autoriale, quasi che lo scrittore, alla ricerca di un principio unificatore facilmente riconoscibile, tentasse di adattare, entro una stessa compagine narrativa, la modellistica disomogenea di un'*auctoritas* che la nostra civiltà delle lettere primottocentesca gli porgeva senza gerarchia prestabilita. Intrusività ed onniscienza sono appunto i criteri irrinunciabili cui si attiene il romanziere livornese per tenere sotto controllo la complessità caotica dei materiali impiegati.

Per avvalorare la propria onnipotenza espressiva, Guerrazzi non esita mai ad interrompere il racconto « per dire la sua »: ecco allora la presa diretta della parola, attraverso *excursus* storici, divagazioni morali, chiose filosofiche, digressioni, e via interferendo.

Se la struttura del romanzo storico consentiva, anzi sollecitava, l'intervento del narratore per regolare l'innesto verisimile delle vicende inventate entro il quadro dei fatti realmente accaduti, questo « spazio d'autore » nelle opere guerrazziane viene dilatato oltre misura. Non solo: ai commenti della voce narrante lo scrittore di parte democratica non affida « la ricerca delle condizioni di leggibilità del passato » (Colummi Camerino), sí piuttosto impone il compito di proclamare, sempre e comunque, l'impegno di lotta per il riscatto patrio. È nell'impostazione

[5] G. Marradi, *F. D. Guerrazzi*, in *Prose*, Firenze, Carpignani Zipoli, 1923, p. 99.

genetica dell'*auctoritas* narrativa che il romanzo storico democratico si offre subito come « parabola », mai come « preistoria del presente » (Lukács), anticipando anche per questa via la ridondanza polimorfa del piú tardo « romanzo a tesi » [6].

Nasce da tale scelta la peculiarità risorgimentale della *Battaglia* o dell'*Assedio*: la loro tensione politica non risiede tanto nei dati contenutistici, nei « materiali » di cui si compongono le innumerevoli digressioni, quanto piuttosto nelle modalità tecnico-strutturali con cui sono costruite. Ma, prima di analizzare le tipologie attraverso cui prende corpo il paradigma autoriale che sorregge la narrazione, è opportuna una ulteriore precisazione.

L'aver individuato le molteplici funzioni assolte dalla voce narrante non può offuscare un riconoscimento preliminare: i commenti extradiegetici, che interrompono con scarsa congruenza il racconto, sono spesso dettati da una evidente debolezza espressiva. L'intervento in prima persona, vale, cioè, a coprire il vuoto di strumentazione analitica, a sciogliere sequenze poco duttilmente articolate, a superare d'un balzo i passaggi piú ardui. In molti di questi casi, è lo stesso narratore ad ammettere le proprie difficoltà:

> ... la mia favella manca a narrartele intere; — ponmi qui la mano sul petto, io tenterò trasfonderti nel sangue le vibrazioni del mio cuore ... (*AssdiFi*, p. 187).

Oppure, l'interrogazione e l'ellissi accusano senza mezzi termini l'inadeguatezza dei mezzi descrittivi:

> Qual fu il senso segreto di Yole a questa voce, e a questa sentenza? E' fu tal senso, che favella umana non può riferire (...) E il volto? Ah! le tenebre le coprivano il volto, ma certo fu quello della creatura che dal tempo precipita nell'infinito. (*BdB*, p. 29).

E infine, ecco l'interruzione *ex abrupto* che, nella sua extravaganza, meglio di ogni ammissione, suggerisce l'incapacità di sostenere n a r r a t i v a m e n t e la scena o la sequenza giunta a un momento d'alta tensione:

> ... le lacrime loro scesero confuse ... le guance, i labbri si toccarono — e il primo bacio di amore fu dato. Io per me, quando considero le sorti umane, credo che la gioia sia tremendo delitto davvero, perocché ... (*BdB*, p. 36).

[6] B. Suleiman, *Le roman à thèse*, Paris, PUF, 1983.

Alla sensibilità dei lettori moderni queste interruzioni, prolisse, faticose e spesso francamente assurde [7], procurano un fastidio incontenibile. Non aver saputo selezionare i moduli propriamente romanzeschi della fisionomia autoriale è una delle ragioni che rendono le opere guerrazziane oggi illeggibili; e, tuttavia, nella loro inattualità esemplare, questi libri ci ricordano quali e quanti rivolgimenti hanno sconvolto l'orizzonte d'attesa per il quale erano stati concepiti.

Per il pubblico romantico-risorgimentale i commenti d'autore non solo non costituivano « pezze d'appoggio » inutili e balorde, ma anzi, s'amalgamavano con la narrazione consentendone lo sviluppo e l'articolazione polifunzionale. Ci si potrebbe addirittura domandare se proprio queste pause non fossero ritenute necessarie alla comprensione piena di un racconto che veniva fruito a voce alta o scandito con tempi di lettura ben piú lunghi e rallentati dei nostri.

A questo tipo di modalità ricettive pare alludere il narratore della *Beatrice Cenci* quando, nel solito dialogo immaginario con una « gentile lettrice », rivendica con orgoglio il suo diritto-dovere di « fermarsi » lungo il tragitto:

> « Ma insomma, che modo di raccontare egli è questo? (...) ». « Gentil donzella, o donna, o quello che sarà; se non ti piace il traino, e tu smonta, che già non ti pregherò io a restarci su. Io scrivo per tale a cui le mie fermate non dorranno; all'opposto poche parranno, e troppo brevi: per questo mi affaticai nei giovanili anni miei, e per questo soffersi in quelli della virilità; certo ho servito *un signor crudele, e scarso*; ma pure è il solo, che sappia emendarsi, piangere, e amare; e questo è il Popolo, gli altri non vale il pregio servire ». (*B. C.*, p. 422).

Il paradigma autoriale che sorregge l'ampia struttura delle opere guerrazziane pare riconducibile, con un inevitabile schematismo tipo-

[7] Fra i capitoli V e VI dell'*Isabella Orsini* vi è una nota di diciassette pagine dedicata a una *Lettera di Giovanni Vettorio Soderini allo Signore Silvio Piccolomini sanese, in ragguaglio alla morte ed esequie del Granduca Francesco.* Anche il commento a un altro colloquio d'amore che si svolge nell'*Assedio di Firenze* non è meno stupefacente:

> « E Vico, sentendo intorno ai fianchi una stretta convulsa, le domanda:
>
> — Lena, tu tremi? —
>
> — Sí, ma di freddo —.
>
> In questa medesima maniera è fama rispondesse Silvano Bailly al carnefice, quando lo strascinava, assiderato, per le vie di Parigi al supplizio; — e forse Silvano Bailly, come il mio personaggio, non diceva il vero, imperciocché l'anima che si consacrò intera al miglioramento degli uomini ... » (*AssdiFi*, p. 463).

logico, a due grandi modelli. L'uno, propriamente romanzesco, impo-sta la voce di un io narrante onnisciente e onnipresente che discute, spiega, analizza, esibendo l'intento specificamente « generico » di ac-cordare fatti storici e vicende inventate. Nell'altro caso, l'intervento d'autore si ricollega alla tradizione preromanzesca e s'intona a cadenze lirico-tragiche che stridono nel tessuto diegetico della scrittura prosa-stica.

Al primo paradigma testimoniale appartiene la serie varia dei commenti in cui l'io narrante si atteggia a h i s t o r [8] — esemplari gli excursus storici della *Battaglia* e dell'*Assedio* —, oppure a piú parziale giudice di fatti e misfatti patri. In quest'ordine si inseriscono altresí le digressioni metanarrative in cui meglio si esplica la funzione di regia che il narratore moderno si compiace di esibire. In tutti questi casi, Guerrazzi sembra far proprio il canone autoriale tipico del romanzo storico che richiede all'io narrante la capacità di governare l'intreccio di storia e invenzione, operare raffronti espliciti fra passato e presente, mostrare gli ingranaggi della macchina narrativa. Su quest'orizzonte d'ampia portata storico-letteraria avviene l'incontro, mai pacifico, con i vari modelli offerti dalla produzione romanzesca europea allora di moda: con scelta coerente, la voce narrante guerrazziana rifiuta di avvalersi degli schemi ironico-realistici cari a Sterne e ai suoi imitatori a tutto vantaggio delle cadenze drammatiche cui si ispiravano i narratori del *gothic novel*. In un secondo momento, nella prospettiva piú ristretta del genere « storico », Guerrazzi accorda la propria intonazione allo sta-tuto epico delle saghe americane di Cooper, rigettando le suggestioni della colloquialità bonaria a cui Scott doveva il suo successo piú sicuro.

Al pari dei romanzieri a lui contemporanei, anche il nostro autore è e vuole essere « centrale e attendibile » padrone « di una *fictio* che da lui unitariamente discende e della cui verosimiglianza globalmente garantisce » [9], ma la sua invadenza autoritaria persegue non già un

[8] L'*histor* è un narratore « dotato di autorità, che ha tutti i titoli non solo per presentare i fatti quali egli ha potuto appurarli, ma anche per commentarli, per tracciare paralleli, per tenere discorsi morali, per trarre conclusioni di carat-tere generale, per dire al lettore ciò che egli deve pensare e suggerirgli addirittura ciò che dovrebbe fare ». R. Scholes - R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bolo-gna, il Mulino, 1970, p. 338.

[9] M. Columni Camerino, *Il narratore dimezzato*, cit., p. 99.

« progetto di autenticazione » storica, sí piuttosto il disegno di un'onnipotenza fabulatoria.

Ben comprensibile, allora, che un narratore cosí sicuro di sé non abbia bisogno di ricorrere alle notizie di una qualche « cronaca ritrovata »: l'artificio canonico del genere è presente solo nella *Battaglia*, e solo in poche sequenze, a testimonianza dell'incomprensione guerrazziana della funzione plurivalente assolta dal tropo costitutivo dell'enunciazione storica. Nessun distacco critico, nessuna sfasatura anacronica deve turbare la libertà creativa dell'autore democratico che sempre piú tende ad assumere il tono ieratico della parola profetica.

Sul confine ambiguo dell'esemplarità di vicende inventate, ma dedotte da un passato reale da riscattare alla luce degli ideali presenti, ecco allora prendere corpo l'altro paradigma autoriale su cui si modella la figura dell'io narrante guerrazziano.

Nei romanzi storici di parte democratica risuona per lo piú la voce biblicamente solenne di chi vuole ispirare « l'ira nel cuore, la minaccia su i labbri » (*AssdiFi*, p. 14):

> ... quantunque la mia voce si levi presso le dimore degli uomini, desidero che suoni solitaria quanto il ruggito del lione per le arene del deserto, come lo strido dell'aquila su i dirupi delle Alpi (*AssdiFi*, p. 8).

> Ora, quando pure la sventura non avesse inaridito il mio spirito come fa il sole della erba dei campi; quando pure il mio spirito non avesse rovesciata la sua fiaccola a guisa di genio al fianco di un sepolcro, perché userei la sua forza ad evocare sopra le pianure antiche eserciti di combattenti, e agiterei con palpito nuovo i miei lettori sopra le vicende della pugna, e i pericoli di una gente, il cuore della quale cessò di palpitare da venti e piú secoli? (...) Ahimé! Dio si è ritirato da noi perché la nostra ignominia supera la sua misericordia. Forse delle glorie antiche vorrò comporre un flagello nuovo per percuotere la moderna fiacchezza? — Tutti siamo rei. Vestiti di cilizio, col capo cosparso di cenere, prostesi a terra i Profeti lamentarono la desolazione di Gerusalemme: sopra i fiumi di Babilonia le vergini di Sion, sospesa l'arpa ai salici, — piangevano l'amara schiavitú: — piú felici di noi perocché lamentassero ad alta voce, e tutti i Giudei accompagnassero i mesti inni con i singulti! (*B. C.*, pp. 308-9).

Dominato dall'intensità di un soggettivismo eroicamente atteggiato, questo narratore non riserva nessuna predilezione neanche alle forme dell'autobiografismo sentimentale che il romanzo epistolare aveva ampiamente diffuso; è un'ulteriore conferma che la matrice foscoliana, cosí presente nel fraseggiato guerrazziano, è tutta di derivazione tragica e « sepolcrale ». In effetti, l'intrusività, quale si manifesta in questi interventi, si innerva sul terreno di una tradizione affatto estranea

al genere romanzesco per recuperare piuttosto i modelli cari alla cultura democratica primottocentesca: Alfieri e Byron [10]. È questa accoppiata, per molti versi eterodossa, a dare autorevolezza alla figura di un io narrante che irrompe di continuo nella narrazione, adottando registri e stilemi che nulla hanno a che fare con il tono affabile e sommesso di una conversazione fra pari.

Nel richiamo duplice ad Alfieri e a Byron, le istanze innovatrici proprie al soggettivismo romantico si potevano coniugare, senza fatica, con l'individualismo eroico del classicismo tragico: da questo amalgama di toni « alti », reso ancor piú efficace dalla mediazione foscoliana, il nostro autore ricavava lo slancio energetico per proporsi come testimone assoluto di verità romanzesca e, al tempo stesso, « voce » sonoramente scandita di irrefrenabili empiti di libertà.

A dar fondamento teorico all'assunzione del modello alfieriano è il culto incondizionato che Guerrazzi riserva, per tutta la vita, al ritratto ideale del « libero scrittore » affidato alle pagine vigorose di *Del Principe e delle Lettere*.

> Non si può fortemente ritrarre ciò che fortissimamente non si sente; ed ogni cosa nasce pur sempre dal forte sentire [11].

Compito primo del « letterato sprotetto » è scuotere le coscienze assopite, far sí che chi legge « si senta accendere nel cuore come da improvvisa saetta un certo sdegno generoso e magnanimo »: la voce del narratore allora assommerà autorevolezza e passionalità, in nome di una poetica del sublime sempre tesa al *movere*.

Le radici del patto narrativo d'impostazione democratico-risorgimentale hanno qui la loro genesi:

> ... a voler far vivamente sentire altrui bisogna che vivissimamente senta lo scrittore egli primo,
>
> ... uno scrittore non ha mai fatto un forte e buon libro senza stimare se stesso moltissimo.

[10] Se Byron è costantemente ricordato dalla critica, il confronto con Alfieri è meno sottolineato; eccezione interessante F. Lopez Celly, *F. D. Guerrazzi nell'arte e nella vita*, cit., che trova i due autori « rassomigliantissimi in certi movimenti di stile epigrammaticamente concitato e caricato in cui esagerano la brevità sino al ridicolo » (p. 66).

[11] V. Alfieri, *Del Principe e delle Lettere* (1788), a cura di L. Russo, Firenze, Le Monnier, 1948, p. 173; le altre citazioni a pp. 205 e 207.

È dall'ansia di comunanza eroica, insomma, che nasce il cosidetto autobiografismo guerrazziano, mai dettato dall'espandersi libero dell'io, sempre attento alle norme di un messaggio retoricamente costruito perché persuasivamente orientato. In questa ricerca di consenso, d'altra parte, avveniva l'incontro con l'istanza narrativa del romanzo storico, volto a dare piena coscienza di sé ad un pubblico nazionale in fase ancora emergente.

Il furore astratto del « letterato sprotetto » si traduceva, nel clima politico della restaurazione, in fremente amor di patria: per questa via, la cultura democratica riassorbiva le pose nevroticamente borghesi del ribellismo romantico entro la tradizione civile del classicismo aristocratico. D'altra parte, se il mito byronico è la componente ideologica che cementa le tensioni postrivoluzionarie coltivate dai ceti proto-borghesi, la voce narrante che li presceglie come interlocutori elettivi dovrà modularsi sulle cadenze di un soggettivismo lirico, quale era magistralmente esibito nei poemetti e nei canti del baronetto inglese.

Venite, ed ammiriamo le glorie della Creazione su le ultime sponde dell'Oceano. Ecco, egli riposa della quiete del leone (...). Venite, e adoriamo le glorie della Creazione sopra le sponde dell'Oceano. Io ti amo di quell'affetto con il quale i miei fratelli di stoltezza vagheggiano il sembiante della femmina; io godo al suono de' tuoi flutti, al tuo riposo, e alla tua tempesta; libera furia dal principio della Creazione, nessun potente ti ha potuto dare legge, nessun ambizioso né per lusinga, né per forza sottometterti. (*BdB*, p. 187).

A vederti su l'ora del meriggio, quando il sole ti scintilla nella pienezza dei suoi raggi sul capo, quando il cielo, che di te s'innamorava, ti cinge limpido e diafano, e per le tue vie si sparge un fragore di gente e di opere, tu rassomigli a una Menade che, stanca di correre per le balze, ama riposare palpitante e bagnare le sue lunghe treccie nelle onde dell'Arno o vagheggiarsi, come consapevole della sua leggiadra, nello specchio delle acque. — Verso sera, poi (...) O Firenze! dove sono i tuoi grandi? Tu ridi ... veramente, cosí com'è, quel tuo sorriso pare cosa creata in cielo ... (*AssdiFi*, p. 188).

Certo fra gli occhi della inclita fanciulla e lo emisfero nostro quando esulta sereno traluceva, dirò quasi, una parentela, imperciocché entrambi apparissero formati col medesimo azzurro: — entrambi annunziassero la gloria del Creatore. (...) O Bellezza! Io dai primi anni ti ho alzato un altare nell'anima, dove ti sacrifico i piú dolci dei miei pensieri ... (*B. C.*, p. 78).

' Voce ' e ' modo ' non potrebbero essere meno romanzeschi; a patto, però, di dimenticare che nell'opera guerrazziana gli stilemi specificamente ' libreschi ' si accompagnano e si intrecciano ai moduli ' declamatori ' propri della lettura sonora. La narrazione « lirico-avven-

3 G. ROSA, *Il romanzo melodrammatico*.

turosa » (Ejchenbaum) favoriva, anzi richiedeva, l'innesto di brani digressivi e squarci poetici che, dando libero spazio alla voce dell'io narrante, sollecitavano la partecipazione piena dell'uditorio prescelto. Una partecipazione che si attua, in prima istanza, grazie a un processo proiettivo con l'eroe che occupa subito la scena, il narratore appunto. L'*incipit* dell'*Assedio* suona esemplarmente:

> Sei sola anima mia, non mentire a te stessa: — leva la voce, e prorompi in un lamento. La pazienza! Oh! la pazienza è cosa dura, e convien meglio alla groppa del somiero, che all'anima dell'uomo; converti dunque in flagello questa catena spirituale, e percuotila in volto ai tuoi oppressori. — ... Ardisci! A David valse la fionda, né i tuoi nemici sono giganti, o il sono di stoltezza soltanto. (...) il dolore, che prima inspirava i canti degli uomini, il dolore che sopravvive ai sepolcri, il dolore che apre e serra le porte della vita, il dolore che regge la misura del tempo ... eterna, unica musa dell'uomo è il dolore.
>
> Troppo innanzi tempo imparai a diffidare di molte, forse di tutte le speranze umane ... (*AssdiFi*, p. 7).

L'esibizione narcisistica dell'io poetante, testimoniando autenticità d'affetti e di ideali, esalta la forza empatica di una scrittura tesa soprattutto a galvanizzare i « sublimi fantasmi della grandezza » (*BdB*, p. 2), coltivati da entrambi gli interlocutori. Ecco perché non di autobiografismo occorre parlare, ma di protagonismo d'autore: a prendere corpo nei romanzi guerrazziani, infatti, è la proiezione dell'io narrante nel testo in veste di protagonista altrettanto, se non piú, coraggioso dei personaggi che mette in scena. In quest'ansia di titanismo prometeico, ricco di molteplici suggestioni intellettuali, Guerrazzi diventa, nel nostro paese, l'interprete autentico della cultura romantica, che vedeva nel poeta il vero e unico eroe dell'età apertasi con il Congresso di Vienna.

> A me il destino disse: — soffri, combatti e muori; ed io non mancherò per codardia al mandato ... (*Memorie*, p. 71)

e poco piú oltre:

> Scelsi in parte di Prometeo, volli animare la statua a patto ancora che il mio fegato avesse ad essere divorato eternamente dallo avvoltoio! — (*Memorie*, p. 95).

Ancora una volta,

> ... il punto di partenza era offerto dall'epopea napoleonica, dal suo presentarsi come momento di forte idealità e tensione alla grandezza, passata ora al filtro

di una riflessione sui caratteri specifici della poesia e dell'esercizio della letteratura [12].

Nei libri del livornese non leggiamo riflessioni mature sul ruolo specifico dell'artista [13], ma in essi troviamo una prefigurazione testuale dell'autore-eroe, quale era teorizzata dalle poetiche primottocentesche ma alla cui delineazione in Italia mancavano efficaci modelli narrativi. A differenza di tutti i romanzi storici di scuola manzoniana, i libri guerrazziani ricavano la loro organicità appunto dalle marche tipiche del protagonismo d'autore:

> Su via, sorga qualche animoso in Italia che sappia scrivere un libro col cuore, col quale combatterebbe una battaglia. Nella terra di Dante non nascerà piú alcuno che vaglia ad apparecchiare un nuovo *Inferno* d'infamia a coloro che ridussero in servitú la nostra bella Firenze? (*AssdiFi*, p. 659).

E se qualcuno nutre ancora qualche dubbio sull'identità di questo animoso combattente di penna, l'esordio del capitolo immediatamente seguente scioglie ogni perplessità:

> Il poema, a cui non pose mano e cielo e terra, e che nonostante mi è sacro, qui ha fine. (*AssdiFi*, p. 660).

Proclamandosi « profeta » della rinascita patria, l'io narrante dell'*Assedio di Firenze* diventa l'unico autentico compagno di lotta di

[12] L. Mascilli Migliorini, op. cit., p. 107. Così Guerrazzi delinea il proprio ispirato autoritratto: « Non moto, non passo che io non abbia segnato con una goccia di sudore e di sangue: spesso caddi sotto la croce, ma mi rilevai da me stesso, e tornai a portarla, e la porto senza il soccorso del Cireneo » (*Prefazione* agli *Scritti*, p. 13). E nelle *Note Autobiografiche* scrive: « — pel genio poi non esiste conforto; lanciato sopra tutti gli uomini deve viver solo, ed è questa maledizione il contrappeso al troppo ch'egli ebbe (...) sempre a sè stesso increscioso, talora funesto ai suoi simili il genio è condannato ad una perpetua ebbrezza di dolore e di gloria » (*N. A.*, p. 176). Sulla figura del genio in età romantica, oltre G. Macchia, *Origini europee del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi - N. Sapegno, vol. VII, *L'Ottocento*, cit., e N. Frye, *Il mito romantico*, relazione al VI Congresso AISLLI, II, *Il Romanticismo*, Budapest - Vienna, ottobre 1967, ora in « Lettere Italiane », ottobre-dicembre 1967, si veda anche il recente saggio di L. Cellerino, *Genio e arte*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. V, Torino, Einaudi, 1986.

[13] Il saggio *Dello scrittore italiano*, cit., risente delle suggestioni piú facili dello scritto alfieriano e, al di là di alcuni spunti innovativi sulla professionalità borghese, nell'articolazione stessa dei temi (la forza fisica, « se giovi o no al letterato torre donna ») testimonia una grave arretratezza ideologica. Sempre presente, a buon conto, l'esaltazione dell'artista come « voce ispirata da Dio ».

Francesco Ferrucci e come lui meritevole di fama immortale. E poco importa se, solo poco prima, la sua parola si era calata nelle vesti stracciate del matto Pieruccio, perché al suo solenne discorso testamentario era affidata la dichiarazione d'amore piú ispirata che la città di Machiavelli abbia mai avuto in un romanzo (pp. 663-65).

Sin dall'esordio di narratore, Guerrazzi esibisce il ritratto eroico di sé, il primo di una lunga serie che, attraversando venti e piú romanzi, copre un arco di storia letteraria di oltre quarant'anni. Se la morte di Machiavelli, narrata nel I capitolo dell'*Assedio di Firenze*, termina con questa promessa:

> Compreso di compassione per l'imbecillità della stirpe della quale io pure nasco, tacerò, e piuttosto ferocemente animoso, le strapperò il manto dalle piaghe, mostrandole comunque turpi, alle generazioni future?
>
> Io strapperò quel manto, e narrerò come i Gesuiti ... (*AssdiFi*, p. 44);

ancora nell'*Assedio di Roma*, pubblicato nel 1864 (Livorno, tip. Zecchini), l'invettiva contro « l'empia setta dei moderati » auspica una voce capace di dissipare tenebre e iniquità:

> Poiché questa nostra resurrezione, mercé la setta stupida e iniqua, che sí argomenta, assai si rassomiglia ad un campo-santo, e poiché l'alba con tanta ansietà aspettata si manifesta col raddoppiare del buio, mi proverò io a compire il debito della nuova generazione: nelle notti di estate, quando l'oscurità afosa ingombra fitta la terra, anco la lucciola pare una stella ... (p. 17).

Infine, in un'opera tarda, edita in volume dopo la morte dell'autore, l'ultima frase torna ad esaltare, senza soluzione di continuità, la fisionomia solarmente prometeica del narratore:

> Per ora è notte quaggiú: ma poco può stare che il poeta nasca, imperciocché sole, palpito di cuori e poesia, bisogna che cessino nel medesimo punto in Italia; e questo non può essere, né sarà [14].

Come è naturale, questa demiurgia onnipotente non solo condiziona l'articolazione monologica delle opzioni di stile ma governa con

[14] *La figlia di Curzio Picchena*, Milano, Sonzogno, 1874, p. 339. Il romanzo, con il titolo *Il mastio di Volterra*, apparve a puntate sulla fiorentina « L' Opinione Liberale », a partire dal 15 settembre 1866. Interrotto, venne poi ripreso nel novembre per continuare fino al 7 marzo 1868, quando venne nuovamente interrotto. È, infine, ultimato su « La Gazzetta di Milano ». La prima edizione in volume è quella da cui abbiamo citato.

imperiosità costrittiva il sistema delle tecniche di rappresentazione e l'ordine delle macrostrutture narrative.

Accanto ai commenti d'autore piú propriamente extradiegetici, il protagonismo guerrazziano trova modo di esplicarsi anche nelle parti piú distesamente narrative; ecco allora le varie intromissioni in cui la voce narrante descrive, crea l'atmosfera, prepara la scena. È ovvio che in questi brani sia rinvenibile una fisionomia piú tipicamente romanzesca; la funzione testimoniale rimanda al ruolo di mediatore che l'io narrante assolve nell'intrecciare storia e invenzione: cosí l'intrusività dà risalto alle differenze che separano il passato dal presente e sorregge la caratterizzazione dei personaggi. Eppure, sono proprio le sequenze di raccordo narrativo a illuminare il rifiuto opposto dallo scrittore democratico ad assumere le tonalità tipiche della polifonia moderna. La personalizzazione del dettato, corroborando l'impressione di una rappresentazione « in diretta », cancella ogni distanza, sia fra il tempo di lettura e il cronotopo romanzesco, sia fra i due agenti del patto narrativo.

Il prologo al capitolo cruciale dell'*Assedio di Firenze*, dove viene narrata la battaglia di Gavinana, si chiude con questa descrizione paesaggistica:

> La luna, surta dall'opposto monte del Crocicchio, balza impetuosa di nuvola in nuvola, e ricorda la credenza indiana che immaginò la fuga dell'astro della notte traverso i cieli per sottrarsi alla persecuzione del serpente che la insegue per divorarla. Da quell'alternare di tenebre e di luci sorgevano spaventosi fantasmi. In verità, nella magnificenza della valle, io vedeva una tomba scoperchiata, dove giaceva l'immane scheletro della Repubblica: posava il suo teschio sopra un colle, e l'altro ossame si perdeva ... (*AssdiFi*, p. 588).

Ogni richiamo alla veridicità testimoniale — « In verità, io vedeva » — si ribalta in visionarietà melodrammatica, capace di evocare « spaventosi fantasmi » e far vedere il cadavere della libertà fiorentina. Sin dall'inizio del brano, d'altronde, il narratore si era affidato alla figura retorica dell'*evidentia*, associandovi lo stesso io leggente:

> ... se i tuoi occhi si volgono a misurare l'altezza, al tuo spirito non ne deriva sconforto, ma desiderio irresistibile di pareggiare con il rimanente del corpo la velocità dello sguardo per attingere la cima.
>
> E quando palpitante, il volto bagnato di sudore, tu giungi a toccarne la sommità, che chiamano dei *Lari*, tu lanci giú nella convalle quanto hai di virtú visiva nella testa ... (*AssdiFi*, p. 587).

Il ricorso ai procedimenti visualizzanti, lungi dal dar vita ad una scrittura realistica, vale a ribadire la presenza effettiva dell'io narrante sulla scena, e in questo *hic et nunc* il lettore deve essere catapultato senza possibilità di scampo. Proprio in questa zona ambigua di rappresentazione, il protagonismo d'autore incontra, paradossalmente, ma non troppo, le tecniche di melodrammatizzazione spettacolare. Si giustificano cosí, in questi libri dominati dalla presenza opprimente del narratore, le molte sequenze di taglio teatrale, dove i personaggi, apparentement liberi, occupano incontrastati la scena. Possibile che il nostro autore abbia abbandonato i toni piú presenzialistici per ritirarsi finalmente da parte? che la dialogicità della parola romanzesca riecheggi anche nell'opera guerrazziana offrendoci squarci di prosa pluridiscorsiva? Sarà l'analisi della scrittura « visionaria » a chiarire la questione; sin d'ora, tuttavia, è opportuno ricordare che nel sistema della letterarietà primottocentesca l'antitesi diegesi-mimesi non era affatto radicale; come ricorda Genette:

> ... fino alla fine del XIX secolo la scena del romanzo viene concepita abbastanza miseramente come copia della scena drammatica: mimesi al quadrato, imitazione di un'imitazione [15].

In Italia, poi, la novità dell'opera scottiana era stata giustamente individuata nel modello di « romanzo drammatico » che in essa prendeva forma con coerenza esemplare.

Tuttavia, l'ancoraggio irriducibile di Guerrazzi alla poetica del tragico-sublime, se sollecita l'adozione dei moduli teatrali, impedisce la sperimentazione della « mescolanza shakespeariana » (Bigazzi) cara al romanziere scozzese: quando l'io narrante dell'*Assedio* si affida alle tecniche « sceniche » il suo intento primario è dare « evidenza » alle cose con tale intensità da raggiungere l'acme catartica del *pathos*.

A sciogliere il paradosso di uno stile eminentemente monologico e, al tempo stesso, spettacolarmente scenico piú utile chiave di lettura si rivela, allora, l'« immaginazione melodrammatica », nell'accezione specifica individuata da Brooks. Il taglio teatrale di molti episodi della *Battaglia*, dell'*Assedio*, delle « domestiche storie », va rapportato non già ad una esigenza di *medietas* modernamente realistica, sí piuttosto alla tensione spasmodica per l'« eccesso », alla spinta, cioè, « verso la dramma-

[15] G. Genette, *Figure III*, Torino Einaudi, 1976, p. 222.

tizzazione, l'intensificazione, il bisogno di esprimere e di " recitare " le passioni » [16]. Nell'intreccio solidale con i procedimenti che diventeranno canonici nel romanzo d'appendice, la spettacolarità teatrale corrobora l'autorevolezza onnipotente dell'io narrante, perché ogni particolare della scena denuncia lo sguardo di chi l'allestisce. La « mimesi al quadrato » si capovolge nel massimo di soggettivizzazione e quindi nell'ardore di empatia partecipativa. D'altronde, come suggerisce ancora Brooks, l'immaginazione melodrammatica

> presenta numerose affinità con il narcisismo infantile nel suo indulgere all'autocommiserazione e a stati emotivi roboanti e sfrenati, nella sua regressione a una condizione infantile dove « il pensiero sembra onnipotente » (Bentley) [17].

Questa è la vera matrice autobiografica del protagonismo d'autore: Guerrazzi, come aveva già detto Mazzini, « è sempre sulla scena e vi chiama il lettore », e l'osservazione vale soprattutto nei momenti in cui i personaggi campeggiano soli sulla pagina, privi di conflitti interiori ma portatori di valori assoluti.

L'antiborghesità che sottende l'intera macchina narrativa di questo letterato democratico acquista coerenza esemplare: quanto piú l'autore raffigura se stesso sulla scena in veste di eroe tanto maggiore è la difficoltà ad elaborare una fisionomia di narratore modernamente atteggiata. Alla mancata identificazione del pubblico medio, costituito dalla neo-nata opinione pubblica, fa riscontro, con omologia stringente, l'impossibilità di definire il nuovo statuto d'autorevolezza dell'io narrante. È lo stesso cronotopo romanzesco ad esserne profondamente condizionato: le scelte d'intonazione, infatti, si irradiano su ogni livello del testo, influenzandone l'articolazione complesivsa. A darcene conclusivamente conto è l'ordine temporale che sorregge la parabola del racconto.

Rifiutata la veste bonaria del semplice narratore, Guerrazzi s'arroga il diritto-dovere di assumere l'onnipotenza del giustiziere riparatore che attinge le certezze indefettibili della verità: ogni evento e ogni personaggio della trama deve avere la propria inevitabile « conclusione ».

La demiurgia guerrazziana dispensa meriti e castighi all'interno di un universo testuale « compiutamente finito ». Il richiamo al poema sacro che chiude *L'Assedio di Firenze* è un omaggio tanto piú ricco di im-

[16] P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 8.
[17] Ivi, p. 57.

plicazioni ideologiche [18], quanto maggiore è la forza compositiva tratta da quel modello letterario. L'autore ottocentesco pare, infatti, avvalersi di una sorta di laica competenza escatologica, capace di dar rappresentazione totale al destino di ogni personaggio, collocandone la sorte ultima in un disegno non piú governato dalla giustizia divina, ma ugualmente sorretto da una ferrea necessità giudicante. Controfigura romantica di un Dio biblico che « non paga il Sabato ma paga » [19], il romanziere affida alla parola letteraria il compito di rifondare entro l'ordine testuale il sistema dei valori eroici che la Storia conculca. Ecco perché il nostro scrittore costruisce la parabola narrativa prolungando il tempo del discorso oltre il tempo della fabula; e, per dirla con Tomasévskij [20] ad ogni « scioglimento » della vicenda fa seguire un « epilogo » ben piú risolutore.

L'Assedio di Firenze non si chiude con la caduta della città sí piuttosto con un'*Appendice* che espone « gli ultimi fatti dei piú notabili tra i personaggi del dramma » (*AssdiFi*, p. 660). In una serie di veri e propri « quadri finali », graficamente scanditi, i protagonisti superstiti conoscono la loro meritata sorte: da Zanobi Bartolini che « amorevole della repubblica, ma disdegnoso, superbo, troppo fidente di sé (...) intendeva ingannare a fin di bene e fu posto di mezzo a fin di male » (p. 661) a Pieruccio, simbolo tragico del popolo fiorentino, le cui parole suonano vera profezia testamentale; da Giovanni Bandini che per « *cogliere* il frutto della vendetta — si accorgerà piú tardi di qual gusto egli sappia, — piú tardi l'agonia della offesa, e il rimorso e la paura » (p. 666) a Bono Boni, il piú spregevole dei fiorentini, che ha venduto la libertà per vili ragioni di denaro, le stesse che, con rigore di contrapasso, inducono il figlio a trucidarlo (p. 672). La carrellata si chiude, né potrebbe essere diversamente, con il traditore primo della repubblica, Malatesta Baglioni. La descrizione della sua agonia delirante è avviata con un *incipit* minaccioso: « Ora contemplino i popoli la giustizia di Dio » (p. 673).

[18] C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia...*, cit.

[19] L'ultimo capitolo del *Pasquale Paoli, I Proscritti*, che, secondo la regola, prolunga la vicenda raccontando la sorte dei principali attori oltre la rotta di Pontecorvo, termina appunto con questa frase. Una frase molto cara al nostro scrittore, presente piú volte, nei vari romanzi.

[20] B. Tomasevskij, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 188.

Se l'epilogo dell'*Assedio* acquista valenza emblematica dalla forza « mitica » che il pubblico ottocentesco attribuiva alla fine della *libertas* fiorentina [21], la volontà di « regolare i conti » è il criterio ordinatore di tutti i libri guerrazziani.

Il primo romanzo presenta addirittura due conclusioni. Dopo la battaglia di Benevento e la morte di Manfredi, la prospettiva storica della *Vendetta* — questo il titolo dell'ultimo capitolo — operata dai Vespri Siciliani è integrata dal racconto dei casi occorsi a tutti i personaggi, amici e avversari del principe svevo: Ghino di Tacco, l'amira Jussuf, Giordano d'Angalone, Giovanni da Procida, Carlo d'Angiò, Rinaldo d'Aquino.

Analogo procedimento struttura la conclusione delle « domestiche storie »: se nella prima Veronica Cybo compare, a cinquant'anni di distanza dall'omicidio di Caterina, in atteggiamento di cristiana devotamente pentita, al termine della *Beatrice Cenci*, il narratore si preoccupa di farci sapere la sorte dei vari congiunti della fanciulla, da don Bernardino a Luisa Vellia, « la valorosa vedova di don Giacomo » (*B.C.*, p. 606) fino all'innamorato Guido che « venne in fama di pio come d'imperterrito » (p. 604); e, a maggior gloria della vergine romana, ci viene descritto anche il modo di « *ravvisare* il luogo ove giace la donzella » fraudolentemente nascosto agli sguardi del pellegrino.

In forza di questo dominio pieno sulle vicende, il narratore democratico fa davvero della sua opera « un grido di tremenda vendetta », per usare le parole dell'amico Mazzini (*Memorie*, p. 140). La prospettiva biblicamente escatologica si cala nella dimensione laica della storia, senza nulla perdere in valore profetico:

> ... la storia apparecchia il giudizio di Dio, e rimuove dalle tombe degli iniqui la dimenticanza, onde vi cada intera la maledizione delle schiatte succedentisi nei secoli. (*AssdiFi*, p. 70).

Il doppio finale a cui approdano tutte le opere guerrazziane romantico-risorgimentali vale appunto a garantire che, almeno nell'universo del discorso, giustizia trionferà. E il *locus communis* della *dispositio* narrativa, che, secondo le esplicite parole dell'io narrante, impone « l'usanza di accompagnare i propri eroi all'altare, o al sepolcro » (*BdB*,

[21] F. Diaz, *F. D. Guerrazzi e la fine della "libertà fiorentina"*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, cit.

p. 579) è cosí prescrittivo da governare non solo l'ordine della macrosequenza, ma anche l'andamento delle microsequenze interne. La demiurgia narrativa dell'autore democratico accomuna per esemplarità le vicende di comparse fuggevoli ai destini figurali degli eroi protagonisti. Il tempo storico assolutizzandosi si fa per tutti tempo « compiuto della biografia », di stampo plutarchiano [22]. Valga un solo caso.

Esattamente al centro della parabola narrativa della *Battaglia di Benevento* c'è un capitolo dal titolo volutamente melodrammatico: *La fine del traditore*. La collocazione dell'episodio rende ancor piú sintomatica la sorte « terribile » di Buoso di Duera, vassallo di Manfredi, che per denaro passa dalla parte di Carlo d'Angiò. Con una metalessi d'ampia portata e sotto l'avallo di una canonica citazione dantesca, l'io narrante ci anticipa la descrizione delle condizioni deplorevoli in cui lo spregevole personaggio sarà costretto a vivere dopo il tradimento:

> Strascinava Buoso il capo grave di avvilimento e di miseria per le vie della città di cui era stato signore, perché la Provvidenza per fare intero il supplizio gli aveva tolto la volontà di trucidarsi: errava durante il giorno nella sua selvatica solitudine, mormorando ratto ratto, come *lo idrofobo*, non curando gli urli, le contumelie, le percosse, con le quali non cessavano perseguitarlo. (...) Certa sera, tremante, battendo i denti pel ribrezzo della febbre s'incammina ad un monastero, sperando che la pietà di quei Frati lo avrebbe raccolto: scese il primo e il secondo gradino, levò la mano per battere, — ad un tratto percuote la faccia contro la porta, e strisciando lungo il muro cade su i gradini: — alla mattina il portinaio lo trovò freddo quanto la pietra sopra la quale giaceva disteso. (...)
>
> Imprecheremo noi che in questo modo finiscano tutti i traditori? — No, — perché il desiderio che il mondo divenga deserto è peccato. (*BdB*, p. 284).

Al narratore guerrazziano, in realtà, non servono le « imprecazioni »: la sua ansia vendicativa è già tutta inscritta entro l'orditura dell'intreccio romanzesco a cui la parola solenne conferisce una sanzione di verità insindacabile.

[22] M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, cit., pp. 277-93.

Capitolo Quarto

LA PAROLA SOLENNE DELL'" HISTOR " E LA " PROSA POETICA "

La sperimentazione stilistica guerrazziana prende le mosse da una intenzione progettuale precisa: declinare le tensioni ultraromantiche entro la sfera alta del classicismo tragico.

A corroborare, in prima istanza, il tono solenne della voce autoriale era il fine militante che lo scrittore democratico si proponeva in quei decenni cruciali: « destare dal letargo d'Italia », o per dirla ancor piú guerrazzianamente, « scatenare un uragano per smuovere le acque di questo lago Asfalte » (*Memorie*, pp. 108-9).

Per ottenere un esito tanto travolgente, ogni mezzo era ritenuto opportuno: ad esso il nostro scrittore subordina sia le risorse agguerrite della sua educazione retorica, sia tutti gli artifici tecnico-strutturali che il genere « misto » gli porgeva. Impostata la voce narrante sul modello bifronte ricavato dal lirismo soggettivo di Byron e dal pathos civile della tradizione Alfieri-Foscolo, Guerrazzi, nondimeno, era ben consapevole che il momento di verifica piú arduo risiedeva nello sforzo di organizzare complessivamente il sistema delle scelte linguistico-espressive.

Era nell'elaborazione del « nuovo stile » (*BdB*, p. 587) che si giocava la partita decisiva fra i due schieramenti contrapposti; nella pratica di scrittura, d'altronde, si innerva e si alimenta il paradosso costitutivo dei libri guerrazziani: l'adozione di una prosa raffinatamente elaborata, comprensibile solo alle *élites* intellettuali, e pur tuttavia ricca di tutti gli accorgimenti cari all'« immaginazione melodrammatica ».

Siamo al nodo cruciale della poetica guerrazziana, e dell'intero schieramento democratico: suo fondamento è la considerazione specificamente ideologica del patrimonio linguistico della tradizione letteraria italiana.

Per il nostro scrittore è il repertorio stesso delle forme espressive a possedere un'intrinseca valenza politica: per riscattare la dignità nazionale conculcata dall'oppressione straniera occorreva innanzitutto rivitalizzare la purezza all'idioma, ripristinando il fulgore degli autori antichi. Il giudizio impietoso sulle condizioni del paese si intrecciava, in un nesso inestricabile, con la deprecazione per lo stato miserando in cui versava la « pura favella »:

> Egli è pur vero la corruzione della favella essere il piú acerbo risultamento del servaggio di un popolo ... (*Su la Lingua*, p. 63).

L'intransigenza puristica di Guerrazzi deriva dal rapporto biunivoco instaurato fra lingua e libertà, tale per cui:

> la perdita dell'una è cosí strettamente vincolata all'altra che non possono procedere scevre ... (*Su la Lingua*, p. 76).

A questi principi il nostro scrittore rimarrà sempre fedele: nel corso degli anni la sua elaborazione teorica conoscerà sfumature diverse e attenuazioni vistose [1], ma nessuna concessione sarà mai possibile ai fautori di un lassismo corruttore sempre incombente sull'identità linguistica del popolo-nazione. Nello scritto giovanile, l'arroccamento a difesa delle tesi puristiche [2] si anima del *pathos* acceso per l'italianità tradita:

> La favella toscana ora è quasi dagl'ingrati suoi figli cacciata in esilio, ed in vece sua accarezzano una putta svergognata, lurida di stupri stranieri. (*Su la Lingua*, p. 63).

L'ultimo romanzo, steso ad Unità ormai compiuta, se vede attenuarsi

[1] « La lingua scritta è stata mai sempre distinta dalla lingua parlata, occorrono in questa idiotismi senza numero, fallacie di costrutto, sincopi viziose, ed altri falli infiniti » (*Su la Lingua*, p. 72). Di ben altro tono i consigli dati al giovane Carducci, in una lettera a commento dei suoi primi versi: « Quanto a la lingua che tu l'abbia a ricavare con lungo amore dai classici sta bene. Ma sta male che tu la rificchi nuda e cruda dentro agli scritti tuoi; tu la devi annacquare quotidianamente con la linfa dell'idioma vivo, l'hai a far tua, fonderla col proprio fuoco. Tu né latino devi riuscire, né greco, come né anco francese, né alamanno; buon italiano e dei tuoi tempi; che ogni letteratura è forza che porga ai futuri testimonianza dell'età in cui fu ». Lettera a L., riportata da L. Zini, *F. D. Guerrazzi e le sue lettere*, in *Scritti editi e inediti*, Modena, Toschi, 1882, pp. 23-4.

[2] « ... havvi in ogni ramo delle umane bisogne una tal cima oltre la quale non potendo procedersi, forza è che l'uom indietreggi. (...) Per la Toscana, anzi per l'Italia, nostro secol d'oro si è quello nel quale vissero quei tre singolari ingegni, Dante, Petrarca, Boccaccio » (*Su la Lingua*, pp. 67 e 69).

la carica di sdegno fremente, conserva, nondimeno, l'intransigenza del moralismo ammonitorio:

> Lo straniero prima ti entra in bocca, poi in casa. Nelle faccende della patria, il tutto sta nel cominciare dal manomettere; si comincia dalla lingua e si finisce con la coscinza [3].

Non è difficile comprendere l'atteggiamento guerrazziano alla luce degli studi piú recenti dedicati al classicismo progressista e al purismo primottocentesco [4]: anzi, di quel quadro articolato e complesso il nostro autore ci aiuta a cogliere lo spessore di alcune antinomie di fondo. È la dimensione propriamente geografica [5] a illuminare il groviglio di motivazioni che sorregge le scelte espressive operate dallo schieramento antimanzoniano.

Accanto ai molteplici fattori d'indole storico-culturale, non va dimenticato che, sui primi decenni del secolo, la Toscana granducale gode di uno statuto d'eccezionalità rispetto agli altri Stati dell'Italia centro-settentrionale. Il decreto del 1801, che sanciva il francese lingua ufficiale per ogni atto pubblico, conosceva in questa regione applicazioni difformi: l'autorità politica mostrava intransigenza in campo amministrativo ma riservava all'attività intellettuale un trattamento di favore. Nel 1806 e nel 1808 Gian Battista Niccolini e Mario Pieri possono pronunciare ferventi discorsi che inneggiano alla conservazione attiva dell'eredità linguistica. L'ascesa al trono di Elisa Bonaparte (1809) segna un progresso ulteriore nell'uso e nella diffusione dell'italiano [6]: la rinata Accademia della Crusca istituisce addirittura un pre-

[3] *Il secolo che muore*, Roma, Verdesi, 1885, vol. I, pp. 120-1.

[4] S. Timpanaro, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento Italiano*, Pisa, Nistri Lischi, 1969; Idem, *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, cit.; M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978[2]; Idem, *Classicismo e Purismo*, « ACME », XXIII, 1970, ora in *L'oro della lingua*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1986; ne riportiamo un'osservazione essenziale: « Il *purismo* — come atteggiamento generale — non solo consegue ad età di crisi linguistica, ma si manifesta in periodi in cui una società è sottoposta a gravi sussulti e modificazioni sociali, politiche e culturali. Perciò il purismo è cosí profondamente venato di elementi *etici* (e in età recente *nazionalistici*) e gli stretti rapporti fra *Etica* e *Retorica* risultano ancor piú stretti di quanto non sia per il classicismo tradizionale » (p. 223).

[5] Inevitabile il rimando ai saggi fondamentali di C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., Idem, *Regioni e Letteratura*, in *Storia d'Italia*, vol. V, t. II, Torino, Einaudi, 1973.

[6] « Proprio poco prima dell'ingresso della nuova granduchessa a Firenze, l'imperatore decretò che la lingua italiana avrebbe potuto essere ' impiegata in Toscana

mio per la difesa del nostro patrimonio letterario. È facile dunque capire perché il giovane scrittore livornese rivendichi l'impegno di coniugare, nella lotta per il risorgimento nazionale, empiti di libertà e conservazione linguistica. Interessante, tuttavia, è sottolineare la mediazione attraverso cui Guerrazzi interpreta il nesso, tipicamente romantico, fra tradizione nazionale e spirito popolare. L'istanza di valorizzazione dell'idioma trecentesco si intreccia al proposito di recuperare la lingua comunemente parlata in forza della situazione specifica in cui vivono le genti toscane:

> ... la lingua illustre *è* fatta comune vernacolo in Toscana. (*Su la Lingua*, p. 112).

Merito indiscusso di questa competenza ampiamente diffusa è l'assetto agrario della regione: dopo aver delineato, sullo sfondo di un improbabile idillio arcadico, le fasi passate dello sviluppo economico, Guerrazzi addita nell'istituto della mezzadria il garante primo della schiettezza linguistica:

> Il Contado si istruiva anch'esso non meno; ma cotal selvatichezza propria alla gente che vive per le campagne, se loro contese possedere intera la cognizione delle piú gentili forme del linguaggio non permise d'altronde agevolmente corrompessesi nelle straniere invasioni, ond'è che in oggi t'occorre piú che altrove nelle campagne trovare puro il linguaggio. Il mezzo pel quale si giunse a siffatti risultamenti a noi sembra essere stato questo. È uso universalmente in Toscana adottato concedere le terre ai coltivatori non già a livello pel quale facciano proprio tutto il raccolto, dovendo poi corrispondere al Padrone di una prestazione in pecunia; ma sibbene a Colonìa ... (*Su la Lingua*, p. 110).

Ha certo ragione Falaschi quando riconosce al purismo guerrazziano un « fondamento politico progressista » [7]; è lo stesso critico, però,

a concorrenza con la lingua francese, nei tribunali, negli atti passati davanti notari e nelle scritture private ' dell'amministrazione. Napoleone stabilí inoltre un premio annuale con fondi tratti dalla sua *Lista civile* per autori le cui copie contribuissero concretamente a mantenere la lingua italiana ' in tutta la sua purezza '». F. Pesendorfer, *Ferdinando III e la Toscana in età napoleonica*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 411-2.

[7] G. Falaschi, *Sulla lingua del Guerrazzi*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, cit., p. 226.

Guerrazzi si mantenne sempre fedele al modello mezzadrile; ancora nel *Secolo che muore*, i nuovi coloni americani, emigrati dall'Italia, divengono felicemente ricchi perché « senza le diavolerie del comunismo, si chiamarono paghi della Mez-

a ricordarci che l'esaltazione del « vernacolo » vanificava di fatto il problema cruciale della moderna questione linguistica: la ricerca dei nuovi strumenti espressivi capaci di colmare l'abisso che, separando lingua parlata e lingua scritta, rendeva quest'ultima « quasi una lingua morta ». Il privilegio accordato da Guerrazzi alla « favella toscana », al tempo stesso « popolare » e « illustre », lungi dal proporsi come fattore risolutivo si ribaltava in elemento di staticità conservativa. La conferma ci viene offerta da un altro saggio, scritto negli anni quaranta. Nella prefazione a una nuova edizione della *Battaglia di Benevento* (1845), dal titolo significativo *Sopra le condizioni della odierna letteratura italiana*, Guerrazzi sembra porre il problema della comunicazione letteraria in termini ravvicinabili alla coeva riflessione manzoniana:

> La lingua parlata troppo si dilunga dalla scritta, e la distanza diventa quotidianamente maggiore. (*Scritti*, p. 215).

Il ragionamento, tuttavia, giunge ad una soluzione che, nella sua imperiosità prescrittiva e nella sua stessa forma elocutiva, non potrebbe essere meno manzoniana:

> Da una parte la lingua parlata diversa dalla scritta, per cui è forza che noi ci traduciamo; dall'altra il giro breve delle parole dentro le quali si svolge il pensiero, rendono la condizione dello scrittore presso a poco simile a quella di Antioco preso nel circolo di Popilio. (*Ibidem*).

L'esempio del personaggio antico in condizione d'ostaggio testimonia forse la perspicacia delle similitudini guerrazziane, ma, soprattutto, illumina la convenzionalità della sua meditazione linguistica. Il punto vero, d'altra parte, sta nell'esigenza, ancora ribadita negli anni quaranta, di scrivere « traducendosi », di trasporre, cioè, entro la dimensione prestigiosa della letterarietà istituzionale il « giro breve » del pensiero. La riflessione attualistica sulla secolare questione della lingua avvalora, non contraddice, la scelta di una cifra stilistica estranea ad ogni confronto con la polifonia del presente. Al monologismo centripeto della voce narrante è affidato il compito di riportare ad unità « letterariamente

zadria come si pratica in Toscana, ampliata e corretta secondo che l'esperienza venne e viene di anno in anno persuadendo » (t. IV, p. 385). In una lettera scritta un anno prima di morire giungeva ad affermare: « ... qui nelle campagne con la mezzeria vi è piú che socialismo ». Lettera a G. Ungheretti, 9 aprile 1872, riportata da O. Priolo, *Autografi inediti di F. D. Guerrazzi*, « Quaderni della Labronica », n. 4, 1969.

tradotta » la varietà del discorso quotidiano. Il protagonismo d'autore trova alimento ulteriore nei principi intransigenti di un purismo classicamente ortodosso.

Cosí una concezione tradizionalissima del rapporto letteratura-società si innesta entro le coordinate di una poetica ultraromantica; la sperimentazione del genere eletto a rappresentare « la prosa del mondo moderno » si avvale di una lingua « ornata » e superaristocratica.

Nelle sue opere piú riuscite, Guerrazzi adotta, talvolta anticipandole, le strutture narrative proprie alla civiltà borghese (romanzo storico, romanzo gotico, romanzo d'appendice), ma ne riporta sempre le componenti espressive all'acme dell'assolutezza sublime. Ciò è possibile grazie all'omologia profonda che egli seppe instaurare fra l'articolazione delle unità macrostrutturali e l'ordine retoricamente alto dei diversi toni elocutivi.

A favorire la sintesi fra gli elementi di conservazione statica e l'energia delle tensioni progressiste era la natura stessa del genere « anfibio », nell'interpretazione, almeno, che ne dava lo scrittore livornese. Per Guerrazzi, infatti, non vi è dubbio alcuno che la narrazione di vicende passate si debba disporre in una trama solennemente scandita: la storia, « magistra vitae », è sempre *opus oratorium maxime* e ad essa è riservato il repertorio consolidato delle figure dell'*ordo artificialis*. Per contro, e piú efficacemente, anche il secondo elemento che caratterizza il genere misto, l'invenzione, suggerisce l'adozione di uno stile che, alla ricerca degli effetti plateali dell'intrigo, si avvalga della « fraseologia iperbolica », della « retorica delirante », dell'« eccitazione spettacolare » (Brooks) di tutti, insomma, i tropi che appartengono al dominio degli *affectus concitati*. È soprattutto nelle sequenze « inventate » che il nostro scrittore sperimenta gli artifici retorico-stilistici che poi trapasseranno nelle narrazioni tardottocentesche, di taglio appendicistico: come in ogni racconto popolare che si rispetti, in queste pagine l'inverosimiglianza regna sovrana, i dialoghi sono costruiti con battute brevi ed incisive, la *suspence* nasce dagli espedienti dell'oltranzismo espressivo. La commistione « grottesco-sublime », teorizzata e praticata con ben altra coerenza da Victor Hugo, trova nelle opere guerrazziane un antecedente di tutto rilievo.

Infine, la terza componente che tutti i critici hanno riconosciuto specifica del romanzo storico guerrazziano: l'uso esibito degli schemi narrativi propri al *gothic novel*. Ebbene, anche nella dimensione del mistero tenebroso Guerrazzi non abbandona mai il livello alto dell'*an-*

timedietas. Che questa scelta sia connaturata al codice genetico del romanzo nero è abbastanza scontato; il punto decisivo, tuttavia, risiede nel fatto che Guerrazzi ne adotta il cronotopo inverandone soprattutto le tensioni di « tragicità » incombente:

> ... il fondamentale significato del genere è il soggiacere dell'uomo a una trascendenza minacciosa alla cui punizione non si sfugge. (...) Il gotico descrive perciò un universo teologico sospeso nell'attesa di un castigo [8].

L'accettazione di un destino ineluttabile, non piú classicamente componibile nello spazio chiuso della scena drammatica ma anzi proiettato nel divenire della storia, impronta il discorso romanzesco guerrazziano piú originale e interessante: a questo sistema tragico rimandano molti elementi tecnico-strutturali della sua opera; in esso si radica il pessimismo irriducibile della sua concezione politico-esistenziale, da esso, infine e soprattutto, scaturisce la ricerca di una rinnovata sublimità stilistica. Sullo sfondo si staglia, come è ovvio, il rivolgimento epocale operato dalla rivoluzione francese e dall'epopea napoleonica. La « liquidazione definitiva del sacro », che, secondo Brooks, travolge i paradigmi culturali omologhi all'ordinamento aristocratico-feudale, impone alla coscienza moderna la rifondazione di un'etica nuova altrettanto, se non piú, assoluta e vincolante. La consapevolezza dolorosa che l'ordine delle antiche norme era infranto irrimediabilmente acuiva la nostalgia per la loro forza assiologica e ne sollecitava il recupero in altra zona del discorso. Ecco perché le modalità espressive cui coerentemente si affidava l'immaginazione melodrammatica guerrazziana non potevano non attingere l'intensità del *pathos*, naturalmente disposta secondo le molteplici figure che l'argomentazione retorica offriva a chiunque ne conoscesse la ricchezza. I processi di elazioni stilistica, infatti, avvalorano il monolinguismo autoritario della voce narrante senza tuttavia ostacolarne le piú spericolate escursioni.

> Come la rivoluzione borghese abbatte i diritti feudali, cosí i sistemi di retorica e poetica rivedono i loro statuti, senza rinunziare alla tradizione ma modificandola con l'ardire di chi può liberare energie sinora trascurate [9].

[8] P. Nerozzi, *L'altra faccia del romanzo. Creatività e destino dell'antirealismo gotico*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984, pp. 16-7.

[9] A. Battistini - E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, cit., p. 171.

Che l'energia rinnovatrice della prosa guerrazziana non abbia saputo imboccare la strada maestra della modernità non toglie interesse al tentativo: anzi, le ragioni di un fallimento sono spesso piú illuminanti dei motivi di un successo consolidato.

Come ricorda Lausberg, il *genus sublime*, che « ha un *ornatus* patetico in quanto persegue l'intento di commuovere (*movere*) », conosce due varianti: il *genus amplum* e il *genus vehemens abruptum* [10]. La esperienza stilistica guerrazziana si dispiega entro i poli di questa dialettica « illustre », offrendoci molte prove stucchevoli di oratorietà magniloquente e di « pomposa declamazione » [11], ma porgendoci altresí squarci di narratività « spezzata » ed « eccitante ».

La prima variante del *genus sublime* viene adottata, come è ovvio, in tutte le seguenze d'argomento storico, nelle digressioni e nei commenti che illustrano le vicende, miserevoli ed esaltanti al tempo stesso, del popolo italiano. Era la stessa natura del genere ad indicare la via su cui procedere: nella ricostruzione dello scenario entro cui campeggiano i personaggi antichi il confronto con i classici si imponeva con forza cogente e Guerrazzi saccheggia, letteralmente, il repertorio tecnico-retorico della storiografia tradizionale. Ce ne offre un esempio, tanto piú illuminante perché concentrato, il « prospetto dei casi della famiglia Svevia » delineato in tre capitoli consecutivi della *Battaglia di Benevento* (cap. VI, VII, VIII). In questo prolisso *excursus* di eventi irrelati e sconnessi, in cui guerre di successione si alternano a fatti d'arme, intrighi di corte a patti subito infranti, il modello prosastico della narrazione storica condiziona sempre la strutturazione sintattica: l'*ordo artificialis* che governa la frase, verbo in fondo, aggettivi anteposti, si complica ulteriormente per l'accumulazione di ablativi assoluti, subordinazioni di quarto grado, ripetizioni e anastrofi cui si accompagnano gli stilemi piú canonizzati dall'amplificazione: dalle domande retoriche alle similitudini ai colon ternari.

L' Imperatore assedia Crema. Diremo noi la nefanda strage commessa da Federigo di quanti prigioni gli venivano in mano? Diremo come facesse appen-

[10] H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 262.

[11] L'espressione è di C. Fenini, *F. D. Guerrazzi: studi critici*, Milano, Hoepli, 1874, p. 71; vale a esemplificare l'atteggiamento già fortemente critico assunto dalla maggior parte degli studiosi, anche ottocenteschi, nei confronti dell'uso antiquario delle clausole enfatiche presenti nella prosa guerrazziana.

dere vivi moltissimi ostaggi cremaschi (...) Diremo come tanti sforzi tornarono vani, e come la città fosse tradita, arsa, distrutta? (*BdB*, pp. 89-90).

Poco piú oltre incontriamo un tipico periodo del Guerrazzi narratore storico:

Noi non istaremo a narrare come adoperasse Innocenzio la sua qualità di padre del pupillo Federigo, per togliergli gran parte dei feudi donati da Enrico VII ai suoi cavalieri, protestando essere parte delle donazioni di Carlomagno e della Contessa Matelda: non come dopo una rotta di Marcovaldo tedesco, che pretendeva sottomettere la Sicilia, supponesse un testamento di Enrico VII, nel quale, tra le altre disposizioni, si ordinava al figlio Federigo riconoscesse il Reame della Chiesa, ed alla Chiesa, lui morto senza figli, ricadesse; non come, incapace di difendere il Regno dai Tedeschi, chiamasse per poco prudenza Gualtieri di Brienna, marito di Albinia, figlia di Tancredi liberata dalla prigione di Enrico, il quale avrebbe certamente spogliato del Regno il giovanetto Federigo, se per irrimediabile piaga, ricevuta in un fatto d'arme sotto Samo contro il Conte Diopolo, non avesse perduto la vita; né pure narraremo come Filippo, zio di Federigo, invece di sostenere le parti del nipote in Germania, se ne facesse incoronare Imperatore a Magonza, mentre un altro partito coronava Ottone, Duca di Aquitania, in Aquisgrana; non come Filippo, aiutato da Filippo Re di Francia, fugasse Ottone da Colonia, sovvenuto da Riccardo Re d'Inghilterra, e come indi a poco assassinato dal signore di Witellaspach, al quale tradiva la promessa di dargli in moglie sua figlia, lasciasse Ottone pacifico possessore dell'impero: solo racconteremo che ... (*BdB*, pp. 101-2).

Il brano, nella sua caoticità prolissa, può essere ritenuto modello esemplare di come non si dovrebbe scrivere di storia. Al di là dei criteri interpretativi, queste sequenze rievocano facilmente il « perpetuo ricamo di Attioni gloriose » di manzoniana memoria perché la scrittura guerrazziana è sempre sostenuta dai procedimenti tipici dell'*oratio ornata*: le « gradazioni » ascendenti e discendenti, l'iperbole affidata sia ai « sinonimi partigiani » sia alla « combinazione » con i tropi metaforici e metonimici [12], le esclamative che danno voce all'invettiva sdegnata o all'impossibile ansia di un prossimo riscatto.

Costruiti con altrettanta fedeltà allo schema aulico, i discorsi dei condottieri vengono pronunciati immediatamente prima di battaglie o iniziative d'importanza strategica (lo scontro navale fra le due flotte di Carlo e Manfredi; il passaggio delle Alpi da parte dell'esercito francese guidato dal Monforte) e si conformano ai dettami piú canonizzati:

[12] H. Lausberg, op. cit., pp. 54 e 129.

« ... già i nostri padri condotti da Carlo Magno queste Alpi stesse, fortificate dagli uomini, difese da una intera nazione, superarono; — felice lui, che i cieli chiamavano a condurre i valorosi! noi, i figli degeneri, fuggiamole senza che alcuno ce le contenda, torniamo in Francia tra i nostri fratelli che tanti pericoli con inaudita costanza vincevano in Palestina, ed una palma di splendidissima gloria conseguivano; le insegne dalle nostre dame donataci, onorate di cosí illustri imprese, a restituire torniamo. Non io vi tornerò per certo, ché temerei ogni uomo che m'incontrasse per via, al suo compagno m'additasse, e gli dicesse: — Questi è quel forte, che non seppe salire sul monte —». (*BdB*, p. 262).

Brani come questo — e la citazione valga davvero come sineddoche esemplificativa — non solo testimoniano l'illeggibilità dei romanzi guerrazziani ma ripropongono con forza la questione del rapporto controverso fra discorso storiografico e storia narrata. L'autore livornese, forse piú di altri letterati primottocenteschi, pare confortare la tesi della Scarano secondo cui il romanzo storico classico altro non è che « riscrittura narrativizzata della storiografia passata » [13].

Nell'*Assedio di Firenze*, per scegliere il caso piú clamoroso, dalla tradizione coeva ai fatti narrati Guerrazzi recupera non solo le notizie documentarie, i giudizi e le interpretazioni, ma anche e soprattutto il sistema retorico-stilistico a cui quelle notizie erano state affidate [14]. Ciò che occorre subito precisare, però, è la piena consonanza tra il discorso del narratore ottocentesco e le molteplici citazioni tratte dalle opere del Varchi, Nardi e mille altri: le inserzioni, dirette o mediate, lungi dall'aprire uno scarto fra la prospettiva cinquecentesca e l'ottica moderna, si innervano nel tessuto linguistico della narrazione, corroborandone l'intonazione nobilitante.

Il libro si apre con la descrizione grave dell'agonia di Machiavelli:

[13] E. Scarano, *Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico*, in AA. VV., *Il romanzo della storia*, cit.

[14] Il rapporto con le fonti storiografiche cinquecentesche è uno dei temi preferiti dalla critica moderna che si occupa dei romanzi guerrazziani; in riferimento all'*Assedio di Firenze*, in particolare: « Benedetto Varchi è citato in nota ben cinquantun volte, ma questa predilezione non è certamente dettata da ragioni di simpatia politica. (...) Allo stesso modo offrono notizie di " fatti " il savanaroliano Jacopo Nardi, il filo-mediceo Francesco Guicciardini, il repubblicano Donato Giannotti ». A. Alloisio, *Le relazioni dell'Assedio di Firenze di F. D. Guerrazzi*, « Rassegna della letteratura italiana », settembre-ottobre 1983. Ben piú stimolante l'articolo di Ileana Grassini, *La tradizione cinquecentesca nell' " Assedio di Firenze " di F. D. Guerrazzi*, incluso nella raccolta di saggi curata dalla Scarano. Ad essere persuasivamente illustrato è non solo il rapporto complesso con le fonti offerte dal Varchi e dal Nardi, ma soprattutto l'atteggiamento guerrazziano nei confronti dei modelli storiografici cinquecenteschi.

stupisce il lettore non tanto l'anacronismo storico su cui, per ammissione dell'io narrante, si fonda il capitolo [15], quanto piuttosto l'organizzazione formale del discorso testamentario che « l'ultimo dei generosi italiani » (*AssdiFi*, p. 27) rivolge ai presenti. Machiavelli morente recita, alla lettera, brani tratti dal *Principe* (p. 37, p. 39, 41, 42), dai *Discorsi* (pp. 39-40), dalla *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino...* (p. 41), dal *Discorso per la riforma dello Stato di Firenze, a Leone X* (p. 40), e ricorda finanche *Il Dialogo sulla lingua* (p. 39) e il *Della natura dei francesi* (p. 36). Lo scrupolo estremo di fedeltà storica si ribalta in assurda inverosimiglianza narrativa. Di questa pratica « intertestuale », in cui la « riscrittura conservativa » esalta « l'anacronismo arcaizzante » [16], i romanzi guerrazziani ci offrono esempi a dismisura. Vale solo la pena di ricordare che nell'*Isabella Orsini*, accanto per esempio all'*Orazione in morte di Cosimo I* del Davanzati, ricompare la stessa citazione tratta dal *Della natura dei francesi*, a riprova che la struttura romanzesca delle « domestiche storie » per nulla altera lo stile « storiografico » con cui l'autore livornese ripercorre sempre le vicende del passato.

Non c'è da stupirsene, d'altronde: l'universo storico delineato in tutta l'opera romantico-risorgimentale di Guerrazzi si presenta con una compattezza che non ammette né mutamenti rilevanti, né autentiche revisioni: il lettore, davanti ai fatti, riportati nel rispetto degli *auctores*, non deve interrogarsi o indulgere all'estro di nuove interpretazioni. La storia, in fondo, altro non è che *res gestae*, « *plerumque bellicae* » come vuole una certa tradizione umanistica; di quell'imprese tutto è già stato detto e nelle forme piú consone: compito del romanziere sarà riattivarne la memoria presso i contemporanei, affinché lo slancio necessario per « liberare l'Italia dai barbari » si alimenti con acceso ardore. Le citazioni possono essere piú o meno esplicite, dichiarate, alluse o criptiche, ricavate dai testi coevi al tempo della storia o a quello del discorso — saccheggiate la *Storia delle repubbliche italiane del Medio Evo* del Sismondi e la *Storia d'Italia* del Botta —: ciò che con-

[15] « Alcuni fatti discorsi in questo capitolo del Machiavelli avvennero qualche tempo dopo la sua morte » (*AssdiFi*, p. 45). Ecco l'acuto commento di F. Portinari al monologo di Machiavelli morente: « Uno sproporzionato discorso riassuntivo di tutte le sue teorie politiche, tenuto come una lezione universitaria. Quindi la morte ». *L'arringa dell'avvocato Guerrazzi*, in *Le parabole del reale*, cit., p. 28.

[16] E. Scarano, op. cit., p. 30.

ta è considerarle testimonianze di verità, da controbattere magari in nome di una maturata ansia di libertà nazionale, ma da accogliere appunto nella loro sostanza documentaria. Di piú: è l'identità formale del discorso a garantire la pienezza di significato ideale.

Siamo davanti ad un altro dei tanti paradossi costitutivi della scuola democratica: l'alto rispetto per il tempo dei padri si capovolge, né potrebbe essere diversamente, nella deformazione piú anacronistica. In questi libri, come aveva ben compreso De Sanctis, « la storia si fa appassionata e parziale » [17], ma non già perché viene interpretata alla luce di un sistema intellettuale modernamente spregiudicato sí piuttosto perché la adesione a un ordine di pensieri idealmente immutabile spinge a coniugare, senza alcuna mediazione, passato e presente. Nel IV capitolo dell'*Assedio di Firenze*, l'allocuzione alla corona di ferro, che cingerà di lí a poco il capo di Carlo V, novello imperatore d'Italia, serve a ricollegare, con un nesso storico tanto piú ellittico quanto piú metaforicamente disteso, eventi incomparabili, distanti tre secoli:

> Corona di ferro! poiché a guisa di Oolla ed Ooliba, le infami meretrici vedute dal profeta Ezechielo, ti lasciasti stuprare da contatto straniero, possa un giorno, priva di gemme, sozza di fango, essere adattata per collare al collo di uno schiavo! — Tu sei stata infedele alle teste italiane; tu hai volato di capo in capo, come femmina rotta alla libidine insanisce negli abbracciamenti vituperosi; tu ti sei data a chi ti ha voluto prendere ... però quando i popoli risorgeranno alla vita di gloria, nessuno vorrà del tuo ferro per fabbricarsene un pugnale, tutti rifiuteranno il tuo oro per comporsene l'elsa della spada ... (*AssdiFi*, pp. 90-1).

Il *pathos* ricavato dalla memoria antica si travasa nella contemporaneità imponendo i suoi goffi parametri interpretativi, i suoi schemi ridondanti, le forme retoriche dell'enfasi.

Il XVII capitolo della *Beatrice Cenci*, intitolato *Il Tevere*, si apre con un prologo di oltre dieci pagine che, intrecciando toni lirici, invettive e prosopopee (« Leva la fronte, o Tevere! », p. 278; « O sacro Tevere, dimmi chi mai vedesti... », p. 283), ripercorre un arco di storia epocale, dai tempi gloriosi dei Gracchi alla presente età vituperevole dominata dalla « Francia, soffocatrice sapientissima della libertà dei Popoli! » (*B.C.*, p. 281). Nella *Battaglia di Benevento*, la descrizione della traversata delle Alpi compiuta dall'esercito francese al comando di Guido da Monforte, vale a ripercorrere, con afflato dantesco, ben altri e piú gloriosi passaggi:

[17] F. De Sanctis, *Mazzini e la scuola democratica*, cit., p. 16.

Da quelle rupi abbrustolate dal fulmine l'Aquila romana guardò le nazioni della terra, e spiccando il volo al corso fatale precorse con lo spavento di provincia in provincia, di parte di mondo in parte di mondo, la vittoria delle legioni immortali. — Gli alti destini di Annibale le apportarono la dolorosa conoscenza, che poteva essere vinta (...) Quando consumato dagli anni e dai vizii l'Impero dei Cesari giacque sotto il peso della propria grandezza, abbandonò l'Aquila superba quel cadavere di gloria, lasciando allo stormo dei corvi settentrionali cibarsi di morte reliquie. — Venne Carlo Magno, ma l'Aquila era fuggita, il nido freddo, ed ei lo disperse.

— Il genio di un fiero Capitano erra fremendo per quegli spaventosi dirupi. Sciagurato! a lui avevano concesso le sorti del mondo rilevare l'antica virtú di Roma, a lui fare manifesto, che gli eroi trapassati potevano ancora oggidí, non che imitarsi, superarsi in Italia: l'Aquila posava nel suo pugno sicura quanto su l'asta di Cesare ... (*BdB*, p. 257).

Nel ricordo dell'« italiano » Napoleone il discorso guerrazziano prosegue per altre due pagine con analogo timbro ispirato: come spesso accade, la precettistica retorica è adibita, al pari dei mille lacerti documentari, a illuminare l'attualità incandescente di una storia sempre uguale.

Ecco perché la pur abbondante intertestualità della narrazione guerrazziana non conosce né scarti ironici, né parodie sarcastiche, né tantomeno criticismi dissolventi. Anche il nostro autore non nasconde la parzialità delle fonti da cui attinge le notizie, anzi s'industria a disvelarne le diverse inclinazioni ideologiche [18], sottolineando cosí lo iato che inevitabile si apre fra tempo della storia e tempo del discorso. La discrasia, tuttavia, è subito risolta nel *pathos* dell'invettiva o dello sdegno atteggiati sulle medesime cadenze usate da autori lontani piú di tre secoli.

Insomma, se la concezione democratica del divenire capovolge i valori ideologici della storiografia classica senza mutarne i parametri interpretativi, la narrazione romanzesca potrà inglobarne, entro la cornice dei fatti inventati, la parola antica, conservandone intatta l'*auctoritas*. Il mancato rinnovamento dell'espressione linguistica deriva infatti dall'incomprensione del rivolgimento profondo operato dallo storicismo romantico. Certo, in quei decenni scrivere libri di « narrazione

[18] « e qui lasciato Niccolò Iamsilla scrittore *ghibellino*, mi fa mestieri appellarmi a Giovanni Villani di *fazione guelfa* » (*BdB*, p. 131). Dalla stessa *Cronica* sono tratte le notizie della morte di Manfredi (*BdB*, p. 580).

mista » significava partecipare delle tensioni propulsive che animavano la nostra civiltà delle lettere, impegnata a ripensare i suoi stessi fondamenti istituzionali in connessione strettissima con i fatti recenti che avevano sconvolto l'assetto sociale e politico dell'intero continente. Ma, se la storia continuava a restare « magistra vitae », in grado di prospettare solo *exempla* da imitare o deprecare [19], nessun senso della diacronia potrà animarne mai la ricostruzione romanzesca: i libri guerrazziani quanto piú grondano amor di patria tanto piú peccano di astratta politicità e di inquietante pochezza ideologica.

La forza perdurante del modello storiografico di stampo classicistico non solo s'irradia sull'ordine stilistico dei commenti moraleggianti, ma ne condiziona anche la disposizione sintagmatica all'interno della macrostruttura narrativa.

La volontà del narratore di racchiudere il suo discorso storico entro una cornice di volta in volta predisposta con cura elaborata è manifesta nella *Battaglia di Benevento*: tutti e tre i capitoli dedicati al « prospetto dei casi della famiglia Svevia » si aprono con un lungo prologo solennemente scandito.

Nel primo, l'io narrante dichiara il turbamento che l'assale nell'intraprendere a raccontare fatti lontani e terribili:

> La nostra mano si accosta tremando a vergare queste carte, imperciocché i fatti dei feroci che vissero in codesti tempi infelici appaiono scritti col sangue; né occorra pagina di storia, che non gridi delitto. Chiunque ricusasse prestare fede a quanto andremo narrando, sappia che non seguirebbe sano consiglio, avendolo noi raccolto da antichi e da moderni Storiografi. (*BdB*, p. 69).

La fedeltà esibita alle fonti vale non tanto come garanzia di veridicità quanto piuttosto come chiara « marca di confine » per un racconto che, ispirato al binomio « pietà e terrore », chiede al lettore di accingersi alla lettura con animo adeguato.

In questo intento, nobilitante e tragico al tempo stesso, risiede la

[19] Il racconto storiografico tradizionale « con le massime di carattere etico-ideologico introduceva nella narrazione una specifica dimensione generalizzante e conferiva al singolo fatto la funzione di exemplum di una verità assoluta ed eterna ». E. Scarano, op. cit., p. 64. Va anche ricordato che buona parte della storiografia ottocentesca « si espresse in linguaggio altomimetico, coniugando il gusto per l'evocazione pittoresca con una nobile retorica, che non sempre sfuggiva alle cadute nel moralismo predicatorio ». A. Biondi, *Tempi e forme della storiografia*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, t. II, cit., p. 1101.

funzionalità prima di quelli che Tommaseo definí « preamboli ariosteschi » [20]. Questi *incipit*, in cui la voce dell'*histor* si modula, senza bruschi trapassi, sulle cadenze del lirismo romantico, occupano una posizione centrale nella sperimentazione guerrazziana del *genus amplum*: in essi, i processi elativi connessi al dettato storico si intrecciano, spesso potenziandosi, con le tensioni, altrettanto illustri ma piú ritmicamente sonore, che il nostro autore voleva affidare alla « prosa poetica ».

> Io per me volentieri mi unisco a quelli che pensano non essere troppe le pieghe che si danno al ben manto della nostra favella, molto piú, che parmi breve la distanza che separa il verso sciolto dalla prosa poetica, avendo anche questa il suo ritmo e la sua armonia. E come io non credo punto la prosa poetica forma biasimevole, cosí penso ancora non essere nuova. Molte prose dell'Alighieri ci compariscono dettate da metafore ardite e tropi e traslati che si addicono alla forma poetica, e le descrizioni che incominciano le giornate del *Decamerone* io non saprei ben distinguere qual forma si avessero, se non che la poetica per eccellenza. Né qui cessano gli esempi: e se l'amore di brevità non mi dissuadesse, mi sarebbe agevole addurne altri dei varj secoli o tempi della nostra letteratura. (*Sopra le condizioni della odierna letteratura*, in *Scritti*, p. 219).

Siamo cosí giunti all'altra zona del discorso guerrazziano in cui fa bella mostra di sé il repertorio composito delle « metafore ardite, e tropi e traslati », tanto cari all'*oratio ornata*.

Nel dibattito sui caratteri della nuova lingua letteraria che vedeva coinvolti i maggiori rappresentanti della generazione romantica, Guerrazzi non nutre alcuna perplessità su quale posizione assumere: con mossa significativa, la sua difesa della « prosa poetica » prende spunto dallo scritto manzoniano sulle « narrazioni miste ».

[20] « Pare anche, che que' preamboli ariosteschi premessi ad ogni capitolo, si potessero omettere, perché in luogo di sollevare la mente, quasi sempre la inaspriscono e la distraggono ». K. X. Y., *La Battaglia di Benevento di F. D. Guerrazzi*, in « Antologia », t. LXXXII, agosto 1828, p. 80.

Fucini, per contro, ricorda un dialogo con il Guerrazzi durante il quale gli recitò l'esordio « poetico » della *Battaglia*: « Quel libro incomincia con almeno tre bei versi endecasillabi, fatti da lei. — Scosse la testa come per dirmi: "È impossibile", e io glieli dissi:

> "È mai vissuta creatura umana
> Che sollevando le pupille al cielo
> D' Italia, abbia negato essere questo
> Il piú puro seren ecc. ecc. ecc. ..." ».

Miei incontri col Guerrazzi, in *Acqua passata*, cit., p. 56.

Nel romanzo storico piú che altrove s'incontrano discordanti pareri. Un uomo, dell'amicizia del quale, onoranda Signora, ambedue noi andiamo superbi, e che tenghiamo in parte di fratello maggiore, sia per senno, sia per esperienza e per fama, dissente da noi sopra molti particolari relativi a questa maniera di composizioni. E prima di tutto disapprova la lingua, dacché la prosa poetica a lui sembra cosa nuova e non bella. (*Su le condizioni ...*, in *Scritti*, p. 218)[21].

L'antagonismo fra i due scrittori è in realtà ben piú radicale di quanto non rivelino le diplomatiche parole guerrazziane: al fondo dell'assunto polemico, ancora una volta, vi è la diversa concezione del romanzo e degli strumenti espressivi cui far ricorso. Al termine del saggio sul *Romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Manzoni aveva affermato con chiarezza inappuntabile che la « nova forma » di narrazione era:

> ... opera affatto poetica, poiché, in essa e fatti e discorsi tutto è meramente verosimile. Poetica, però, intendiamoci, di quella povera poesia che può uscire dal verosimile di fatti e di costumi privati e moderni, e collocarsi nella prosa[22].

Davvero superfluo sottolineare la distanza abissale che separa il concetto manzoniano di « povera poesia » verosimile dagli intenti eroici e sublimi che l'autore della *Battaglia di Benevento* voleva affidare ai suoi romanzi. Ma è appunto in forza di una coerenza paradossale che Guerrazzi ricerca una prosa capace di conservare le cadenze poetiche[23].

[21] In una lettera alla contessa Cotenna Del Rosso, lo scrittore torna a spiegare le ragioni delle sue scelte « poetiche »: « Nei racconti infiniti ponno essere gli stili. Io adoperai in quelli prosa poetica » perché « il piú antico linguaggio degli uomini fu prosa poetica con cadenza ritmica e poesia affatto ». Firenze, 12 gennaio 1852.

[22] A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e di invenzione*, in *Opere*, a cura di R. Bacchelli, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953, p. 1112.

[23] « Alta la notte, e cupamente profonda, attristava la terra; né raggio incerto di stella, o di luna, trapelava dai nuvoli che ne ingombravano lo emisfero ... » (*BdB*, p. 476).

« Volgeva a sera il giorno piú bello del mese di giugno: il sole tramontato con i suoi ultimi raggi empiva in parte lo emisfero di una luce serena di oro purissimo, e dal punto in cui cotesta luce cessava, cinque raggi pure di oro si diffondevano mirabilmente in su per lo azzurro dello empireo, in modo che alla commossa fantasia rappresentavano la mano del Creatore, che si stendesse pacata a benedire la natura (...) con le facoltà concesse dai cieli alle cose create, il cielo, la terra e le acque istituiscono una gara a cui meglio riuscirà di manifestare la gratitudine verso il Grande Padre del mondo, e da tutte insieme nasce uno incanto, e sorge una favella che sembrava dire, e diceva certo: siamo nate ad amare! » (*Is. Or.*, p. 73).

Il modello romanzesco di stampo « oratorio, avventuroso, liricizzante », per usare ancora i termini di Ejchenbaum, chiedeva lo sfruttamento di tutte le risorse ritmiche offerte dal patrimonio letterario, passato e presente. Di piú: la ricerca di sonorità cadenzate pareva facilitare l'innesto delle suggestioni care al soggettivismo romantico entro le volute ampie della prosa antica.

Come già ricordava Bosco:

> ... il Byron declamatore o oratorio, ossequente alle regole, fa gonfiare le gote di quanti in Italia — malattia nazionale — avevano l'abito alla magniloquenza e all'enfasi. È questa influenza che per la sua natura Guerrazzi era pronto a subire[24].

È soprattutto nei « preamboli ariosteschi » che si fa manifesto l'influsso dell'« onda lunga » sperimentata da Byron nei poemetti allora di maggior successo:

> Questo è il riposo dell'oceano: e pure il pianeta della vita e della luce pare che gli si accosti tremando, come il supplichevole al trono del Signore, — le piú volte pallido e senza raggio: ed egli lo assorbe nello sterminato suo seno, non altramente che la terra riceve la creatura divenuta cadavere.
>
> Ma quando il cumulo delle acque, furiando imperversato, quasi che fosse ansioso di recuperare l'antico dominio (però che la terra emerse dal profondo del mare al comando di Dio), si precipita a flagellare i confini del mondo, dove trova l'insuperabile argine, e il solo degno di sottomettere la sua spaventosa potenza, — la parola del Creatore che lo respinge indietro: ma quando rotolandosi per l'ampiezza del suo spazio travolge il naviglio che incontra nel corso fatale, onde il nocchiero disperato di ogni umano soccorso guarda il cielo, ed il cielo gli si mostra minaccioso, — questi non ha piú scampo, il flutto che vede agglomerarsi da lungi deve eseguire la sentenza di morte, che la natura ha pronunziato contro di lui; allora tra i pensiero della vita futura s'insinua tristamente la rimembranza della sua famigliola che gli strazia le viscere: — e i figli? — e la moglie? — dorme ella? — su lo stridore dei venti, tra il mugghiare del mare parle sentire il suo nome sospirato nel delirio (...) e non iscorge che flutti sommossi e cielo ottenebrato: — che Dio faccia pace all'anima del naufrago; ma doveva sfidare il terribile elemento col peso dei figliuoli sul cuore? — Quando tutto è sconvolto, quando tutto è paura e terrore, — felice quel sicuro che gode spaziare su l'ultimo lido della terra, e sorridere di quel sorriso col quale si accolgono i piú cari amici, all'onda che dopo aver sommerso mille navigli, viene a spezzarsi tra le scogliere della spiaggia! — Felice chi nel fragore del tuono, e nell'urlo selvatico dei mostri marini può sentire una dolce armonia, una voce di amore, simile a quella che acquietò i dolori della sua fanciullezza! — Ma piú avventuroso colui che nell'ora della procella commise il suo corpo ai flutti agitati! Lo pregavano gli spettatori pei Santi e per la Vergine, a non osarlo; ma egli, sprezzando i consigli della paura, si compiacque

[24] U. Bosco, *Byronismo italiano*, « La Cultura », 15 aprile 1924.

vedersi sospeso su gli abissi, la descrizione dei quali fa abbrividire migliaia di gente: certo egli sembrava un atomo vagante per la luce; conobbe il pericolo d'essere ad ogni momento disfatto, mirò la faccia della morte, né impallidí; e in ricompensa fu la sua anima purificata di ben molte passioni del fango, di ben molte umane imbecillità; apprese — potere dirsi felice colui che non teme la estinzione della vita; e re del dolore, scoperse cose, che né egli sa dire, né altri potrebbe comprendere, ma di cui la rimembranza gli rimase nella mente come pegno di futura grandezza: — ora quell'ardito sollevato su la sommità d'una ondata si scorgeva piú alto della terra, scoprendo il lido lontano e i compagni; ora precipitato giú nel profondo, ammirava le acque soverchianti circondarlo a modo di muraglia, e le cime loro ripiegarsi spumanti, sibilando come serpenti sul capo di una furia; — ma egli pure vinse, e quando gli fu a grado tornò salvo alla riva. — A questo solo sia concesso narrare dell'oceano: stenda la sua mano sul mare come su l'altare del Signore e dica: *io sono degno di te.* — (*BdB*, pp. 188-9).

La citazione è spropositatamente lunga, difficilmente leggibile; ma, solo riportando uno degli incredibili brani che danno avvio ai capitoli è possibile render conto della proliferazione caotica dei segmenti elocutivi che compongono i periodi della prosa poetica guerrazziana. Il protagonismo dell'io narrante si abbandona al delirio espansivo di una immaginazione al tempo stesso agguerrita e scomposta: o meglio, entro l'ordine perfettamente conchiuso del dispositivo retorico, l'estro inventivo del narratore si lascia trascinare dall'esuberanza fabulatoria. Ne deriva una scrittura che, mantenendo coesione sul piano lineare della sintassi, perde, tuttavia, ogni coerenza nell'affastellamento ridondante dei singoli nuclei semantici.

Difficile, perciò, definire con termini adeguati la tipologia stilistica di simili sequenze lirico-descrittive. Spesso, l'accumulo espansivo dei *loci* con funzione « aggressiva-esasperante »[25] produce effetti analoghi all'ampollosità del peggior barrocco secentesco; il soggettivismo che impronta di sé ogni immagine, d'altra parte, rimanda ai modelli riconosciuti del romanticismo nostrano e d'oltralpe (accanto ai soliti Byron e Foscolo, Chateaubriand, Schiller, Klopstock etc.); infine, i richiami piú o meno espliciti ai testi del passato illuminano il quadro di una tradizione considerata serbatoio inesauribile da cui attingere sempre a piene mani. In realtà, la caratteristica primaria di questa « prosa poetica », da alcuni critici assurdamente sopravvalutata[26], risiede proprio

[25] H. Lausberg, op. cit., p. 55.

[26] « Egli fu quasi il creatore della prosa poetica in Italia, di quella prosa cioè che fra i suoi seguaci poté vantare un Giacomo Leopardi ». A. Toscano, *La psiche di F. D. Guerrazzi*, Catania, Giannotta, 1909, p. 45.

nell'accostamento e integrazione dei moduli stilistici piú disparati; quasi che l'*amplificatio*, nella specifica accezione retorica, sia il modello privilegiato dell'intero discorso guerrazziano [27]. I procedimenti « per accumulo » paiono trapassare dal piano dell'*elocutio* alla dimensione piú ampia della *dispositio*, fino a coinvolgere la sfera stessa dell'*inventio*. Con una particolare avvertenza però: l'ampliamento orizzontale dell'espressione avviene senza alcun accrescimento verticale delle idee; la congerie e la proliferazione di immagini generano solo ridondanza, priva di ogni profondità polisemica.

Lupo, stillando sangue dagli angoli della bocca, vibra uno sguardo feroce al Ferruccio.

Chi in una notte di tempesta, quando Dio freme a cagione delle colpe degli uomini, e il demonio della bufera sconvolge le acque tinte dai fulmini in colore di sangue, ravviserà l'onda pacata del lago Trasimeno, posto davanti gli occhi della gente raccolta nella cittadella, nella quale ama riflettere il casto suo raggio la luna, sicché il poeta pellegrinante lungo le sue sponde pel campo dei Geti sentendosi sotto i piedi infranger l'ossa degli antichi trapassati, volge il pensiero a meditare su la morte quivi incontrata dal temerario Flaminio combattendo contro Annibale, — sopra i felici, sopra gli avversi destini di Roma, — ei potrà adesso ravvisare il Ferruccio. (*AssdiFi*, pp. 48-9).

Impresa, per ogni lettore, davvero improba! E, come sempre, gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

La funzionalità compositiva delle tecniche cumulative è d'altra parte evidente: grazie all'accostamento abile di stilemi difformi, Guerrazzi poteva coniugare il culto per il passato con l'ansia di rinnovamento ultraromantico. Per dichiarazione esplicita dello stesso autore, infatti, il campionario dei testi da « riusare » copre l'intero arco della storia letteraria, nazionale e straniera. Tutti i critici, a partire dai primi recensori, sottolineano la molteplicità spesso contraddittoria delle suggestioni rintracciabili nella prosa guerrazziana e i nomi di Dante e Machiavelli si accompagnano a quelli di Ossian, Young e Grillparzer, senza dimenticare i riferimenti costanti a Omero e Shakespeare [28]. In-

[27] « L'*amplificatio* è un graduale processo di ingrandimento di un dato naturale coi mezzi dell'arte, nell'interesse della *utilitas causae*. La funzione principale dell'amplificazione è l'accrescimento (verticale). Il compimento di questo processo (verticale) può avere come risultato un ampliamento (orizzontale) della espressione ». H. Lausberg, op. cit., p. 53; per l'analisi dei vari procedimenti « per ampliamento » cfr. pp. 55-7.

[28] Lopez-Celly parla di « un fatalismo che Guerrazzi bevve dai poemetti del

somma, il « romanziero » da buon « panteista » [29], può, anzi deve affastellare i materiali piú eterogenei per raggiungere un effetto finale sonoramente trascinatore. Se, entro il campo propriamente lessicale, l'eufonia è ottenuta « tutto mischiando a bella posta, l'arcaico e il nuovo, il latino e il dialettale » [30], la stessa mescidanza caratterizza l'intero sistema delle scelte stilistico-espressive.

Guerrazzi è consapevole di vivere in un periodo di trapasso cruciale per l'istituzione letteraria; ancora affascinato dall'ordine assiologico dei paradigmi tradizionali e insieme partecipe degli impulsi innovatori che ne hanno già incrinato l'organica classicità, crede di poter superare l'*impasse* avvalendosi di un sincretismo conciliativo, operante su ogni dimensione di linguaggio. La sua antimodernità, allora, non risiede tanto nel magma caotico che sorregge la scrittura, quanto al contrario nell'opacità agglutinante che tende a cancellarne ogni interna contraddizione. La pagina guerrazziana può iscrivere le suggestioni del

Byron, del Grillparzer, dell' Heine » e di uno « stile formato sulla *Bibbia*, sulla *Commedia*, sulla sonante ed enfatica prosa dello *Jacopo Ortis* ». *F. D. Guerrazzi nell'arte e nella vita*, cit., pp. 27-8. Gli stessi nomi ricorrono nel saggio di Guastalla, che peraltro aggiunge all'elenco « i *Canti* dell'Ossian, le troppo altisonanti *Notti romane* del Verri e le *Notti* dello Young ». R. Guastalla, *La vita e le opere di F. D. Guerrazzi dal 1804 al 1835*, cit., p. 131.

[29] « Il romanziero, in certo modo, è panteista » (*Sopra le condizioni ...*, in *Scritti*, p. 222). A questo proposito, per sciogliere la questione della molteplicità eterogenea di elementi che concorrono a formare lo spesso intertesto guerrazziano, è utile riferire un passo delle *Memorie* in cui, nella caoticità dei nomi, è riaffermato il carattere « panteista » della scrittura romanzesca: « ... allora presero a molinarmi in testa un ballo infernale Bacone il gran cancelliere d'Inghilterra teneva per la mano Messere Ludovico Ariosto, il Frate Passavanti veniva dietro a Voltaire: nei moti veloci la gonnella bianca della Radcliffe si mescolava con la toga rossa del presidente di Montesquieu: stetti per acquistarne una infiammazione cerebrale: non mi riusciva piú condurre una cosa di un solo colore: gli aforismi terminavano in epigrammi, i racconti paurosi in considerazioni poetiche, un discorso teologico sopra i sette peccati mortali colla descrizione delle bellezze di Alcina; pure il ribollimento del caos si quietò e ne sorse uno impasto di appassionato e di sarcastico, di fidente e di scettico, di dommatico e di analitico, di pauroso e d'intrepido, di lusso orientale d'immagini, e di formule severe di raziocinio, di esitanza e d'impeto, di scoraggiamento e di forza convulsa, e di altre moltissime qualità non contrarianti ma in antitesi fra loro che hanno colorato i fantasmi usciti dal mio cervello » (p. 42).

[30] G. Mazzoni, *L' Ottocento*, Milano, Vallardi, 1913, p. 866; cfr. anche G. G. Ferrero, *Prosa classica dell'Ottocento*, Torino, Paravia, 1945. Carducci scrive: « Guerrazzi che immette il Byron nel Guicciardini e innesta il biblico al dialetto livornese ... ». *Proemio* al *Libro delle Prefazioni* (1888), vol. XXIV dell' Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-42, p. 39.

romanticismo piú acceso entro le cadenze aulicamente ritmate della prosa ciceroniana o boccaccesca perché l'insieme complessivo delle scelte formali rimane chiuso, concepito come sistema unitario, posto al di là della dinamica storico-culturale.

Falaschi in un denso saggio, dedicato alla revisione della *Battaglia di Benevento*, ha dimostrato con acutezza il carattere statico della prosa guerrazziana, il cui fondamento teorico sta « nella precedenza assoluta della lingua rispetto al contenuto, la sua nascita come realtà separata e intoccabile » [31].

Non è qui in discussione la sostanziale inalterabilità artistica, anzi non-artistica, imputata da Croce a tutta la produzione letteraria dell'autore livornese [32]: proprio le osservazioni filologiche di Falaschi, che inquadra l'esperienza guerrazziana sullo sfondo della crisi ideologica della sinistra risorgimentale, inducono a formulare un giudizio ben piú articolato della condanna inappellabile pronunciata dal critico idealista. Il nodo interpretativo essenziale, tuttavia, è un altro: sta nel riconoscimento dell'ontologismo intrinseco che domina sempre la concezione guerrazziana della parola letteraria. Se nessuna osmosi è possibile fra lingua scritta e lingua parlata, per cui « è forza che noi ci traduciamo », la scrittura romanzesca continua a conservare l'« aura cultuale » che l'appartenenza alla tradizione le conferisce istituzionalmente. La « traduzione » stilistica rende omogeneo ogni « reperto » linguistico, l'intertestualità si fa sempre piú autorevolmente « affermativa » [33] e nessun confronto con la pluridiscorsività dell'uso quotidiano può alterare il tono solenne dell'*histor*.

Il genere borghese del romanzo adotta sí la prosa, purché la poeticità, uniformemente distribuita, ne garantisca l'alterità rispetto ai co-

[31] G. Falaschi, *Il Guerrazzi di fronte alla revisione linguistica della "Battaglia di Benevento"*, « Italianistica », 1972, a. I, n. 2. Con piglio ancor piú polemico, ma altrettanto convincente, si apre l'intervento falaschiano al Convegno del 1973: « Non esistono differenze linguistiche decisive fra il primo e l'ultimo romanzo storico del Guerrazzi », *Sulla lingua del Guerrazzi*, cit., p. 221.

[32] B. Croce, *Gli ultimi romanzi di F. D. Guerrazzi*, cit. Il giusto rifiuto delle tesi crociane non deve però condurre a sollecitare analisi che, nel sopravvalutare l'« evoluzione stilistica » della prosa guerrazziana, conducono a esiti ancor piú fuorvianti; cfr. gli articoli, già citati, della Constable e del Landini.

[33] Nell'analisi dell'interstestualità la Suleiman molto opportunamente opera una distinzione: la relazione fra i diversi discorsi può essere o « di negazione » o di tipo « conflittuale » o, come nel nostro caso, « d'affermazione ». *Le roman à thèse*, cit., pp. 59-60.

dici della comunicazione diffusa. Ma quanto piú ci si affida a una parola monodialogica, tanta maggior ritualità assume il racconto: anzi, svilite le tensioni molteplici del campo narrativo, l'opera si fa profezia iniziatica.

> Finché, sollevandosi al cielo, le vostre braccia sentiranno il peso dei ferri nemici, non supplicate: Iddio sta co' forti! La vostra misura di abbiezione è già colma, scendere piú oltre non potete; la vita consiste nel moto, dunque sorgerete. Ma intanto abbiate l'ira nel cuore, la minaccia su i labbri, nella destra la morte; tutti i vostri dii spezzate, non adorate altro Dio che *Sabaoth*, lo spirito delle battaglie. Voi sorgerete. (*AssdiFi*, p. 14).

La missione del poeta-vate si invera sul piano prioritario delle scelte espressive e il protagonismo d'autore recupera il « grande codice » del primo libro degli uomini: la *Bibbia* [34].

Ecco perché il richiamo ai testi sacri è una delle componenti costitutive della « prosa poetica » guerrazziana: alla ricerca di una ritmicità cadenzata, adatta alla lettura sonora, lo scrittore laico s'appropria i sensi rituali di un linguaggio ad alta efficacia icastica.

Nessun confronto autentico è possibile istituire fra la ricchezza mitopoietica della Bibbia e l'univocità del linguaggio guerrazziano: ma le citazioni bibliche, che affollano le pagine dei suoi libri e ne sostengono il tono, rinvengono la loro prima radice in questa ansia di persuasività oracolare, solennemente inattingibile. Certo, come ricorda Micheli [35], era anche una disposizione etico-psicologica a sospingere il nostro narratore ad avvalersi della cupa sentenziosità del testo sacro; e ancora non va dimenticato il clima culturale primottocentesco, pervarso da una religiosità apocalittica e fervidamente combattiva. Pur tuttavia, nell'esperienza guerrazziana ben piú dei fremiti intellettuali opera la suggestione formale di una parola che tende ad attingere il ritmo ieratico della saggezza divina:

> Il poeta è sacro ingegno sublimato da Dio, cittadino del mondo e spirito universale, e che sotto il mantello che lo cuopre, secondo che affermava il Canning, piú spesso che non si crede, troviamo il capitano, il legislatore e il rigeneratore dei popoli. (*Prefazione* agli *Scritti*, p. 11).

[34] N. Frye, *Il grande codice - La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986.

[35] « Con maligna compiacenza egli fa derivare tutto il suo pessimismo e il suo scetticismo da due passi della Bibbia che cita frequentemente ». P. Micheli, *L'Assedio di Firenze e Mazzini*, « Liburni Civitas », 1930.

Non piú solo narratore, e neanche *histor* eminente ma sacro scrivano delle sorti patrie, il nostro autore affida alla sua voce la missione di una rigenerazione coscienziale del popolo-nazione, e forse dell'intera umanità.

La distanza che ci separa da questa scrittura si fa sempre piú epocale. Eppure anche questo universo stilistico, monologico e autoritario, è percorso da spinte centrifughe che ne minano la staticità opaca. Se è vero che ogni testo letterario si offre alla lettura come organismo in equilibrio sempre dinamicamente precario, mai uniformemente compatto, il caso Guerrazzi acquista rilevanza ulteriore: le tensioni contraddittorie che animano la pagina dei suoi romanzi piú originali nascono, infatti, all'interno stesso del progetto ispiratore, volto a trasporre entro « la prosa del mondo moderno » gli empiti dell'accensione passionale. Il passaggio dal *genus amplum* al *genus abruptum* può mostrarcene la chiave di volta.

Capitolo Quinto

LA SCRITTURA MELODRAMMATICA

Nel terzo e ultimo capitolo dell'*excursus* dedicato ai casi della famiglia Sveva, il narratore della *Battaglia* fa comparire finalmente in scena Manfredi. Come nelle sequenze precedenti, il discorso pare attenersi con scrupolo ai dettami della fedeltà storiografica: la narrazione prende avvio riportando un brano del *Testamentum Federici* (*BdB*, p. 116) per chiudersi con la citazione diretta delle parole del Villani che descrivono l'incoronazione del giovane principe.

La scrittura procede con il consueto andamento solenne, ricco di arcaismi, costrutti inversi, commenti generalizzanti. Ad un tratto, però, il disegno compatto del capitolo presenta una frattura interna sorprendente: dalla dimensione dei fatti storici trapassiamo nell'universo delle vicende inventate.

> Ormai pronto a partire per Lamagna, Corrado la maggior parte dei Baroni aveva raccolto a Lavello col pretesto di magnifiche feste, ma in sostanza per ispiare i sentimenti, e spengerli tutti alla occasione. Trapassarono le feste, e fu imbandito l'ultimo banchetto: sedeva Manfredi in faccia a Corrado, e con molte parole ora cortesi, ora amorose, lo lusingava; all'improvviso si levò in piedi ... (*BdB*, p. 120).

Manfredi propone un brindisi alla salute del fratello; con un vino speciale, portato da un paggio saracino, gli riempie la tazza — « la sua era già piena », sottolinea il narratore: di lí a poche ore Corrado muore, lasciando vacante il trono di Sicilia. Guerrazzi dissemina il racconto di indizi che alludono alla responsabilità diretta di Manfredi nell'avvelenamento; nessun riscontro storico avvalora una simile interpretazione, ma di ciò poco si cura l'io narrante, inoltratosi ormai nell'uni-

verso misterioso delle vicende inventate e tutto intento a costruire una atmosfera intrigante dove trascinare il lettore.

L'episodio dell'avvelenamento di Corrado, infatti, è condotto con un'ottica tipicamente « scenica » nell'accezione specifica indicata da Chatman [1]. Tempo del discorso e tempo della storia tendono a coincidere, i dialoghi, riportati tutti in forma diretta, sono articolati su battute brevi ed icastiche, i personaggi assumono pose « teatraleggianti », mentre il ritmo della frase si modula su cadenze veloci e concitate.

> Il volto di questo, livido per la presente malattia, piú livido per la ricordanza dei suoi misfatti, appariva veramente terribile. Sporgeva le labbra tutte annerite come lo assetato, i capelli avea ritti, grondava sudore. (...)
>
> — « Manfredi » — rispose a gran fatica il giacente — « io muoio, e Dio sa come! abbi ... almeno ... pietà di mio figlio, Manfredi! ... ». — Trasse un anelito, cadde riverso sul guanciale, e spirò. (*BdB*, pp. 120-1).

Manfredi diventerà il vero protagonista dell'intreccio narrativo molto piú tardi (cap. XXIII), « soltanto con l'approssimarsi del punto culminante dell'azione », ma, a differenza degli « individui storici universali », capaci, a detta di Lukács [2], di condensare « gli aspetti, positivi e negativi, del movimento corrispondente », il principe svevo ritarda la sua entrata in scena unicamente per grandeggiarvi meglio e atteggiarsi ad autentico eroe byronico. Ebbene, sin dalla prima apparizione, per quanto collocata in « zona storica », al lettore non deve restare alcun dubbio sulla personalità eccezionale di questo personaggio, inquietante e irresistibile. I commenti del narratore che incorniciano il ritratto rivelano un'ammirazione incondizionata:

> La sua anima fu grande, ma tenebrosa; nessuno uomo al mondo ha mai tanto somigliato a Lucifero, allorché ribellando parte del cielo al suo Signore, ne portò la fronte in sempiterno solcata dal fulmine divino. (*BdB*, p. 118).
>
> ... io per me penso, che un grande *scellerato* il quale senta tutto lo inferno del rimorso, e sollevi la fronte baldanzosa e serena, sia non il piú bello, certo bensí il piú maraviglioso spettacolo della umana natura. (*BdB*, p. 126).

L'uso del corsivo per una parola già allora ricca di connotazioni polisemiche meglio non potrebbe chiarire il processo di fabulazione romanzesca cui è sottoposta la figura storica di Manfredi. Per avvalo-

[1] S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche editrice, 1981, p. 73.

[2] G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 165 e p. 39.

rare la fisionomia byronico-schilleriana del suo eroe prediletto, Guerrazzi fa seguire alla scena del banchetto un secondo episodio, altrettanto se non piú spettacolare.

Con omologia ostentata, il narratore sottolinea il nuovo passaggio dalla dimensione storica al cronotopo dell'invenzione con la stessa clausola temporale — « all'improvviso » — posta, questa volta, al centro di una descrizione paesaggistica orchestrata con i toni cari al gusto pittoresco, che ama « il barbaglio degli effetti, la rapida successione dei colori di luce ed ombra: scabrosità, repentina variazione e irregolarità » [3].

Manfredi, lasciata a Venosa la scorta, tolse seco i due fedeli Capece e il maestro di caccia di Federigo, e si dispose a partire per Lucera; scansò Ascoli e Foggia. La notte lo sopraggiunse su l'entrare di quella sterminata pianura, che anche oggigiorno chiamano *Tavoliere della Puglia*; il cielo minacciava burrasca, ma il Principe di Taranto non era uomo da arrestarsi per la paura di un cielo turbato: — si avanzavano; le tenebre aumentano; il vento cresce impetuoso; di tanto in tanto grosse goccie di pioggia bagnano il volto. Allo improvviso cessò il vento; tutto fu un profondo silenzio: per quella solitudine nessuna altra cosa si ascoltava, meno l'alternare dei passi dei cavalli. — Venne un lampo, poi un tuono, e dietro uno scroscio terribile di grandine. (...) I baleni si succedevano con tanta rapidità da sembrare un incendio continuato. (*BdB*, p. 126).

La natura antropomorfizzata è specchio del tumulto di passioni che agita il giovane principe:

Si squarciò l'orizzonte rovesciando sopra la terra torrenti di fuoco; le case piú lontane ne furono illuminate; Riccardo maestro di caccia esclamò: « Coraggio, coraggio, cavalieri, ecco qui presso il ricovero ». (...)

« Riccardo! », urlò involontariamente Manfredi, « per amor del tuo Dio, non mi condurre a quella casa ». (*BdB*, pp. 126-7).

Solo al termine del romanzo sarà svelato il mistero di questa agitazione irrefrenabile: nella casupola, rifugio di caccia di Federigo, dove i cavalieri sono costretti a fermarsi dall'infuriare della tempesta, Manfredi aveva cominciato a preparare la sua ascesa al trono, compiendo il parricidio. In entrambi gli episodi, le ragioni della grande Storia si sono offuscate; l'equilibrio fra le componenti costitutive del genere misto si è alterato; a prevalere sono i tempi e i modi dell'invenzione romanzesca; alle cadenze gravi e distese del *genus amplum* si è sostituito il ritmo veloce e concitato della narrazione avventurosa, con i suoi due

[3] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 17-8.

procedimenti privilegiati: la teatralizzazione spettacolare del dettato e l'adozione di moduli espressivi prossimi allo stile *vehemens et abruptum*.

Siamo cosí giunti al nodo cruciale di quella « scrittura melodrammatica » che è forza e limite al tempo stesso del progetto letterario guerrazziano.

È ormai appurato che la struttura classica del romanzo storico valorizza le tensioni avventurose implicite nel binomio costitutivo del genere; *La Battaglia di Benevento*, tuttavia, persegue il massimo sfruttamento delle tecniche di *suspence* e di intrigo, avvalendosi di uno stile melodrammaticamente eccitato, in cui fa bella mostra di sé l'intero ordine delle figure che definiscono la sfera del *pathos* [4].

In forza di questa coerenza retorica, nessuna contraddizione apparente compromette l'organicità del paradigma romanzesco di parte democratica: il richiamo ai moduli illustri della tradizione storiografica, incline alle cadenze solenni del *genus amplum*, si integra con la sperimentazione di un linguaggio altrettanto « alto » e ancor piú « appassionante », volto ad assecondare l'estro fantastico del letterato romantico. L'assenza di modelli narrativi da fattore inibente si capovolge in forza propulsiva, capace di imprimere ancor piú slancio alla ricerca di una prosa adatta a dar voce alla moderna « immaginazione melodrammatica ».

È in riferimento a questo specifico orizzonte culturale che adottiamo la definizione retorica di stile *vehemens et abruptum*, ben consapevoli, peraltro, che nessun raccordo diretto è possibile istituire con i canoni trasmessi dalla tradizione classica. L'utilità di una simile formula risiede, d'altra parte, nell'esigenza di sottolineare un carattere essenziale del linguaggio guerrazziano: la dialettica macrostrutturale fra mondo storico e universo inventato, pur imprimendo torsioni diverse al sistema dei registri stilistici, non determina mai una frattura o uno scarto irriducibile nell'ordine dei generi elocutivi. La scrittura non abbandona, in nessun caso, la cifra alta dell'antirealismo, semmai ne accentua le valenze oltranzistiche. La pertinenza del termine, insomma, discende dal riconoscimento che il discorso guerrazziano non solo pri-

[4] « Il grado di emozione piú violenta si chiama *pathos*. (...) Il centro di gravità di questo campo di applicazione del *pathos* sta nel *genus sublime* ». H. Lausberg, op. cit., pp. 52 e 53.

vilegia le figure specifiche del *genus vehemens*, ma soprattutto tende ad attingere un ritmo concitato, spesso convulso, sempre « sublimemente appassionante ». È lo stesso autore ad offrirci la miglior chiave di lettura della sua pratica espressiva, quando descrive le variazioni musicali che il tumulto dei sentimenti detta a Manfredi:

> Andò risoluto verso la tavola, tolse un'arpa, foggiata a triangolo, e si pose a suonare; ricercava con rapidissima volubilità le corde piú gravi e le piú acute; le altre intermedie, che fanno piú dolci e dilettevoli i passaggi, non toccava tanto né quanto: egli era un concerto somiglievole al fremito di belve, al gemito di persone tormentate, — lacerava le orecchie; pareva che le corde si dovessero rompere sotto la procella delle percosse; ad ogni momento avresti temuto di vedere corruscare lo istromento, e mandare faville; né l'arte per certo conduceva la mano veloce, ma piú tosto la convulsione ... (*BdB*, p. 414).

Nella *Battaglia di Benevento* c'è un episodio particolarmente riuscito, per l'efficacia con cui si manifesta questa tensione al *pathos* melodrammatico, cosí estraneo al modello del realismo borghese, eppur cosí prossimo ai tanti universi narrativi della produzione popolare e paraletteraria.

Siamo nel capitolo XVI, esattamente al centro dell'opera: la trama ha già conosciuto alcune svolte cruciali. Nell'intreccio di fatti privati (la congiura dei conti Cerra e Caserta contro Manfredi) e vicende collettive (il tradimento dei baroni italiani), le sorti di casa Sveva sono ormai già gravemente compromesse. L'esercito francese è giunto alle porte di Roma e papa Clemente si appresta a incoronare Carlo d'Angiò re di Sicilia: queste sequenze, della cui fedeltà documentaria il narratore si fa garante appoggiandosi ai testi storici (Giannone, nota p. 303), si intrecciano, in un gioco calibratissimo di integrazione e di scontro, con alcune « scene » inventate in cui si assiste alla sfida lanciata dai condottieri d'oltralpe contro « qualunque cavaliere portasse arme italiana ».

Guerrazzi sfrutta con molta abilità compositiva la struttura ad incastro. Il capitolo si suddivide in quattro blocchi opposti e concorrenti: il saluto « schifosamente servile » che la Città Eterna porge ai suoi prossimi dominatori viene compensato dalla fierezza sdegnosa con cui due cavalieri sconosciuti rispondono alla tracotanza del superbo Monforte; all'incoronazione di Carlo, presenti le illustri famiglie aristocratiche e la folla stupidamente festante, segue lo svolgimento del torneo vero e proprio, dove il valore dei due campioni italiani riscatta il disonore di un intero popolo. Taglio appendicistico e impegno risorgimentale si potenziano vicendevolmente: di piú, l'episodio manifesta

una varietà di connotazioni sia sull'asse dei rapporti sintagmatici che sviluppano l'intreccio — nel viaggio compiuto da Rogiero alla ricerca della propria identità, il torneo è la prima tappa del processo di riscatto e di autoriconoscimento [5], — sia sul piano delle opposizioni paradigmatiche entro cui si articola la dimensione storico-ideologica: il tradimento dei grandi feudatari contro la fedeltà a Manfredi della piccola nobiltà; i « finti duelli e nuove giostre » cortigianesche contro l'antica virtú delle armi italiane; la prepotenza e la viltà dei condottieri francesi contro la lealtà e il coraggio dei due cavalieri sconosciuti; l'avidità stupida della plebe contro la consapevolezza solitaria dei vincitori.

Il polimorfismo semantico dell'episodio, se trova la sua radice prima nell'ordinamento compositivo delle sequenze ad incastro, rivela, nondimeno, tutta la sua vivace ricchezza nell'articolazione complessiva dei moduli stilistici con cui è raccontato.

La sfida è stata lanciata e nessun cavaliere italiano sembra disposto ad accettarla:

> Le dame romane guardavano verso la folla per iscorgere qualche loro vagheggiatore, né vedendovene alcuno, dimettevano vergognose la faccia; le francesi esultavano su l'onta d'Italia.
>
> La folla si fende: un cavaliere d'aspetto leggiadro con la visiera calata, portante scudo con figura simile a quella del Monforte, se non che posta nella sua naturale attitudine, salutate in prima le dame, percuote col ferro dell'asta la insegna obbriobriosa del primo tenitore: al punto stesso il Cavaliere vede un altro ferro di mole maravigliosa, tinto di sangue rappreso percuotere la medesima insegna, onde volge la testa, e scorge un sembiante coperto di piastre di acciaio, il quale portava per impresa il fulmine, che cadente dalle nuvole abbatteva una torre, col motto: *da man celata scende*. (*BdB*, pp. 298-9).

Ormai l'incantesimo è rotto: il mutamento dei tempi verbali, imprimendo al dettato un forte effetto d'attualizzazione scenica, illumina il capovolgimento improvviso della situazione; di piú, la figura retorica dell'*evidentia*, che presuppone una « simultanea presenza visiva » (Lausberg), sottolinea il gesto comune con cui si apre la prima « disfida » romanzesca fra italiani e francesi. Non compare, infatti, un altro cavaliere, ma « al punto istesso » un'altra lancia percuote l'insegna ab-

[5] Al termine della sfida, per la prima volta un amico apostrofa Rogiero « principe », opponendo la verità di questo titolo all'ingannevole identità, pur sempre principesca, con cui il giovane scudiero era stato indotto al tradimento. Se l'appellativo di principe, nel capitolo IX, era segno del massimo inganno, qui diventa indizio anticipatore della prossima rivelazione.

brobriosa del Monforte: le due aste sono partite insieme per rispondere insieme a chi oltraggia l'onore italiano [6]. Le battute dialogiche che seguono non potrebbero essere pronunciate con tono piú avvincente:

« Signori Cavalieri, i nostri tenitori sono otto, e voi non siete che due », parlò il Contestabile: « vorreste forse sostenere soli l'assalto di tutti? ».

« Avete compagni? » domandò il Cavaliere *del fulmine* al Cavaliere *primo venuto.*

« Ho l'anima, — la spada, — la lancia, — la mazza d'arme; — ognuna di queste vale un Francese: voi pure le avete, dunque siamo tanti e tanti ». (*BdB*, p. 300).

Tutto conferma che, abbandonato il dominio della Storia, la narrazione si è inoltrata nell'universo dell'invenzione melodrammatica, dove « ogni frase diventa un atto totale e coerente, teso alla rappresentazione di un conflitto etico universale » [7], alla cui risoluzione ogni lettore deve partecipare con pari ardore empatico.

L'anonimato dei due eroi è l'artificio primo cui si affida il narratore per sollecitare una lettura appassionata: i due soprannomi, scritti in corsivo per l'intero corso della sequenza, se valgono a connotare la fisionomia nobilmente cavalleresca dei duellanti, sono soprattutto funzionali alla strategia gratificante del riconoscimento. Al lettore, infatti, sono subito offerti gli indizi utili per scoprire chi si cela sotto le visiere abbassate: « il ferro di mole maravigliosa, tinto di sangue rappreso », che il cavaliere *del fulmine* indica con ostentazione al Monforte, riporta subito alla memoria di chi legge l'episodio di Ghino di Tacco, dove quell'arma era stata strumento di terribile vendetta; per contro, le parole pronunciate dal cavaliere *primo venuto* nel momento cruciale della sfida rivelano, senza alcun margine di dubbio, l'identità nascosta di Rogiero:

« Guarda, Monforte, quanto t'era meglio *avere Italia senza colpo ferire*!, guai a te, se i suoi guerrieri combattessero tutti! ». (*BdB*, p. 310) [8].

[6] Monforte, capo dell'esercito francese e primo sfidante, aveva scelto come insegna l'immagine di una donna a testa in giú e l'io narrante non aveva mancato di spiegarne il senso: « E qui bisogna avvertire essere stato in quei tempi il massimo degli oltraggi portare l'altrui sembiante capovolto nello scudo; onde quel superbo Monforte volendo in qualche maniera dinotare il suo disprezzo per l'Italia aveva inteso effigiarla nella donna che abbiamo descritto qui sopra » (*BdB*, p. 297).

[7] P. Brooks, op. cit., p. 66.

[8] Le parole in corsivo riprendono la frase ingiuriosa che il Monforte aveva pronunciato, alla presenza del solo Rogiero, quando gli erano state consegnate le lettere in cui i vassalli di Manfredi si dichiaravano pronti a passare dalla parte di Carlo d'Angiò (*BdB*, p. 281).

A corroborare il ritmo avvincente del racconto, il narratore s'avvale, poi, di un altro espediente che diventerà cardine portante dei romanzi d'appendice: la narrazione procede per colpi di scena continui e ravvicinati che alimentano la dialettica binaria peggioramento-miglioramento.

Siamo all'inizio del torneo: dietro suggerimento del Contestabile, i due cavalieri italiani hanno recuperato altri sei compagni; « siamo », dunque, otto contro otto:

> Giles Lebrun abbassa l'asta, e i Cavalieri si rovinano addosso. Vergognosa narrazione! sei cavalieri al primo affronto cadono scavalcati: i soli Cavalieri *del fulmine* e *primo venuto* si tennero fermi in sella; ma come se atterriti da subita paura, voltarono i destrieri verso le lizze. S'alza all'improvviso altissimo suono di riso per dileggio dei vinti ... (*BdB*, p. 305).

Peggio di cosí non potrebbe andare; ma, nel gioco combinato di spinte e controspinte, al momento di massima negatività consegue immediato lo scatto della rivincita. Le battute che si scambiano a questo punto i nostri due eroi sono degne di figurare in un libretto verdiano o nel piú popolare dei *feuilleton*:

> « Siete voi Italiano? » domandò il Cavaliere *del fulmine* al Cavaliere *primo venuto*.
> « Sono ».
> « E che pensate di fare? ».
> « Vincere, o morire ».
> « Insegniamo dunque a cotesti superbi che noi due bastiamo per tutti ». (*BdB*, p. 306).

I personaggi sono saliti al proscenio di un ideale palcoscenico e noi lettori assistiamo in diretta ad una sfida che non risparmia alcuna emozione. In queste pagine, dove l'inverosimiglianza regna sovrana, il sangue scorre a torrenti, il corpo umano è martoriato da ferite atroci, le gesta piú rocambolesche sovvertono l'ordine naturale. Da simili imprese i due cavalieri escono come i classici superuomini, capaci di sgominare, loro soli, un manipolo di feroci avversari. L'intuizione gramsciana sull'origine popolaresca di questa figura trova nell'episodio della *Battaglia di Benevento* conferma puntuale.

Per illuminare il valore dei campioni italiani, l'io narrante sposta lo sguardo alternativamente dall'uno all'altro: la narrazione parallela degli scontri moltiplica i piani del racconto, dinamizzandone gli effetti spettacolari. Nessuna pausa o commento rallenta l'azione; gli stes-

si dialoghi, per lo piú ridotti a poche parole enfatiche, esaltano la tensione melodrammatica:

« Renditi o sei morto! » grida l'incalzante (...)
« I miei padri non si sono mai resi ».
« Questo vuol dire ch'essi furono piú valorosi di te, non già che tu non debba cedere al piú forte: chiamati vinto ».
« Uccidimi se hai vinto, ma non isperare che io te lo dica ». (*BdB*, p. 311).

Per esprimere le emozioni violente provate dai contendenti, in un susseguirsi spasmodico di paura e fierezza, non servono lunghi discorsi, bastano poche battute scandite con « sublimità pleonastica e ridondante » (Brooks).

Ci stiamo ormai avvicinando alle fasi conclusive della sfida, quando un altro colpo di scena, « all'improvviso » come sempre, pare compromettere la sicura vittoria:

... il destriero del Cavaliere *primo venuto* di tutto nero che era, si tramuta all'improvviso pezzato con grandi macchie di bianco. (*BdB*, p. 308).

Anche questo apparente maleficio sarà presto svelato e naturalmente a maggior gloria della virtú italiana. Il ritmo, intanto, si è fatto ancor piú incalzante, prossimo a precipitare verso il duplice scioglimento: la proclamazione della vittoria riportata dai due cavalieri sconosciuti cui segue, appunto, lo svelamento della loro identità misteriosa. Le parole del cavaliere *del fulmine* che chiudono il capitolo XVI, cancellando ogni pausa tipografica, rimandano all'inizio del XVII il cui *incipit* suona trionfalmente:

« Siete voi, messer Ghino! Già il cuore me lo aveva rivelato: » — esclamava il Cavaliere *primo venuto* abbassando la visiera a sua posta, onde Ghino aperte le braccia gli correva incontro gridando: « Voi qui, Principe Rogiero! » (*BdB*, pp. 313-4).

Proprio questa tensione che travalica l'unità solitamente compatta del capitolo ci aiuta a cogliere la sostanza autentica dell'intero episodio: durante le fasi del torneo, non solo il tempo della storia e il tempo del discorso tendono a coincidere, ma, quel che piú conta, il tempo di lettura si cadenza sugli stessi ritmi accelerati del racconto. Con un'ulteriore fondamentale precisazione: l'accelerazione del tempo di lettura non deriva affatto da un mutamento radicale nell'ordine elocutivo, che anzi si mantiene omogeneo e unitario. In queste sequenze, piuttosto, ciò che colpisce è la « rifunzionalizzazione » in chiave melodramma-

tica dei *topoi* e degli stilemi, già tante volte incontrati nelle digressioni storiche o nei « preamboli ariosteschi ».

> ... il feritore seguendo la sua vittoria, trae il pugnale, si china, gli taglia il cuoio della visiera, e gli grida che si renda; nessuna risposta: lo Stendardo aveva la faccia piena di morte; su la bocca, e sul naso una spuma sanguinosa, intorno agli occhi un lividore quasi nero ... (*BdB*, p. 310).

Questa descrizione è inserita all'interno di un periodo lunghissimo, 28 righe, analogo ai campioni analizzati per lo *stile amplum*, nella duplice declinazione storica e lirica. Qui, tuttavia, e nella stragrande maggioranza dei segmenti che compongono il racconto della sfida, prevale nettamente la paratassi, sorretta da una punteggiatura secca e martellante: le subordinate sono per lo piú relative e consecutive; le forme verbali abbondano e il soggetto, sempre espresso, è collocato all'inizio di frase, nel rispetto dell'*ordo naturalis*. Contrariamente al solito, non c'è un solo aggettivo con funzione di epiteto esornativo, e l'assenza di ampie similitudini corrobora la scelta di un registro narrativo che, limitando le intrusioni dell'io narrante, punta ad effetti di energico dinamismo.

Analoghe osservazioni valgono per il campo propriamente retorico: il principio genetico dell'ornato guerrazziano continua ad essere « l'amplificazione per accumulo » ma, ora, le figure dell'enfasi e dell'iperbole sono orientate a valorizzare la « funzione specificativa » (Lausberg) di una scrittura che, sempre incline al *pathos*, ne ricerca non la sostenutezza ampollosa sí piuttosto l'intensità eccitante.

Cardine espressivo di queste sequenze narrative è la figura dell'*evidentia* che, modellata sul presente storico (*presente d'evidenza*), persegue la « vivace esposizione dei dettagli » [9]. Ecco allora l'affollarsi sulla pagina dall'enumerazione minuziosa, « concretizzante », dei colpi furibondi inferti e ricevuti, oppure il susseguirsi, quasi in una sorta di montaggio scenico, di fotogrammi fulminei che intrecciano scontri diversi in un unico tempo narrativo.

La « funzione specificativa » che il *genus vehemens* attribuisce alle figure dell'accumulazione si appalesa in uno dei *loci communes* piú cari al dettato guerrazziano: la descrizione dei dettagli macabri. Nell'episodio del torneo, il gusto granghignolesco per la ferita sconcia rifiuta l'indugio morbosamento compiaciuto e si affida invece alla coordinazione per asin-

[9] H. Lausberg, op. cit., pp. 197-8.

deto della « *percursio abrupta* » [10]: a risaltare è lo slancio irrefrenabile delle azioni con cui i due campioni italiani sopraffanno gli otto francesi.

> Bresilles ferito dal Cavaliere *del fulmine* di colpo tanto rovinoso, che la lancia, rottagli la visiera, gli entra in bocca, gli taglia la lingua e gli riesce dietro la nuca, sollevato di sella è scagliato cadavere lontano nel campo. (*BdB*, p. 306).

Anche per questa strada retorico-espressiva passa la « monumentalizzazione victorughiana » dei personaggi che Lukacs [11] contrappone alla descrizione fisionomica degli « individui storici universali », ad ulteriore conferma dei nessi che stringono concezione ideologica e sistema delle scelte tecnico-stilistiche. Grazie a questa coerenza elocutiva, Guerrazzi può trapassare dall'intrigo tenebroso della *Battaglia di Benevento*, il cui protagonista è il prototipo italiano dello scellerato byronico, alla tela ampia dell'*Assedio di Firenze*, « poema » di popolo dominato dalla purezza incontaminata delle passioni patrie di Francesco Ferrucci, per approdare, poi, alle « domestiche storie », dove fosche eroine perdono se stesse e tutti coloro che amano. L'intreccio fra storia e invenzione conoscerà equilibri diversamente articolati, ma il paradigma retorico-stilistico resterà compatto, volto sempre a declinare le clausole e le figure del sublime appassionante.

O per meglio dire, le tensioni interne che si dispiegano con modulazioni più o meno interessanti in ogni opera guerrazziana non sono tali da alterare il disegno complessivo di una parabola romanzesca che, pur coprendo decenni cruciali della nostra storia letteraria, rimane fedele ai suoi presupposti iniziali: il rifiuto di ogni realismo storico e psicologico a tutto vantaggio dell'assolutezza visionaria e del *pathos* melodrammatico. Questa iperbolicità concitata, connessa al tentativo ingenuo di esperire le forme del tragico moderno, è, d'altra parte, il carattere piú originale dell'esperienza narrativa dello scrittore livornese: di questa cifra « convulsa » possiamo e dobbiamo oggi verificare l'efficacia e la congruenza, senza lamentare, tuttavia, l'assenza di ciò che programmaticamente egli non ricercava affatto.

Se i procedimenti tipici della declamazione teatrale risulteranno con esemplarità nell'analisi della parola delle *dramatis personae*, la retorica del delirio melodrammatico domina incontrastata lo spazio narrativo piú caratteristico del romanzo storico guerrazziano: i racconti inse-

[10] Ivi, pp. 227-8.

[11] G. Lukács, op. cit., p. 389.

riti. Queste sequenze, narrate direttamente da un personaggio della vicenda principale, sono autentiche « varianti semantiche parallele dell'intreccio » (Bachtin): l'identica rete di nuclei tematici — tradimento, vendetta, morte — si riverbera sull'analogia dei ruoli attanziali, determinando, nel contempo, un ordine elocutivo assolutamente omologo.

Nella *Battaglia di Benevento* i racconti inseriti hanno come protagonisti Gorello e Ghino di Tacco: il primo narra la propria storia a Carlo d'Angiò durante la traversata navale verso l'Italia (cap. XII, *Messinella*); interlocutore del secondo è Rogiero, capitato nel campo dei banditi di cui Ghino è il capo indiscusso (cap. XIV, *La testa del giudice iniquo*).

Un simile disegno si ripete nell'*Assedio di Firenze*: nel capitolo VIII, Giovanni Bandini, uno dei fiorentini responsabili della rovina della città, spiega al principe d'Orange le ragioni del suo tradimento, raccontando una truce storia d'amore rinnegato; piú oltre, cap. XXIV, un personaggio minore, Lucantonio, rivela ad Annalena, giovane sposa di Vico Machiavelli, la sua vera identità, esponendo le miserevoli vicende di due famiglie ingannate e disperse.

La rete di corrispondenze interne tra i quattro episodi è stupefacente: le medesime funzioni diegetiche si dispongono entro schemi che si rimandano per parallelismi evidenti, chiasmi altrettanto ovvi, coincidenze fin troppo manifeste.

Privilegiando volta per volta un singolo elemento, è possibile costruire un diagramma di incroci, bipolarità o serie trimembri che si articolano su molteplici livelli con connotazioni semantiche plurime. Gorello e Bandini da una parte, Ghino e Lucantonio dall'altra in nome di ideali scelte di campo: i primi due tradiscono la patria per « amore della vendetta » (« " tra morire infame, o morire invendicato, mi piacque la vendetta " », proclama Giovanni Bandini nell'*Assedio*, p. 193), mentre gli altri due rinvengono proprio nella difesa della giusta causa (il « principe italiano » Manfredi, la repubblica fiorentina) l'ultimo senso della loro vita oramai disperata. Al tempo stesso, però, la storia di Lucantonio altro non è che la replica esatta del racconto fatto da Gorello: un rapporto amicale saldissimo rotto, con perfidia e inganno, da un personaggio esterno che ama follemente la donna dell'« altro »: l'ignobile Drogone-Naldo vuole conquistare a tutti i costi la dolce Messinella-Ermellina, sposa amorevole di Berardo-Tommaso, amico fraterno appunto del narratore omodiegetico Gorello-Lucantonio.

Ancora: tre dei nostri narratori di secondo grado, dopo aver ri-

cordato le violenze e i tradimenti patiti, ottengono la tanto sperata vendetta nel cronotopo della narrazione di primo grado: per Giovanni Bandini sarà, come è ovvio, la caduta di Firenze a determinare la rovina degli odiati nemici, mentre Gorello uccide Drogone durante la battaglia navale che, immediatamente dopo il suo racconto, si scatena fra la flotta francese e le navi di Manfredi; analogo movimento, sebbene inverso, per Lucantonio che calpesta il corpo moribondo del perfido Naldo e da ciò trae la forza per rivelare i suoi orribili misfatti.

Per contro, se quest'ultimo narratore conserva una fisionomia « buona » anche nella vicenda di secondo grado, tutti gli altri s'atteggiano a superuomini vendicatori: banditi ingiustamente dalla società sono in lotta implacabile contro di essa.

La coincidenza dei nuclei tematici e delle funzioni attanziali organizza con simmetria rigorosa anche i motivi che ricorrono nell'intreccio dei quattro episodi: l'apparizione improvvisa dell'antagonista, il soccorso insperato degli « aiutanti positivi », la « partenza » da casa, le « prove » da superare, la « morte apparente » e cosí via, secondo le indicazioni di Propp.

Altre costanti pluriconnotate emergono sia nei raffronti fra microsequenze analoghe (la descrizione « sadica » del corpo straziato delle donne contese, Messinella e Ermellina; il giuramento blasfemo fatto sulla tomba dei padri da Ghino e Giovanni Bandini; la fisionomia diabolica, da vero genio del male, che hanno tutti gli oppositori); sia nell'analisi parallela dei moventi psichici, caratterizzati sempre da un alto tasso d'ambiguità: le relazioni omofiliache che legano gli amici-fratelli [12], il rapporto incestuoso fra Ghino e « la signora vestita di

[12] In entrambe le vicende d'amicizia tradita, è interessante notare l'ammissione implicita che il narratore fa della propria responsabilità nell'inganno e morte del compagno. I veri colpevoli sono non già Drogone e Naldo, sí piuttosto Gorello e Lucantonio. Al limite dell'assurdo e del ridicolo è la descrizione dell'ultimo incontro fra i due amici, nella *Battaglia*: « ... m'incammino brancolando dove stanno i cavalli, preferendo la taccia di vile al cordoglio di trafiggere l'amico: col braccio teso sporgo la spada, — s'incontra in un corpo che cede, e stramazza, — s'innalza un sospiro; — Berardo giaceva immerso nel proprio sangue. (...) (La ferita) non era mortale; io avrei potuto salvarlo, ma rimasi stupido senza potere proferire parola, o stendere passo » (*BdB*, p. 209). Ancor piú stupefacenti, perché ripetuti piú volte, gli atti mancati, che Lucantonio dichiara, nei confronti delle perfidie operate da Naldo. Costui attenta alla vita di Tommaso per tre volte, l'amico ne scopre sempre le trame, ma non ci crede e quand'anche ha le prove certe, nulla fa per prevenire il misfatto (*AssdiFi*, pp. 472, 473, 474).

nero », il compimento della vendetta come supremo atto d'amore [13].

Su un altro orizzonte critico, l'omologia strutturale di queste narrazioni di secondo grado potrebbe poi chiarire i livelli e i gradi d'intertestualità presenti nel discorso guerrazziano: se la vicenda del Bandini non conosce complessità di modulazioni nel passaggio dalla *Storia* del Varchi alla riscrittura romanzesca, ben piú ricco di valenze interpretative è il caso di Ghino di Tacco. Accanto alla questione « generica » della storicità del personaggio, dichiarata in nota dal Guerrazzi in maniera per lui inusuale (*BdB*, p. 245), interessante è lo sdoppiamento che la personalità del bandito conosce nei due diversi piani di narrazione. Nell'intreccio principale, in sintonia con le fonti medievali, è il classico masnadiero scottiano che ruba ai ricchi per donare ai poveri, pronto a morire per Manfredi e la « causa italiana »; nel racconto omodiegetico, fisionomia e comportamenti rimandano, invece, al modello schilleriano del « grande scellerato » [14].

Infine, i racconti inseriti acquistano pieno significato se raccordati all'unità ampia del macrotesto: la storia di Gorello reduplica l'azione principale della *Battaglia*, in cui Rogiero è spinto al tradimento e al parricidio con l'inganno; la vicenda del Bandini illumina il ruolo devastante che le lotte intestine hanno avuto nella caduta di Firenze.

L'analisi incrociata e trasversale potrebbe continuare a lungo, ma il punto decisivo è un altro: i racconti inseriti permettono, anzi suggeriscono una lettura volta a rintracciare la rete intricata di equivalenze polisemiche proprio perché costituiscono lo « spazio narrativo » piú tipico del romanzo guerrazziano. Non solo, come abbiamo già visto, la situazione enunciativa di secondo grado, per una sorta di ingenua *mise en abyme*, rifrange le condizioni genetiche entro cui prende corpo il patto narrativo d'intonazione democratica; ma, soprattutto, in queste narrazioni omodiegetiche la vicenda raggiunge l'acme catartica grazie all'adozione sistematica delle cadenze ritmico-retoriche dello stile *vehemens et abruptum*.

[13] Valga per tutti il paragone adottato da Ghino nel suo racconto: « Poi trassi il coltello, e seguendo la impronta violetta delle mie dita, gli segai il capo, e lo afferrai pe' radi capelli che aveva sulla fronte con la gioia dell'amante che stringe la mano della fanciulla disiata » (*BdB*, pp. 253-4).

[14] Sulla fisionomia dei « banditi » e « briganti » nei romanzi storici, si vedano: S. Romagnoli, *Il brigante nel romanzo storico*, in *Manzoni e i suoi colleghi*, cit.; G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967 (in particolare pp. 14-24).

Poiché ciò che conta non è sapere come andrà a finire la storia [15], sí piuttosto assaporare l'intreccio di « pietà e terrore » o meglio, melodrammaticamente di « orrore e ammirazione » (Brooks), alla scrittura romanzesca non resta che esasperare fino all'eccesso i toni e le linee della rappresentazione: cosí gli eterni archetipi della violenza, dell'inganno e della vendetta, di *thanatos* insomma, potranno accamparsi sulla pagina con visionarietà incandescente.

Eccomi sul limitare del palazzo, egli era tutto una vampa; a quando a quando, mentre il vento soffiava, se ne vedeva parte tuttora in piede: un trave infuocato rovinando, per poco stette che non mi schiacciasse sul limitare; — corro oltre, — le scale vacillano sotto i miei passi — le pietre scoppiando mi percuotono il corpo con ischegge roventi, in cosí dura maniera che un balestriere non avrebbe potuto maggiore: traverso una sala, vado al corridore che conduceva alle stanze di Messinella: — appena mi vi affaccio, sprofonda; — ritorno su i miei passi, prendo per altre camere che con diverso cammino menano alla stanza desiderata, spingo l'usciale ... Orribile misfatto! Messinella supina con le trecce sparse, le braccia aperte, giace sul pavimento trafitta di cento colpi; — (*BdB*, pp. 210-1).

Egli surse allora tra stupido e spaventato, e: — tu vivi? — mi domanda con parole interrotte. Mi tocca ... mi bacia ... e quando il suo dubbio fu tutto spento, crudeli!, crudeli!, esclama, e mi cade semivivo tra le braccia. (...) Empii di un grido orribile le volte del santuario, e, stretto il pugnale, mi precipitai a trucidare la spergiura; mutati appena due passi, il ghiaccio di un ferro mi penetra nelle viscere; e precipito avvolgendomi nel mio sangue sul pavimento. Non piacque all'inferno ch'io morissi: udite stupenda nequizia umana! Aperti gli occhi mi trovo giacente sopra un miserabile paglericcio, dentro una stanza vuota, le mani e i piedi stretti di funi ... non mi rinveniva, cercavo con la mente, né giungeva a indovinare in qual luogo mi avessero condotto, perché cosí legato. All'improvviso mi spaventa uno schiamazzo confuso di minacce, di percosse, di pianto, di preghiere e di risa ... (*AssdiFi*, pp. 203-4).

La tipicità di questi racconti valorizza i motivi e gli stilemi piú caratteristici dell'immaginazione melodrammatica: le figure dell'iperbole, ossimoro, chiasmi, climax si accavallano, assecondando la *percursio abrupta* dell'ordine cumulativo-paratattico: le antitesi, esterno-interno, fuoco-acqua, luce-ombra, costruiscono le coordinate sceniche del racconto. Le clausole finali, ricorrendo a metafore forti, sanciscono l'ineluttabilità di un destino che solo nella vendetta troverà il suo compimento:

[15] Per la solita simmetria che intercorre fra macrosequenza e racconti inseriti, il prologo delle narrazioni di secondo grado preannuncia sempre « una storia funesta e truce » (*AssdiFi*, p. 469). Lapidariamente esemplare è l'*incipit* del racconto di Gorello « Io l'ebbi questo amico, — io l'amava, e lo uccisi! » (*BdB*, p. 203).

« La mia vita è immagine di questa giornata, luce il mattino, tenebra a vespro: questo giorno terminerà forse con la tempesta, — la mia vita non deve finire altramenti; — chi sa, che la procella che chiuderà questo giorno non sia destinata a dare compimento alla mia vita! ». (*BdB*, p. 218).

Evento che non manca di compiersi nel capitolo immediatamente successivo, il cui *incipit*, peraltro, si affida a parole altrettanto ricche di *pathos*:

Buio d'inferno: — non lembo di nuvola illuminato dalla luna, non tremolare di stella; — diresti che il firmamento sia morto, e il flotto del mare ne lamenti l'estinzione. (*BdB*, p. 219).

Il racconto di Bandini, per parte sua, termina su un giuramento biblicamente terribile:

... dente per dente, pelle per pelle, come insegna Moisé: presi nella manca un pugno della terra che l'ossa ricuopriva di mio padre, e giurai vendicarmi ... di vendetta italiana ... case spianate dai fondamenti, campagne arse, famiglie trucidate dal decrepito al lattante, — e poi morire. (*AssdiFi*, p. 208).

L'uso dei trattini e dei punti di sospensione, costante in tutti gli episodi, esalta anche graficamente il ritmo martellante che sostiene l'intero dettato: i tropi dell'eccesso e del paradosso tramano la scrittura, tesa a visualizzare teatralmente il parossismo oltranzista dei comportamenti e delle emozioni; le battute che si scambiano i personaggi suonano icasticamente inverosimili; i toni religiosamente blasfemi si intrecciano ai giuramenti di sangue fatti sull'Evangelio:

— Quella è la camicia che vestí tuo padre nel giorno della sua morte; quel sangue di cui va tinta è sangue di tuo padre, cavatogli dalle vene a tradimento dai suoi nemici; giura, figlio del tradito, sopra i santi Evangeli, che lo vendicherai ... — Appoggiai l'asta all'altare, e battendo con ambe le mani sul libro urlai: — Lo giuro. — La signora mi si gettò al collo, e pianse e rise, e mi baciò forsennata. — Anima sicura, vero figlio del mio tradito fratello, ascolta chi sei. — (*BdB*, p. 251).

La facile simbologia dei gesti, la carica di « magica potenza » attribuita agli oggetti, spesso sottolineata nel testo dal corsivo (le *cataratte*, la croce nera, la camicia insanguinata, l'asta paterna etc.) trasportano narratari e lettori reali in un universo fittizio, le cui coordinate spazio-temporali si vanificano in un generico eterno presente: le universali leggi del tradimento e della morte travalicano la dimensione diacronica; solo la visionarietà dell'incubo può suggerire l'intensità delle passioni assolute.

— Passa il giorno, — si fa il mese, — l'anno si compie; a mezza notte sento toccare la porta della mia camera, ed una voce che grida: Perché dorme il figlio del tradito? l'ora della conoscenza è arrivata. — (*Ibidem*).

Per Ghino comincia il rituale d'iniziazione alla maturità virile che culminerà nella prova suprema: ritornare al castello portando come segnale di riconoscimento vittorioso la testa del giudice Benincasa, complice primo della morte paterna.

Quanto piú il cronotopo romanzesco si stempera nel clima allucinato della tragedia incombente, con tanta maggior frequenza la narrazione si affolla di vettori temporali indefiniti, quasi leggendari: dal prologo affabulante [16] alle determinazioni vaghe che scandiscono le tappe del racconto [17]. Altrettanto illimitato, perché allusivamente simbolico, è lo spazio in cui si muovono i personaggi: se Giovanni Bandini, dopo aver viaggiato in esotiche « terre lontane » conosce la separatezza claustrofobica del manicomio, dove risuonano le voci del tempo dell'Apocalisse, gli altri attanti si incontrano e si scontrano in luoghi « scenici » delineati con tratti ancor piú canonici e paradigmatici: lande deserte, foreste e selve intricate, dimore isolate, stanze misteriose.

Siamo insomma davanti all'intero repertorio dei *topoi* che sono diventati gli stereotipi piú riconoscibili delle narrazioni d'appendice e dell'immaginario melodrammatico. Se noi lettori moderni rispondiamo con l'insofferenza o con lo sfogo di una risata liberatoria a questa scrittura « monopatica », a questo « lessico di astrazioni etiche e psicologiche » (Brooks), non dobbiamo dimenticare che ben diversa fu la reazione del pubblico primottocentesco, pronto ad abbandonarsi al fascino delle « nuove » convenzioni narrative, all'empito della retorica delirante, alle suggestioni delle atmosfere pittoresche.

A dar conto dell'efficacia effettistica di questo stile romanzesco,

[16] « Là sulle sponde dell'Arbia ... » (*BdB*, p. 246); « Non lontano da Napoli verso Pozzuolo sorgevano due nobilissimi castelli, fabbricati negli antichi tempi ... » (*BdB*, p. 201); « " Conoscete l'Italia?" — cominciò impetuosamente il Bandino — " ella è terra di delizie e di vulcano ... " » (*AssdiFi*, p. 196).

[17] « Un giorno ... rinvenimmo un luogo delizioso ... all'improvviso ci percuote un canto » (*AssdiFi*, p. 469), « Però che da quel giorno in poi », « non andò gran tempo che ... » (*AssdiFi*, p. 471); « Certa notte », « non corse gran tempo da questa notte a un'altra notte » (*AssdiFi*, p. 199); « Scorsero anni felici », « All'improvviso », « lascio ancora i beï giorni che tennero dietro a questo caso, e narro quelli d'ira e di sangue » (*BdB*, pp. 203-4).

cosí lontano dal paradigma diffuso dal nostro romanticismo sentimental-patetico e ancor piú estraneo al complesso modello realistico, valga un ultimo e conclusivo esempio.

Nella *Battaglia di Benevento* vi è un altro racconto inserito, con caratteristiche strutturali non immediatamente analoghe a quelle dei quattro episodi già analizzati: il narratore di secondo grado qui è Roberto, un servitore di casa Caserta che, in punto di morte, confessa a Rogiero gli intrighi e i misfatti di cui è stato partecipe e testimone [18]. La funzione « rivelatrice » [19] di questa analessi, limitata per ampiezza ma dalla portata molto vasta, è evidente: Rogiero, e con lui il lettore, comincia finalmente a conoscere il groviglio di oscure trame che sono il motore primo dell'intera vicenda romanzesca.

Rinaldo d'Aquino, conte di Caserta, sposa Madonna Spina, figlia del Conte Odorisio *del Sanguine*, senza sapere che la giovane donna non solo ama un altro uomo, ma da esso già attende un figlio. La scoperta dell'inganno induce nel marito desideri di « tremenda vendetta »; non potendo colpire il suocero, morto di dolore e rimorso la notte stessa delle nozze, né sfidare a duello il rivale — di cui peraltro l'analessi, costruita tutta sull'ambiguità di insinuazioni e sospetti [20] non rivela mai il nome —, il conte, diventato « in quel tempo » Contestabile del regno di Manfredi, acconsente ai consigli del perfido conte Anselmo della Cerra: uccidere la donna e sopprimere, così, il frutto del peccato che ancora le era in seno. Roberto è appunto, il servo prescelto per dare l'« infernale colpo »:

[18] Di questo episodio, in una prospettiva tematico-sociologica, si occupa M. Di Fazio Alberti, *Il servo nella narrativa italiana della prima metà dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 50-55 e 67-73.

[19] Usiamo il termine nell'accezione specifica indicata da Eco, *L'agnizione: appunti per una tipologia del riconoscimento*, in *Il superuomo di massa*, Milano, Cooperativa degli scrittori, 1976; le espressioni « ampiezza » e « portata » dell'analessi sono derivate da G. Genette, *Figure III*, cit.

[20] Il dialogo fra il conte della Cerra e il conte Rinaldo è un pezzo di grande bravura « appendicistica »: per coincidenza avventurosa, Roberto sente le battute scambiate fra i due, ma « il vento quella notte non concedeva che le parole mi giungessero intere » cosicché da frasi smozzicate, esclamative, invettive terribili noi veniamo a sapere che nella trama del disonore c'entra un « Principe » e che il piano della vendetta è stato concepito perché: « — poteva tormi la vita, non l'onore ... quel figlio non porterà per impresa l'arme di Aquino ... fu un inganno, un delitto ... voi non dovete dire che una sola parola ... penso io ..., è finita i morti non parlano » (*BdB*, p. 333).

— Scesi in punta di piedi, brancolando con la manca pel buio, col pugnale nella destra, palpai il corpo del giacente, tolsi la mira sul cuore, vi apposi la punta, l'alzai, quale urlo straziante! (*BdB*, p. 336).

Anche Roberto è stato ingannato, perché solo la domanda del Conte della Cerra — « *è anche spirata?* » gli rivela l'identità della vittima:

— Troni del Paradiso! un raggio di luce strisciando sul letto sanguinoso mi svelava nella trafitta le sembianze di madonna Spina. Correva intorno la stanza cieco per troppa rabbia, gridando disperato, allorché un vagito d'infante si aggiunse a tanto strepito d'ira, di spavento e di terrore: a balzelloni mi accosto al letto, e ne rimuovo la coltre; miserevole caso! — un bambino si avvoltolava nel sangue; il dolore ne aveva affrettato il nascimento ... (*Ibidem*).

Nel pieno rispetto delle convenzioni melodrammatiche, nascita e morte non sono disgiunte e il latte del neonato è il sangue della madre moribonda:

Mentre faceva tale atto, il sangue che ad ogni suo alitare sgorgava dalla piaga a zampilli, bruttò il volto del fanciullo, per lo che Madonna aprendo agosciosamente la bocca proferí a stento queste parole: — Prendi, innocente, questo è il latte che doveva dare al suo figlio colei che fece morire di amarezza suo padre, — e cadde. (*Ibidem*).

Se la retorica del delirio e dell'eccesso celebra il suo trionfo nella confessione del moribondo Roberto, tutto l'episodio è orchestrato con i toni del *feuilleton* piú classico.

Innanzitutto il gioco delle coincidenze: il convento dove sta morendo il servo del Caserta è vicino al campo dei masnadieri in cui si sono rifugiati Ghino e Rogiero dopo la vittoria nel torneo contro i francesi. La contiguità spaziale è decisiva: poiché la partecipazione alla sfida è il primo tentativo di Rogiero di riscattarsi dall'ignominia dal tradimento compiuto ai danni di Manfredi, la confessione comincia a svelargli l'inganno di cui egli è stato vittima, avviando il processo di autoriconoscimento e di ritorno al principe-padre. A valorizzare la situazione, carica di *suspence* e di *pathos*, è, ovviamente, la scrittura melodrammatica: lo scenario dell'incontro fra l'antico sicario e il cavaliere innocente è allestito con le consuete tecniche della teatralizzazione spettacolare.

(Rogiero) schiuse l'usciale e fermò il piede su la soglia. — Il sole presso al tramonto, nascosto dietro fitta caligine, colorava di vermiglio di sangue una nuvola errante al sommo del cielo, e la nuvola ripercuoteva su gli oggetti con molta

spaventosa maniera la luce rossa; ella penetrava traverso la piccola finestra, e illuminava il volto e parte del petto di un moribondo. (*BdB*, p. 232).

Come precisa lo stesso io narrante « la rimanente scena era sepolta nel buio ». Dopo una sequela di domande retoriche che, apparentemente rivolte al personaggio, valgono in realtà a immettere il lettore nello spazio scenico — « Perché anch'egli scolora? perché il cuore gli batte piú tardo? », il clima diventa davvero arroventato: nel delirio, il moribondo crede di riconoscere nella figura apparsa d'improvviso un fantasma demoniaco creato dai suoi rimorsi.

... allo improvviso il sangue gli rifluisce commosso per tutto il corpo, gli si arricciano i capelli, trema in maniera che tutto il letto si scuote; e con urlo spaventevole grida: « Il tradito! il tradito! ». (*BdB*, p. 324).

Solo dopo aver ricevuto la piena rassicurazione che quel cavaliere è vivo e aver ascoltato dalla sua voce diretta la solenne promessa di perdono, qualunque cosa gli sia rivelata, Roberto comincia la sua confessione, preceduta, ovviamente, dal consueto prologo:

Rogiero, sentirete la storia di un delitto che non concede gridi né pianto, ch'egli è troppo maggiore di loro; le lacrime vi si congeleranno su gli occhi, i gridi si soffocheranno nella gola. (*BdB*, p. 327).

Ancora una volta, la tensione è tale che la compatezza unitaria del capitolo viene infranta a tutto vantaggio della scansione ritmica dettata dalla *suspence* narrativa: il capitolo XVII, *Il rimorso*, che nella prima edizione coincideva con la fine del secondo tomo, si chiude sull'ingiunzione feroce di Rogiero « Dite », mentre il successivo si apre direttamente sull'*incipit* del racconto:

Era una notte d'inverno ... (*Ibidem*).

E su questa battuta, diventata ormai addirittura proverbiale, possiamo anche noi chiudere l'analisi dello stile guerrazziano che nella retorica dell'eccesso e del delirio trova la sua cifra piú tipica e originale.

Capitolo Sesto

LE " VISIONI " DELLA STORIA

Ora dentro di me si levò una voce che disse: « Ricerca per le storie, troverai i tempi secondo il tuo cuore. Circondati di memorie. Dalla virtú dei morti prendi argomento di flagellare le infamie dei vivi. Le opere famose dei trapassati ti daranno speranza dal valore dei posteri: imperciocché nulla dura eterno sotto il sole, e la vicenda del bene e del male si alterna continua su questa terra. Tu vivrai una vita di visioni degli anni passati e dei futuri ». (*AssdiFi*, p. 13).

In questa sorta di colloquio interiore, il narratore dell'*Assedio* illustra le ragioni che l'hanno indotto a superare lo stato di sconforto inerte — « eterna unica musa dell'Uomo è il dolore » (*AssdiFi*, p. 7) — per concedere ancora fiducia combattiva alla parola letteraria.

Età ed argomento si offriranno spontaneamente al « cuore » fremente di chi guarda indietro nel tempo con l'intento di « flagellare le infamie dei vivi ». Il confronto polemico fra passato e presente, nucleo genetico di ogni romanzo storico, si carica qui di valori assiologici, totali e incompatibili: la speranza in un prossimo riscatto nazionale deve oltrepassare la miseria dell'oggi per attingere slancio direttamente dalle « opere famose dei trapassati ». Tutte le macchine narrative guerrazziane si costruiscono su questa sorta di cortocircuito, storico e ideale al contempo, che nell'antagonismo irriducibile fra « virtú dei morti » e « infamie dei vivi » riconnette l'impegno di lotta futura all'antica tradizione patria.

Animato unicamente dalla certezza che « nulla dura eterno sotto il sole », l'autore si « circonda di memorie », vi si immerge con l'anelito del moribondo che « sospira la luce » per « vivere » alfine « una vita di visioni degli anni passati e dei futuri ». La metaforicità iperbolica con cui è delineata la disposizione storiografica del narratore, mentre

ne ribadisce il protagonismo byronico, vale soprattutto a chiarire i fondamenti intellettuali del romanzo storico di parte democratica.

L'atteggiamento « visionario », infatti, è la chiave di volta dell'intero edificio romanzesco: in esso, innanzitutto, si radicano le tecniche di teatralizzazione capaci di costruire sfondi scenici su cui far campeggiare le virtú dei trapassati. Come già aveva intuito lo Pseudo-Longino:

> Quando introduci avvenimenti ormai trascorsi come se fossero presenti qui e ora, il tuo discorso non è piú un racconto ma una viva drammatizzazione [1].

Ecco allora che l'indagine dei secoli gloriosi diventa « spettacolo », o per dirla con altra espressione guerrazziana, « evocazione visibilissima » di gesta e imprese cui « assistere » (*Memorie*, p. 94) con abbandono febbrile. La distanza critica fra passato e presente si annulla e ogni inclinazione riflessiva è sommersa dal « flagello dell'estro che ti conturba le viscere, e fa fremerti i nervi come le fronde sbattute alla foresta » (*Memorie*, p. 18).

È superfluo continuare ad insistere sull'intensità d'ispirazione passionale, viscerale ancor meglio, cui si richiama sempre il nostro autore: ad avvalorarla ulteriormente, nelle pagine memoriali, è addirittura il confronto canonico con Manzoni, nella cui indole, — questo il giudizio di Guerrazzi — « la facoltà intellettiva troppo piú supera della passionata » (*Memorie*, p. 14 e seguenti). Piú utile, piuttosto, accettare il suggerimento del paragone ravvicinato per soffermarsi sulla polivalenza di senso che caratterizza la disposizione v i s i v a su cui entrambi gli autori paiono modellare i loro sistemi espressivi.

Siamo a una questione cruciale per l'intero sistema letterario della modernità. L'ambiguità semantica che caratterizza i termini indicanti l'attività percettiva [2] esalta la sua cangiante funzionalità nell'alimentare la dialettica tipica di tanta produzione romantica, che oscilla fra la prosa analitico-realistica e la visionarietà concitata della scrittura melodrammatica [3].

[1] Pseudo-Longino, *Il sublime*, cit., pp. 42-3.

[2] Cfr. la voce *Visione*, a cura di A. Costa - M. Brusatin, *Enciclopedia*, vol. XIV. Torino, Einaudi, 1981.

[3] Per l'analisi dei due modelli, si veda rispettivamente E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, e V. Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di O. Cecchi - N. Sapegno, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1969, in particolare pp. 972-84.

Secondo Morpurgo Tagliabue, lo stile artistico moderno, quale si afferma fra Sette e Ottocento, è « prevalentemente *narrativo*, discendendo per evoluzione dall'antico modello dell'evidenza-*enárgeia*, particolarizzante, analitica »; ad esso si contrappone la scrittura « *rappresentativa* », dominata, secondo la specificazione aristotelica, « dall'evidenza-*enérgeia*, animazione, movimento, sintesi » [4].

Entro la dimensione propria del romanzo storico, la coppia retorica illumina i due canoni antagonistici: all'« ottica galileiana » con cui Manzoni « esplora lo spazio » (Raimondi) della storia e della coscienza, Guerrazzi oppone l'« evocazione visibilissima » dei « fantasmi » che, « usciti dal *suo* cervello » (*Memorie*, p. 94) si rianimano sul proscenio di un teatro ideale. Lo sguardo analitico-descrittivo si ribalta in estro visionario e frenetico che, affidandosi al *pathos* della parola sinteticamente monologica, corrobora la tensione tragica e avvia, nel contempo, la sperimentazione di quella « prosa *rappresentativa*, tipica della letteratura di consumo » (Morpurgo Tagliabue).

Il paradigma romanzesco di parte democratica raggiunge coerenza piena: entro una struttura « lirico-avventurosa » in cui prevale il radicale di presentazione declamatorio, la scrittura si modula su cadenze sublimi per dar vita alla rappresentazione di fatti « in atto di accadere ». Come tutte le scelte tecniche, anche la prosa visionaria invera la sua antimodernità in una concezione della storia esemplarmente astratta.

> Al punto stesso vedremo le nazioni di proporzionata forza, tra loro da nessuna altra legge costrette, tranne la giustizia di Dio, la quale o non temono, o irridono, muoversi intere l'una alla rovina dell'altra (...) Vedremo nel girare dei tempi quanto si prolunghi perenne la sventura tra noi, e la gioia fugga veloce (...) Si vedrà dal seno della tirannide nascere la licenza, e dal seno della licenza nascere la tirannide (...) Finalmente vedremo lo schifoso spettacolo di una Nazione vinta, e pasciuta di obbrobrio, che solo si dimostra viva per le vili querele contro i suoi oppressori ... (*BdB*, pp. 69-70).

L'ordine sintagmatico della fabula storica si costruisce cosí, come una sorta di montaggio di scene, quadri, pannelli accostati secondo criteri di contiguità spaziale o di contemporaneità sincronica, intrecciati in forza di parallelismi e giustapposizioni meccaniche, collegati, infine, dalla presenza sul proscenio di uno stesso personaggio. Allo « sguardo »

[4] G. Morpurgo-Tagliabue, *Geologia letteraria del Novecento*, in AA. VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, Lint, 1985, ora in *Geologia letteraria*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 89-90.

di chi indaga nelle vicende del passato per scoprirne l'intrinseco dinamismo diacronico, Guerrazzi contrappone la deliberazione di « *aprire* il volume dello Storia » e « raccontare (...) affinché i presenti vedano quanto si prolunghi la giornata di dolore » (*AssdiFi*, p. 13 e p. 289).

Privi di connessione interpretativa, poco motivati dalla necessità storico-diegetica, gli eventi del passato ci sfilano davanti come proiettati su uno schermo illuminato con l'illusione del movimento impresso loro dalla fantasia vivificatrice dell'io narrante.

Io posso, per virtú di poesia, farvi vedere dalle gelide labbra dei morti scintillare parole come faville elettriche. (*B. C.*, p. 308).

« Vivere una vita di visioni », « Aprire il volume della storia », « vedere » e « far vedere »: queste indicazioni di regia attribuiscono, di fatto, ogni energia attiva all'osservatore, riducendo la materia narrativa a pretesto, o meglio, a repertorio di « larve » e « fantasmi » da « rianimare » (*Memorie*).

Atteggiamento visionario e concezione statica della serie diacronica si rimandano l'un l'altra potenziandosi.

La Storia mi stava lí stesa davanti come un morto sopra la bara. (*Memorie*, p. 93).

Non può non colpire quest'immagine lugubre del passato, cosí spaesata nell'epoca dello storicismo integrale: eppure, la similitudine, che consuona con altre dichiarazioni di poetica romanzesca fatte da Guerrazzi [5], ne spiega icasticamente il metodo di lavoro, chiarendo altresí i fondamenti intellettuali del suo sistema ideologico. Le metafore di inerzia cadaverica e di animazione frenetica, infatti, lungi dal restituire fluidità al quadro degli eventi narrati, ne esaltano la schizofrenia incomponibile, e rivelano lo scarso spessore del pensiero guerrazziano.

[5] « Al romanziero tocca formare i suoi personaggi cavandoseli dal cervello: egli ha da architettare le fabbriche, egli ornare le sale, egli dipingere boschi e cielo e stagioni e fiumi e nevi; egli deve dare a bere, mangiare, dormire e vestire a tutte le creature della sua fantasia ... » (*Sopra le condizioni della odierna letteratura italiana*, in *Scritti*, p. 221), dove il repertorio lessicale adottato e l'anafora martellante del pronome personale ben illustrano la demiurgia onnipotente che guida il narratore guerrazziano. Nella difesa esplicita del genere aveva poco prima affermato: « il romanzo storico anima i personaggi che vi partecipano, dà loro moto, affetti, linguaggio ... » (p. 220).

Al di là delle suggestioni superficiali del romanticismo vitalistico, sparse a piene mani in tutte le opere, massime le prime, il paradigma culturale dello scrittore livornese non si discosta molto dai principi di un naturalismo generico, derivato, piú per ammirazione letteraria che per rigore ideale, dai padri nobili della tradizione classica. In questo orizzonte, in cui campeggia « il divino Machiavelli » [6], si innestano gli stimoli innovatori della riflessione meccanicistica settecentesca, svilitî tuttavia d'ogni autentica carica filosofica [7].

A derivarne non è solo un'elaborazione di idee francamente fragile e disorganica, ma un progetto romanzesco permeato da contraddizioni acute che esplodono nell'impatto inevitabile con la complessità dello storicismo moderno. Il mancato incontro con la nuova coscienza si palesa, con evidenza solare, nell'organizzazione prima dei materiali che costituiscono il nucleo genetico della forma narrativa prescelta. La persistenza di una concezione plutarchiana della personalità umana, la considerazione della storia come *magistra vitae*, dai cui *exempla* ricavare leggi universali di comportamento, il culto per l'epoca eroica del Rinascimento, l'adozione di un'ottica visionaria, tesa a resuscitare gli « immoti fantasmi » del passato, lo stesso acceso patriottismo risorgimentale, affatto radicato nel contingente; tutto ciò impediva a Guerrazzi di mettere a fuoco e sfruttare pienamente le potenzialità compositive insite nel genere « misto ».

Nelle sue opere, la trama delle vicende storiche colleziona solo gesta, imprese, battaglie, congiure, insomma le azioni piú o meno enco-

[6] È impossibile elencare tutti brani in cui Guerrazzi manifesta la sua incondizionata adorazione per « Nicolò nostro » (*N. A.*, p. 157). Valga per tutti l'*incipit* del ritratto posto nel primo capitolo dell'*Assedio*: « il grande che da noi vuolsi onorare dopo Dio primo, perché se da lui avemmo la vita e la patria, egli c'insegnava ad amarla, ed a morire degnamente per lei » (*AssdiFi*, p. 25).

[7] Dopo averne lodato il particolare « realismo », il piú attento studioso del pensiero politico guerrazziano cosí ne sintetizza le componenti costitutive: « Guerrazzi riversa contro la filosofia dell'incivilimento una cultura piú arcaica, nutrita di elementi della tradizione letteraria (Foscolo, Byron), mediata dalla permanente influenza del sensismo, e nutrita di una forte carica di pessimismo sulla natura umana e sulla sua sostanziale immodificabilità ». N. Badaloni, *Il pensiero politico di F. D. Guerrazzi*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, cit., p. 74. Dello stesso autore si veda anche il fondamentale libro, *Democratici e socialisti livornesi nell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1966. Sull'estraneità guerrazziana ai motivi piú fecondi dello storicismo ha già insistito W. T. Elwert in *Geschichtsauffassung und Erzahlunfstechnik in den Historichen Romanen F. D. Guerrazzis*, Halle, Niemyer, 1934.

miabili dei « principi e potentati ». Di piú, i fatti che avevano sconvolto il corso della storia europea perdono ogni spessore drammatico, ricondotti come sono a motivazioni d'indole privatistica o umorale, quando non addirittura a idiosincrasie di personaggi minori. Per quanto inverosimile possa oggi apparire, nell'*Assedio di Firenze*, Carlo V convoca il Concilio di Trento per rispondere dispettosamente alla provocazione messa in atto da Clemente VII, durante la cerimonia romana dell'incoronazione. Non molto diversa la condotta dell'altro sovrano francese che, nella *Battaglia*, è indotto ad accogliere l'invito pontificio a scendere in Italia dall'ambizione della moglie, principessa Beatrice, invidiosa delle proprie sorelle, già proclamate regine.

Ai limiti dell'umorismo certo involontario la spiegazione « documentaria », della conquista normanna del regno di Napoli: tutto merito dei frutti prelibati che venivano coltivati in questa terra, classicamente rappresentata come « giardino d'Europa » (*BdB*, nota p. 80).

Quanto piú le vicende della trama storica sono sviluppate per concatenazioni arbitrarie, il cui ordine è governato solo dal capriccio dei potenti, tanto piú la tessitura dell'intreccio complessivo si sgretola, vanificando sia la logica interna della progressione romanzesca sia le necessarie interconnessioni fra i fatti privati e gli eventi pubblici. Cosí, nella *Battaglia*, la sorte dei ghibellini è segnata dalla caduta della rocca di San Germano, lasciata incustodita perché i due piú importanti capi dell'esercito svevo stanno duellando nella campagna vicina, per risolvere una futile sfida d'onore. Nell'*Assedio*, il principe d'Orange decide di sferrare il primo assalto alla città per nascondere i suoi debiti di gioco accogliendo il consiglio cinico del Bandini.

I criteri di interpretazione e rappresentazione sono collocati in una dimensione di acronia, dove l'assolutezza naturale confina con la ciclicità epocale. Cancellato ogni legame di necessità fra grande e piccola storia, al nostro autore non resta che modellare l'evoluzione delle vicende nazionali sulla misura ricorsiva della parabola biologica:

> Ahimé! pur troppo la vita dei reami e delle repubbliche è misurata come quella degli individui! (*AssdiFi*, p. 14).

La stessa legge di sopraffazione che regola le azioni dei singoli determina, da sempre e per sempre, anche lo sviluppo dei popoli: cosí insegna ogni minimo episodio del passato. Federigo II « distrusse col ferro e col fuoco » la piccola città di Alife; « egli morendo lasciò agli Alifesi un legato di vendetta, ed essi lo fecero pagare al suo figliuolo »

(*BdB*, p. 545). A commento, una sconfortata sentenza di portata universale:

> Certo, turpe il misfatto, turpissima la vendetta; ma dalla colpa nasce la colpa, e la infamia si perpetua nel mondo. (*Ibidem*).

La narrazione storica, lungi dal mostrarci lo scontro fra schieramenti avversi, mette in scena lo scacco inevitabile che la virtú valorosa subisce ad opera dell'Inganno e del Tradimento: il cronotopo del romanzo d'avventura comincia ad imporre i dettami dell'affabulazione melodrammatico-appendicistica. L'intreccio delle vicende inventate non può allora che corroborare l'esito catastrofico verso cui inclinava l'ideologia naturalistica di matrice pre-ottocentesca.

Ecco il suggerimento offerto ai lettori intrepidi che sono giunti al termine dell'*Assedio di Firenze*:

> Gittate la storia nell'inferno, come il dragone nell'Apocalisse, — e serratelo, — suggellatelo sopra di lui; — voi imparete come la colpa generi la vendetta, e la vendetta la colpa; — il serpe che si morde la coda, infame cerchio di misfatti e di errori. (*AssdiFi*, pp. 687-8).

Analoga « morale » conclude la *Battaglia*, il cui svolgimento aveva lo scopo di illustrare

> come nasca dal misfatto la vendetta e con interminabile vicenda dalla vendetta il misfatto. (*BdB*, p. 587).

Se l'« esperimento dei secoli ti ammaestra che la terra invecchia d'anni e d'infamia: che piú schifoso di figlio in figlio si trasmette il retaggio della colpa » (*BdB*, p. 373), che senso possono avere la scrittura e la lettura di romanzi storici? Il paradosso di una narrazione che termina negando a sé ogni efficacia rischia di inficiare non solo la coerenza espressiva della singola opera, ma lo statuto stesso del genere: l'annullamento di ogni dialettica storica svilisce la responsabilità politico-sociale di coloro che hanno operato in quelle circostanze e prospetta per il futuro solo fallimenti altrettanto disastrosi.

Sia ben chiaro: Guerrazzi non mina la fiducia nel divenire storico in nome di dubbi antropologici d'indole metafisica o in forza di un pensiero materialisticamente consapevole della fallacia delle « magnifiche sorti e progressive ». Interamente calato nel clima ideale del Risorgimento, a cui resterà fedele con pervicacia anche ad Unità compiuta, estraneo alle ansie gnoseologiche del classicismo illuminista, per

nulla sfiorato dalle inquietudini moderne dell'ideologia borghese piú avanzata, il nostro autore non mette in crisi le certezze dello storicismo; semplicemente, non è in grado di organizzarle narrativamente perché non ne ha colto l'intima sostanza conoscitiva.

Ecco la ragione per cui dalla storia non s'impara nulla, meno che mai si attingono motivi di fiducia costruttiva per il presente: « Non confidate nella speranza: ella è la meretrice della vita » (*AssdiFi*, p. 14).

Eppure, dallo stesso monito prende avvio la narrazione di una « opera-battaglia », concepita per infondere slancio alle giovani generazioni di patrioti italiani. L'antinomia metteva in discussione la possibilità stessa di istituire il patto narrativo con il pubblico elettivamente prescelto: la contraddizione era troppo clamorosa per non imporre subito un aggiustamento radicale entro l'articolazione specifica del testo romanzesco. L'intervento « giudicante » che, come abbiamo già visto, rende il narratore guerrazziano una sorta di « vendicatore biblico » nasce appunto da questa urgenza riequilibratrice. Se nella dimensione dei fatti realmente accaduti non è dato rinvenire germi di speranza per il futuro riscatto nazionale, che almeno giustizia trionfi nel cronotopo romanzesco: la conclusione, orchestrata sulla coppia scioglimento-epilogo, compensa i misfatti della Storia e scatena la reazione indignata dei lettori, già peraltro preparati ad un esito catarticamente tragico.

Su questo terreno, in cui il senso del passato diventa progetto per il presente, l'antinomia fra scetticismo cupo e fede messianica acquista spessore e sostanza « ideologica ».

> Aspra era la contesa dell'animo mio fra il credere e il discredere; il sí e il no forte mi tenzonavano in mente ora sazio di amarezza cadeva sgomento, ora inebriato di coraggio mi levavo alla fede dei santi. (*Memorie*, p. 93).

Per comprendere le diverse inclinazioni che alimentavano ora l'impegno agonistico ora lo strazio vittimistico, è opportuno abbandonare il campo dell'elaborazione intellettuale, frequentata sí dal nostro autore ma piú con ingenua boria che con reale impegno, e cogliere in quella « contesa fra credere e discredere » soprattutto il riflesso ideologico del disagio politico in cui visse la generazione di letterati piccolo-borghesi d'ispirazione democratica, all'indomani del Congresso di Vienna.

Quest'orizzonte interpretativo è, in fondo, suggerito dallo stesso scrittore, quando, ricordando gli « studi filosofici » compiuti in gioventú approda alla certezza apodittica che:

si riduce in sostanza tutto il nostro sapere ad un gran sillogismo di cui la disamina dei fatti fosse la premessa, l'opera o lo scritto la seconda proposizione, l'utile dell'umanità la conclusione. (*N. A.*, p. 154).

Dietro lo scherno per il ragionamento deduttivo, fondamento di ogni sapere per i maestri presso cui aveva studiato, si nasconde la diffidenza profonda nutrita da Guerrazzi nei confronti delle disquisizioni teoriche. L'abbondanza dei riferimenti alle tesi illuministiche (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Mably, D'Alembert) quanto piú documenta la ricchezza del clima culturale livornese tanto piú dimostra lo scarso approfondimento cui quelle letture erano sottoposte da parte del gruppo democratico. Con un'ulteriore precisazione:

E non che escludessi da questo mio sistema la poesia, mi parve dovesse proporsi a capo delle conseguenze vantaggiose per l'umanità. La poesia dirozzava i costumi, la poesia chiamò prima il sorriso su l'ispide labbra dei barbari padri (...) Or la poesia ha tutte quelle cose che il cielo legano alla terra, la poesia in questa scala di Giacob tiene il primo gradino. (*N. A.*, pp. 154 e 156).

Su questa metaforica scala biblica l'analisi del pensiero filosofico guerrazziano può concludersi con rassicurante tranquillità. Meglio appunto rivolgersi alle contraddizioni specificamente ideologiche che simili posizioni implicavano.

Guerrazzi, al pari di molti altri giovani intellettuali, è convinto di vivere in un'« epoca di pericolosa transizione » (*N.A.*, p. 103), il cui sviluppo poteva o condurre all'agognata indipendenza o, con pari probabilità, confermare la secolare oppressione straniera. Vie di mezzo non era dato scorgerne. La « contesa fra il credere e il discredere » era, d'altronde, radicata nelle vicende della storia piú recente. Sullo sfondo opaco della Restaurazione, ancora ricca di fascino conturbante, si stagliava l'esperienza napoleonica che, nella sua alternanza paradigmatica di trionfi e sconfitte, ingenerava contemporaneamente avvilimenti depressivi e intrepidi aneliti libertari. Di piú: era la figura stessa del generale corso ad essere dotata di carica simbolica irrefrenabile. Napoleone si offriva al romanziere livornese, e forse a tanti altri, come sintesi sfolgorante di una legge storica universale: essere un potente, al tempo stesso, « tradito e traditore ».

Se il personaggio di Manfredi, nella *Battaglia*, ne riassume i caratteri emblematici, tutti i romanzi guerrazziani parlano di quest'unico doppio tradimento: nel suo bifrontismo irrisoluto e irrisolvibile confluiscono le ambivalenze dei piú diversi fatti del passato.

A quel « tradimento » duplice la letteratura impegnata nella lotta risorgimentale doveva rispondere sollecitando una « vendetta » doppiamente orientata: la libertà e l'indipendenza ottenute dall'Italia avrebbero cancellato l'offesa del trattato di Campoformio e della successiva svolta imperiale; nel contempo, però, avrebbero anche lavato le colpe di cui si era macchiata l'Europa della Santa Alleanza nei confronti dell'esule di Sant'Elena:

> Basta, quello che io so di certo si è questo, che trentamila anni basteranno appena al popolo inglese per lavarsi della colpa della morte di Napoleone: cotesta è macchia uguale a quella di Lady Macbeth né anche tutta l'acqua dell'Oceano ha virtú di stingerla, e per istropicciarla che uomo faccia, sempre e piú sempre apparirà vermiglia, vivida e fumante [8].

Poco o nulla si comprende della nostra letteratura risorgimentale se non si colgono le molteplici potenzialità mitopoietiche di cui l'esperienza napoleonica era portatrice, in quei decenni cruciali. Quel che piú conta non è l'ovvio rapporto fra condizioni storiche e riflessi ideologici, sí piuttosto la costante continua osmosi fra elaborazione politica, atteggiamenti psico-esistenziali, connotazioni simboliche, di cui si nutrí l'immaginario collettivo delle generazioni post-rivoluzionarie.

Proiettato su questo scenario inquieto e contraddittorio il progetto letterario di Guerrazzi assume il suo specifico spessore « democratico », contrapponendosi esplicitamente al modello cattolico-liberale.

La « contesa fra il credere e il discredere » si fissa in coordinate romanzesche precise, forse intellettualmente poco motivate, certo dotate, nel breve periodo, di indubbia efficacia.

Istituito un paragone fortemente ellittico fra passato e presente, il nostro autore privilegia della storia patria gli avvenimenti che, a suo dire, avevano virtualmente aperto una crisi « rivoluzionaria »: dalla « visione » dello scacco allora subito sarebbe derivata la spinta necessaria per l'ormai prossima lotta vincente.

[8] *Del modo di onorare gl'illustri defunti* (1845), in *Scritti*, pp. 197-8. Come sempre Guerrazzi non lesina materiale per le citazioni, sia nelle opere romanzesche, sia nei testi saggistici. Ricordiamo solo un passo in cui ancora una volta è operato un confronto storico altamente emblematico: « — Due furono teste che convenivano a te: una sta in Roma, e fu di Cesare; — l'altra stava in mezzo all'Oceano, — e fu di Napoleone; entrambi tuoi figli, — entrambi aliti della magnifica anima tua ». *A Roma* (1841), in *Scritti*, p. 172.

Quest'ipotesi strategica condiziona innanzitutto la scelta prioritaria del tempo storico entro cui ambientare la vicenda narrativa. Non è una semplice questione di sfondo romanzesco: su di essa si giocava il confronto immediato fra scuola manzoniana e gruppo democratico. L'aveva già intuito Giuseppe Mazzini, quando, recensendo l'*Assedio di Firenze*, delineava i caratteri peculiari delle due proposte:

A chi abbia soggetto ed intento pari a quei di Manzoni: a chi voglia descrivere un tempo privo di grandi uomini e di grandi eventi — non grandi delitti che feriscano al cuore una intera nazione, ma una moltitudine di delitti meschini, di fatti iniqui commessi da individui e contro individui — non grandi virtú che salvino una nazione o spingano d'un grado un popolo sulla via della civiltà, ma virtú dolci, miti, modeste, virtú che consolano nella sventura, e spirano un pensiero di rassegnazione e di religione negli individui — non una guerra aperta, mortale, fra due contrari elementi, ma una atmosfera d'illegalità, un lento disgregamento del corpo sociale per contrasto di desiderii e impotenza di sicurezze — uno *stato* insomma di cose anziché uno *sviluppo* di cose — la via tenuta da Manzoni può riescir ottima (...) Ma dove vi stiano innanzi un periodo storico d'alta importanza, una crisi che conchiude, o preannuncia un secolo, fatti collettivi operanti a un tratto su tutto un popolo, virtú sublimi che innalzano la creatura in faccia agli uomini e a Dio, delitti abbominevoli che non trovano perdono sulla terra ed in cielo, uomini giganteschi per potenza propria e favore di circostanze — e dove vogliate tentare di spingere una generazione all'altezza degli uomini e delle circostanze che descrivete — v'è forza tenere la via contraria, e dar predominio all'elemento storico sul romanzesco [9].

O, per dirla piú modernamente:

È però molto caratteristico che Manzoni si sia limitato a quest'unico capolavoro (...) Come poeta veramente grande egli ha trovato quel tema in cui è superata la caratteristica oggettiva che rende la storia italiana poco adatta per un vero romanzo storico che possa trascinare il lettore e in cui i contemporanei possano rivivere il proprio passato. Egli infatti ancor piú dello stesso Scott, confina sullo sfondo i grandi avvenimenti storici, sebbene li delinei tutti con quella concretezza dell'atmosfera storica di cui Walter Scott era stato maestro. Ma il suo tema fondamentale non è, come sempre in Walter Scott, una concreta crisi della storia nazionale, bensí la situazione di perenne crisi di tutta la vita del popolo italiano in conseguenza della divisione dell'Italia e del carattere feudale-reazionario che le continue piccole guerre e la soggezione a potenze straniere avevano impresso alle singole parti del paese [10].

[9] G. Mazzini, *Frammento di lettera sull'Assedio di Firenze*, in *Memorie*, pp. 130-1.

[10] G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., pp. 81-2.

Con analogia solo apparente, anche Guerrazzi prende le mosse dalla « meschinità di situazioni che è propria della storia italiana » [11], ma per ribaltarne il senso e imboccare la strada opposta a quella manzoniana.

Poiché lo stato di « perenne crisi del popolo italiano » non è il risultato di concause storico-politiche, ma la sommatoria di occasioni grandiose fatte fallire dai « grandi delitti che colpiscono al cuore una intera nazione », compito primo del narratore democratico sarà smascherare l'ignominia e additare al pubblico vituperio i traditori interni, unici veri responsabili di una catastrofe altrimenti evitabile. Ecco allora il privilegio accordato a quelle « epoche di crisi che conchiudono o preannunciano un secolo »: cosí è ovviamente per l'*Assedio di Firenze*, dove la vittoria di Francesco Ferrucci avrebbe sancito non solo la libertà della città toscana ma dell'intera penisola — [Carduccio a Michelangelo « " ... e nelle nostre mura difenderemo la causa d'Italia " » (*AssdiFi*, p. 230)]. Cosí è anche per la sconfitta di Manfredi: nella piana di Benevento si consuma, assieme al declino del dominio svevo, anche il sogno magnanimo di unificare la penisola.

— non soddisfatto della corona di Napoli, guardò l'Italia, la vide divisa, e disegnò riunirla sotto il suo impero; penetrando nei misteri dei secoli, la conobbe preda dello straniero, e volle prevenirlo ... (*BdB*, p. 406).

L'approdo vistosamente antistorico era inevitabile: il

rapporto troppo ideale e quindi troppo diretto col presente si ripercuote, generando astrattezza, sul complesso del mondo rappresentato [12].

I romanzi guerrazziani tendono sempre a convertire la rappresentazione del passato in una « grande similitudine », da cui ricavare forzatamente un « fabula docet »: di piú, e peggio, la « parabola del presente » è falsamente orientata perché la situazione di crisi potenzialmente rivoluzionaria viene collocata nel secolo d'oro della rinascenza artistico-letteraria dell'Italia. Se, in quest'ottica, l'*Assedio di Firenze* è davvero l'opera centrale, il capolavoro di Guerrazzi, in realtà, tutta la sua produzione narrativa d'ispirazione romantico-risorgimentale è riconducibile a quel particolare clima storico-politico. Le « domesti-

[11] Ivi, p. 83.
[12] Ivi, p. 473.

che storie », dalla *Veronica Cybo* all'*Isabella Orsini* fino alla *Beatrice Cenci*, con l'episodio estrapolato del *Marchese di Santa Prassede o la vendetta paterna* [13], sono ambientate nell'età delle corti cinquecentesche. E poco importa se la cronologia esatta della prima superi di un paio di decenni la fine del secolo perché il comportamento di Veronica e degli altri personaggi per nulla si discosta dai costumi tipici del principato mediceo al suo apogeo.

La testimonianza piú convincente di questa predilezione guerrazziana, nondimeno, ci viene offerta dal primo romanzo che, ancora suggestionato dalla moda medievalistica del romanticismo nordico, sceglie come proprio sfondo la seconda metà del XIII secolo: ebbene, proprio le descrizioni ambientali e la caratterizzazione dei personaggi ne illuminano la rinascimentalità profonda.

Manfredi, lungi dall'essere l'esponente tipico di un'aristocrazia feudale in declino, è il monarca colto e raffinato che si presenta in scena « suonando l'arpa » e non si lascia sfuggire occasione per sbeffeggiare le superstizioni religiose, i giudizi di Dio, « questi barbari avanzi di tempi infelici » (*BdB*, p. 444). Autentica ipotiposi del « principe nuovo » ne possiede tutte le caratteristiche e ne esibisce ogni virtú:

> Egli distrusse i suoi nemici, da prima con la frode, poi con la vittoria, e dopo averli avviliti con l'oro, gli spense col ferro. Affidato ai destini che la menovano, dominò la fortuna, costrinse gli eventi. (...) Egli pe' tempi, i tempi per lui. (*BdB*, pp. 406-7).

E, naturalmente, quei tempi non sono certo circoscrivibili al tramonto del Medio Evo, sí piuttosto si proiettano ad abbracciare l'età inimitabile dell'unica vera « crisi italiana ».

È sempre il Rinascimento il punto di riferimento storico-ideologico della narrativa guerrazziana: solo quell'epoca offriva allo scrittore democratico i principi ideali in grado di comporre in sintesi le diverse tensioni intellettuali che animavano il suo progetto letterario. Ovvia l'ammirazione incondizionata per il « genio italiano » di cui nell'*Asse-*

[13] È lo stesso Guerrazzi a spiegarci la genesi dell'opera e le ragioni che lo indussero a « separare la *Vendetta* dalla *Beatrice* »: « Io credo bene che tu avrai buone ragioni, ma ancora io aveva le mie quando separai la *Vendetta* dalla *Beatrice*. Lo episodio troppo lungo, dopo un altro episodio e mentre il racconto doveva correre, mi guastava l'armonia del libro e mi raffreddava l'azione ». Lettera a T. Corsi, Bastia, 28 novembre 1853, in *Lettere di F. D. Guerrazzi*, a cura di F. Martini, cit.

dio Michelangelo artista e patriota ci porge il ritratto esemplare [14]; scontata l'equiparazione fra identità nazionale e primato delle arti e delle lettere; meno esplicita, ma altrettanto radicata nella tradizione del classicismo civile, comune ad Alfieri e Foscolo, la spinta emulativa per una cultura aristocratica che, in nome di miti universali, si rivolgeva all'élite piú dotta.

Gli stessi temi d'impegno risorgimentale traevano dalla lettura degli autori cinquecenteschi nuovi impulsi energetici: la tendenza, tanto diffusa, a proiettare metaforicamente l'alleanza restaurativa fra il trono e l'altare indietro nei secoli rinveniva proprio nell'età di Machiavelli la sua conferma e la sua teorizzazione piú spregiudicata [15]. D'altronde, il richiamo costante ai padri del pensiero laico corroborava l'anticlericalismo irriducibile di cui si nutriva tutta l'*intellighenzia* toscana d'ispirazione democratica [16], senza nulla togliere al furore antitirannico che accomunava oppressori stranieri e monarchi italiani inetti e traditori.

Sono, dunque, molte, le ragioni ideali che spingevano i ceti colti impegnati nella lotta per l'indipendenza all'apprezzamento entusiastico per i secoli d'oro della Rinascita italiana: la proposta di un « moderno umanesimo » (Gramsci) che lo schieramento progressista opponeva alla restaurazione spiritualista dei cattolici moderati traeva linfa vitale anche e proprio dalla consonanza piena con un periodo che aveva celebrato la dignità dell'uomo, sperimentato il dominio razionale sulla na-

[14] Il confronto polemico fra Michelangelo e Andrea del Sarto, percorso da un motivo squallidamente misogino, sottolinea l'inderogabile necessità per un artista di coniugare altezza d'ingegno con magnanimità e sprezzo per ogni « bassa » codardia (*AssdiFi*, cap. XV, pp. 348-9). L'apoteosi di Michelangelo viene celebrata, tuttavia, soprattutto nell'episodio del « finto tradimento » (pp. 229-31, seguito da una lunga nota pp. 232-4).

[15] Clemente VII a Carlo V: « È tempo che il trono e l'altare si abbraccino per sostenersi (...) cotesto gregge comincia a conoscere che può fare a meno della vostra aquila e delle mie chiavi; si tramuta in una torma di lupi, la quale non pure brama divorare, ma intende divorare sola. (...) Il giorno della morte dei papi sarà il giorno dell'agonia dei re » (*AssdiFi*, p. 73).

[16] Il pensiero politico di Guerrazzi sul potere temporale della Chiesa si riassume in questa frase lapidaria: « I preti furono, sono e saranno la rovina d'Italia ». Lettera a F. Michele Guerrazzi, Firenze, gennaio 1850. Vale anche per Guerrazzi ciò che De Sanctis scrive a proposito di G. Battista Niccolini: « È l'antica idea di Dante, di Machiavelli, piú tardi di Alfieri, mantenuta costante tradizione nella vita italiana, cioè che il piú grande nemico non solo della civiltà, ma ancora dell'unità nazionale della libertà è il papato ». *Mazzini e la scuola democratica*, cit., p. 182.

tura, coltivato l'illusione che la primazia nelle arti avrebbe preservato la penisola dal dominio straniero.

Al di là, tuttavia, della riproposizione di un sistema intellettuale largamente condiviso, il radicamento dell'opera guerrazziana entro l'orizzonte rinascimentale acquista altri e ben piú profondi significati, la cui decifrazione meglio chiarisce i modi e le forme della sua proposta letteraria.

Capitolo Settimo

L' EPOCA EROICA: I VALORI ORGANICI DELLA COMUNITÀ PREBORGHESE

La consonanza piena che raccorda il progetto letterario guerrazziano al paradigma culturale dell'età umanistico-rinascimentale poggia su un sistema di valori energicamente coeso. Non è solo questione di tematiche culturali e sfondi narrativi, e nemmeno di soluzioni specificamente espressive. Ad indirizzarci sulla strada giusta è il primo lettore dell'*Assedio di Firenze* che, per affinità elettive e analoghe scelte politiche, ne coglie il nucleo genetico con perspicuità.

Per Mazzini, il pregio originale del libro sta nell'aver scelto una « epoca d'alta importanza » in cui « uomini giganteschi » dotati di « virtú sublimi » sono in « guerra aperta e mortale » contro « delitti abbominevoli » [1]. È l'eroicità allo stato puro che l'opera vuol mettere in scena conservando, per tutto il corso della narrazione, il senso di assolutezza incontaminata che si addice alle passioni poste « d'un grado al di sopra della realtà » [2].

La « monumentalizzazione victorughiana dei personaggi storici » (Lukács), che la scrittura melodrammatica e la parola solenne dell'*histor* concorrevano a formare, incontra nel culto per gli uomini « universali » dell'età cinquecentesca il sostegno ideale [3].

Ma il tentativo ambizioso di riconnettere senza mediazioni la magnanimità dell'eroe rinascimentale al titanismo del superuomo *antelit-*

[1] G. Mazzini, *Frammento di lettera sull'Assedio di Firenze*, cit., pp. 130-1.

[2] G. Mazzini, *Il moto letterario in Italia* (1837), in *Scritti editi e inediti*, cit., p. 364.

[3] Cfr. A. Gramsci, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Il Risorgimento*, cit., p. 11.

teram apriva di fatto un vuoto di rappresentazione immedicabile: fra i due modelli risolutamente estremi dell'io non vi era alcuno spazio per delineare la fisionomia moderna dell'individualismo borghese.

Riproporre i valori che, secondo Hegel [4], definiscono l'« epoca eroica » significava, di fatto, concepire la personalità del singolo nei termini di « universalità » e « autonomia » esplicabili solo in un orizzonte storico-sociale retto organicamente da un sistema di rapporti unitari.

Il romanzo guerrazziano non ipotizza mai né tanto meno rappresenta alcuna frattura tra stato e società civile, pubblico e privato, persona e famiglia: a fondamento di tale scelta è inutile richiamare la consapevolezza di un narratore che indaga le vicende nazionali con scrupolo storicista; né vale invocare il rifiuto cosciente di quell'« anacronismo » che, a detta di Lukács, agisce in ogni autentica raffigurazione del passato. No, a sorreggere l'ampia tela delle opere guerrazziane è sempre e solo l'adesione convinta ai principi « sostanziali » dell'eroicità.

Come è ovvio, nello svolgimento dell'intreccio narrativo molti sono gli ostacoli che si frappongono alla comunione pacifica dell'io con la collettività e lo stesso ordine testuale è percorso da tensioni conflittuali irriducibili all'unità; ma la trama degli eventi, qualunque sia l'esito finale, varrà a dimostrare che nessuna forza antagonistica è in grado di corrodere l'intrinsechezza naturale che lega il destino del singolo alle sorti comuni.

È questo specifico carattere « compatto » a definire tutti i personaggi guerrazziani: intrepidi uomini d'armi e traditori scellerati, fieri capi militari e masnadieri feroci, artisti pronti a rinunciare alla fama e briganti generosi, tutti rispondono ad un'ugual vocazione eroica. L'ordinamento prosaico del mondo non ha ancora degradato il sistema dei valori in nome del quale è possibile affermare con un unico gesto identità privata e dipendenza attiva dalla società.

Francesco Ferrucci è davvero « l'immagine di Firenze », come sostiene Mazzini, perché quale « soldato del popolo » ha rinunciato ad ogni intimità d'affetti: può così combattere come persona che non patisce scissioni o sintesi fittizie fra homme e citoyen [5]:

[4] G. W. Hegel, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 238-54.

[5] I termini rimandano al testo fondamentale di J. Habermas, *Storia e critica*

— L'amore della patria consiste nella continua rinuncia all'amore di sé; ogni passione vuolsi sacrificare alla patria perocché ella sia gelosa e non consenta procedere in compagnia. (*AssdiFi*, p. 239).

Alle parole dell'eroe di Gavinana fa eco l'autore stesso quando inneggia, nelle *Memorie*, a « coloro che amano la patria senza mistura di passione privata » (p. 113). Ancora piú esplicita risuona la risposta di un altro generale che Guerrazzi, ormai ad Unità compiuta, propone ai suoi lettori come condottiero e guida politica:

— Come aborrite voi il matrimonio? —

— Certo, nella condizione in cui mi trovo lo aborro sopra tutte le cose, dacché il matrimonio scemi la passione per la patria, o la diverta, e a me ha da essere moglie la Corsica, i figliuoli i Corsi —[6].

Al polo opposto di questo sistema attanziale s'accampa, altrettanto eccezionale, la figura ultraromantica dell'ex lege, costretto a infrangere le regole dell'ordinamento collettivo indossando magari le vesti affascinanti del brigante tenebroso; al pari di Ghino di Tacco, però, egli non solo è animato dalla consapevolezza dell'ingiustizia subita, ma proclama con orgoglio: « io giovo alla società quando anche la guerreggio » (*BdB*, p. 246). Difeso l'onore delle armi italiane nel torneo contro i Francesi, sarà il primo ad affermare la funzione « nazionale » del principe svevo:

— Io italiano vedo in Manfredi un mio fratello valoroso e sapiente che ama l'Italia e vuol farla grande ... — (*BdB*, p. 255).

A esemplificare l'ansia inappagabile della totalità è, tuttavia, il giovane protagonista della *Battaglia*: alla duplice ricerca di identità personale e di riconoscimento pubblico, Rogiero tradisce, con un'unica azione riccamente simbolica, il suo re e il suo vero padre: ma appunto, l'autoesclusione del cavaliere quanto piú si presenta come rivolta contro tutti, tanto piú ribadisce la fondatezza dell'organicità che permea di sé la « condizione universale del mondo »[7].

dell'opinione pubblica, cit., punto di riferimento costante per tutta l'analisi della concezione organicistica che Guerrazzi espone nelle sue opere.

[6] *Pasquale Paoli ossia la rotta di Ponte Nuovo*, Milano - Torino, Guigoni, 1860. Ricordiamo che nell'edizione del 1864 la dedica « Alla Patria » è sostituita con quella « A Garibaldi ». La nostra citazione è tratta dall'edizione Roma, Perino, 1883, p. 260.

[7] L'esempio riportato da Hegel è lo schilleriano Karl Moor, che « avendo

Cosí, anche e proprio la rappresentazione del conflitto radicale fra l'io e la società non incrina mai l'equilibrio ideale, perché, proiettando la sorte del personaggio nella dimensione metastorica del destino, ne avvalora l'eticità integrale.

Lo scrittore livornese potrà sperimentare strategie narrative diverse, ribaltare le proporzioni fra parti storiche e vicende inventate, cambiare genere e darsi alle « domestiche storie » o alle « biografie d'uomini illustri », ma costante resta la sua concezione del mondo, dove « l'individualità è a se stessa legge, senza essere sottomessa ad una legge a se sussistente » [8].

La permanenza della tensione al sublime e la fedeltà al canone tragico hanno qui il loro fondamento: da questo stesso paradigma culturale deriva la forza ossessiva con cui il tema della « vendetta » diventa il motore primo di ogni vicenda romanzesca. La centralità di questo motivo non è solo un omaggio al byronismo piú diffuso, o il riflesso, intellettualmente mediato, della situazione storica dell'età postnapoleonica, è il segno irriducibile della coerenza di un sistema ideologico ancorato ai principi della civiltà premoderna:

> Quel che è giusto risulta in tal caso essere una *loro* personalissima decisione e, quando con il loro agire violano l'etico in sé e per sé, non vi è nessun potere pubblico che li porti a render conto e li punisca, ma vi è solo il diritto di una necessità interna. (...) Proprio in ciò la *punizione* si differenzia dalla *vendetta* [9].

Ecco perché, *La Battaglia di Benevento* « n'est qu'un enchêvement de vendettes sauvages » [10], e *L'Assedio* « è un grido di tremenda vendetta (...) Vendetta e potenza questo ei vuole » [11].

Poco importa, allora, se l'epilogo riparatore sia affidato alle forze collettive in rivolta, i Vespri Siciliani nella *Battaglia*, o alla nemesi

l'ardire di infrangere le barriere che lo rinserrano e creandosi cosí una nuova condizione eroica, si fa restauratore del diritto e autonomo vendicatore del torto, dell'iniquità e dell'oppressione. Ma come per un verso questa vendetta privata non può non essere ristretta e isolata data l'insufficienza dei mezzi necessari, cosí per un altro essa può condurre solo al delitto, in quanto racchiude in sé il torto che vuole distruggere ». *Estetica*, cit., p. 258.

[8] G. W. Hegel, op. cit., p. 246.

[9] Ivi, p. 244, i corsivi sono nel testo.

[10] J. Luchaire, *Essais sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris, Hachette, 1906, p. 290.

[11] G. Mazzini, *Frammento di lettera sull'Assedio di Firenze*, cit., p. 140.

storica, « il giudizio di Dio e degli uomini » nell'*Assedio*; ad essere sempre recuperato è l'ordine dei valori assoluti, metafora testuale sin troppo immediata di una società concepita in termini ancora preborghesi.

Una simile prospettiva, che evita di ridurre ogni empito agonistico all'urgenza delle lotte risorgimentali, induce a rileggere gli elementi propriamente contenutistici che concorrono a formare la compagine complessiva delle opere guerrazziane. Il caso Guerrazzi mostra esemplarmente quanto unitarie e coerenti siano state le radici premoderne sia del modello romanzesco sia del sistema intellettuale elaborati dai democratici primottocenteschi: nessuno iato né tanto meno contraddizioni inspiegabili si aprono fra la proposta politica e le offerte letterarie.

Sono proprio i valori ideologici a rivelare le aporie piú dirompenti, a mettere in discussione la sostanza stessa del progetto egemonico di cui lo schieramento laico si faceva portavoce. Detto in altro modo, da sottoporre a verifica è il grado di presunta organicità che lega Guerrazzi alla borghesia toscana progressista dei primi decenni del secolo scorso; e forse, ancor piú radicalmente, occorre interrogarci sulla natura dei rapporti che potevano instaurarsi, in quella regione, fra ceti modernamente produttivi d'orientamento democratico e letterati patrioti.

A garantire compattezza all'universo, testuale ed extratestuale, degli ideali eroici Guerrazzi pone esplicitamente l'amor di patria.

Grazie all'intensità con cui è espresso, « mondo narrato » e « mondo commentato » si integrano senza sbavature; la rappresentazione delle epoche passate si fa autentica « parabola del presente ». Considerato un dato naturale, preesistente ad ogni condizionamento sociale, non suscettibile di distinzioni teoriche o analisi storiche, l'attaccamento alla terra dei padri è fondamento incrollabile dell'agire umano:

> ... avvegnacché la patria consista nella fida cittadinanza alla quale consacriamo affetti, riverenza, e, al bisogno, le sostanze e la vita (...) Ma io forse mi affatico a dimostrare quello che non abbisogna punto di prova; quale presunzione, quale insania è mai questa di concludere per via di argomento ciò che la natura e Dio scolpivano nel nostro cuore? (*Is. Or.*, pp. 54-5).

Nella rivendicazione dell'evidenza istintiva di questo sentimento

primario, la voce autorevole del narratore ottocentesco consuona con le parole semplici dell'umile popolano fiorentino:

« — ... io non ebbi mai né capo né tempo a leggere su i libri che studiate voi altri messeri, ma di per me stesso ho trovato, la piú brutta ribalderia che l'uomo commetta, stare nel tradire la patria, perché ho pensato tra me, piú o meno tutti ti fanno male nel mondo, e con intenzione, o involontariamente, ma la patria non ti fa altro che bene; non è egli vero? La patria ti dà in prima la vita e l'aria che respiri e la luce che vedi, e l'amore del padre e della madre; — quando sei uomo, l'amore della tua donna e l'amore dei figli; — quando il tuo dorso si curva, l'amore dei nipoti, — né morto ti abbandona, e nel suo seno, ti apparecchia requie ... dunque la patria non ti fa mai male, e nessun cristiano presuma salvarsi rendendo male per bene ». (*AssdiFi*, pp. 386-7).

Nel discorso di Landuccio, la figura della prosopopea perde ogni connotazione retorica per assumere i sensi propri di « Madre Patria ». L'addio che, al termine dell'*Assedio*, il matto Pieruccio scioglie a « Fiorenza la bella » è la preghiera laica in cui si riconobbe tanta parte della cultura democratico-risorgimentale:

« — addio patria; — io non conobbi mia madre, — mio padre mi procreò nell'ora del delitto, e si vergognò del suo sangue. — Tu, Fiorenza mia, non ti vergognasti di me, tu mi hai amato come figliuolo, — io come madre: — mie tutte le glorie, — non concittadini, ma fratelli miei gl'incliti personaggi che uscirono dal tuo fianco. (...) O Fiorenza! ti versi l'Appennino acque perenni, onde tu goda di eterna fragranza, e dal tuo fiore emanino sempre effluvi di grandezza e di gloria (...) — Oh! quanto è gran dolore abbandonare la madre e la sposa, ogni cosa in somma piú caramente diletta, e abbandonarla infelice! — Un bacio, — un altro bacio, — un altro ancora — ». E qui si avvoltola per terra, e la bacia e ribacia con delirio smanioso. — « Dio creatore (...) Dio padre ... se prima della fine dei secoli ... Fiorenza mia ritorna bella e decorosa, se torna ai suoi leoni il ruggito, se il gonfalone della repubblica alle sue torri ... Dio padre, toccami gli occhi ed aprimeli, — un minuto, — un attimo, — ch'io la riveda ... ch'io intenda il grido: viva Fiorenza! ... e poi io starò per patto un milione di secoli nel purgatorio ... Fiorenza ... cuoprimi ». (*AssdiFi*, pp. 664-5).

È l'assolutezza mitica a connotare specificamente il patriottismo guerrazziano. Al pari di tutti gli altri intellettuali dell'età postrivoluzionaria, anche il nostro autore declina questo sentimento secondo le suggestioni propriamente « nazionali » che i fatti dell'89 e le campagne napoleoniche avevano maturato nella coscienza dei popoli europei [12].

[12] Ovvio il rimando al testo fondamentale di F. Chabod, *Un'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1961.

Non c'è dubbio che la rivendicazione di libertà e indipendenza sia il comun denominatore di tutta la nostra produzione letteraria primottocentesca: la borghesia nascente, nel momento in cui si accinge ad assumere la guida del moto risorgimentale, costruisce la propria egemonia appellandosi al diritto-dovere di ogni cittadino di cacciare gli oppressori stranieri e conquistare finalmente una patria. Lo slancio nazional-patriottico, componente individualizzante del romanticismo italiano, accomuna le liriche di Berchet alle novelle in versi di Grossi e alle tragedie di Pellico, i romanzi di D'Azeglio e Cantú alle opere di Guerrazzi. Eppure, queste ultime sono davvero, desanctisianamente, « eccentriche » rispetto al panorama complessivo: a caratterizzarle non è solo l'impegno militante piú intenso o l'intonazione piú laica, ma l'assenza di quei connotati istituzionalmente borghesi che cominciavano a manifestare la loro efficacia sul terreno storico-politico. Integrato entro il sistema assiologico dell'« epoca eroica », anche e proprio l'amor di patria, cosí carico di suggestioni attualizzanti, avvalora il paradigma antico che sorregge l'universo narrativo del romanzo storico democratico.

La naturalità istintiva con cui è vissuto il legame con la terra d'origine non solo si rifrange, come è ovvio, sulle coordinate intellettuali del « mondo commentato » ma condiziona ancor piú energicamente l'ordine strutturale dell'universo narrativo. Ad essere vanificato, in prima istanza, è il nucleo fecondo dell'ispirazione romantico-sentimentale che modellava in forme inedite la rete di rapporti solidalmente contrastanti fra intimità d'affetti domestici e doveri collettivi [13].

Nei romanzi storici guerrazziani il conflitto o è solo apparente (Yole-Rogiero) o si risolve subito in subalternità pacificatrice. Nell'*Assedio di Firenze* i dialoghi d'amore fra Annalena e Vico Machiavelli sono intessuti di una dedizione alla patria cosí conclamata da rasentare il ridicolo.

La stessa intrinsichezza fra moti del cuore e impegno comune è ribadita, *a contrariis*, dalla storia tragica di Maria dei Ricci e Giovanni Bandini. A differenza dell'« unione santificata » di Vico e Annalena, questo legame non solo è colpevole, perché renderebbe la donna adultera, ma, quel che piú conta, è diventato ignobile perché corrotto dall'odio vendicativo nutrito da Giovanni contro Firenze.

Il nucleo domestico non viene mai rappresentato come cellula or-

[13] V. Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, cit., pp. 967-8.

ganica di una collettività socialmente articolata perché è sempre riassorbito all'interno dell'immagine sintetica e acronica della terra natale, unica vera famiglia che tutti accomuna senza mediazioni e compromessi. Anche per questa via, il romanzo storico democratico si pone al di fuori delle coordinate tematico-strutturali proprie alla narrativa romantico-sentimentale: l'assenza della dialettica positiva fra le dimensioni entro cui si organizza il cronotopo del romanzo borghese — società-famiglia; esterno-interno; tempo del lavoro-tempo del riposo; pratiche pubbliche-intimità d'affetti, etc. —, ne pregiudica da subito ogni possibile sviluppo.

Radicata in questa assolutezza spazio-temporale prossima all'*epos*, l'opera guerrazziana, d'altra parte, tende anche a minare i suoi stessi propositi di attiva incidenza nella lotta politica.

Come diretta conseguenza e per ovvia compensazione, in ogni testo storico, alla massima tensione centripeta, che tutto assorbe nell'amor di patria, corrisponde la piú totale divaricazione fra le forze che per esso o contro di esso si muovono.

Il quadro degli schieramenti in campo è affatto manicheo: da una parte combattono i difensori, strenui fino alla morte; dall'altra si dispongono i traditori che, con moventi spregevoli, ordiscono misfatti e delitti. Poiché costoro agiscono infrangendo le norme naturali di ogni convivenza umana, il narratore non si preoccupa di analizzarne i comportamenti o verificarne le ragioni: l'anatema è l'unica risorsa possibile per colpire la memoria vituperevole dei loro nomi.

Il delirante vaticinio di Pieruccio, « Il tradimento c'inviluppa nei suoi avvolgimenti, come il serpente dell'Apocalisse » (*AssdiFi*, p. 372), diventa la vera chiave di lettura della nostra storia nazionale. Ecco perché nella strabordante mole della produzione guerrazziana, non c'è spazio né tempo per rappresentare gli scontri politici, le questioni sociali, i concreti interessi di parte: le stesse istituzioni patrie, per la cui libertà si immolano i cittadini-eroi, diventano gusci vuoti, scenari pittoreschi per una recita che vede fronteggiarsi non uomini o partiti ma solo nobili ideali contro biechi raggiri.

Nell'*Assedio* vi è un capitolo, il settimo, interamente dedicato alla « Pratica », l'assemblea rappresentativa della repubblica fiorentina. Come sottolinea l'io narrante all'inizio della sequenza:

> Il caso era grave davvero, perché si trattava se dovesse Fiorenza accordare co' patti dettati dal papa, o se piuttosto, rotti gli accordi, mettersi alla ventura delle armi » (*AssdiFi*, p. 160).

Siamo al nucleo genetico del libro: sul piano della storia, queste assise decidono il destino della *libertas* repubblicana; nell'ordine diegetico, da questa scelta prende avvio il vero e proprio tempo dell'assedio. Ebbene, anche e soprattutto queste pagine accusano il disinteresse stupefacente che l'autore nutre per gli ordinamenti statuali e gli apparati amministrativi, tutto concentrato com'è a glorificare gli spiriti eccelsi e a vituperare i timorosi o, peggio, i fautori infami della pace.

A controbilanciare « la fede vacillante di pochi tristi » ecco l'apparizione spettacolare di Madonna Ghita, accompagnata dal giovane figlio Ciapo.

Entrata in scena con un autentico *coup de théatre*, questa « donna di sembianze maravigliose; alta della persona, magra, adusta dal sole, sicché sembrava di color del rame » (*AssdiFi*, p. 164) spiega ai magistrati allibiti la necessità urgente che l'ha spinta a disubbidire al soldato di guardia e ad interrompere i lavori dell'assemblea:

— Ciapo non arriva ancora a diciassette anni, ma Ciapo è tale da fiaccar l'ossa a quanti siete qui dentro. Cotesto vostro bando [che fissava l'arruolamento nella milizia cittadina per i « figliuoli da diciotto a trentasei anni »], con riverenza di voi tutti, messeri, non mi sa di nulla. Oh che? sono gli anni che rendono capaci di portar arme e affaticarsi nel campo? (...) Ciapo è un buon figliuolo; ha il santo timor di Dio, lavora per la sua povera madre, e prega tutte le sere per l'anima di suo padre. — Di lui in fuori io, meschina, non ho altri nel mondo. Rimango sola; — ma che però? Quando ho sentito il bando, gli ho detto: Ciapo, prendi la barbuta, la partigiana e la spada di tuo padre, e vieni ad arruolarti alla ordinanza della milizia. — (*AssdiFi*, p. 165).

La *peroratio* — tale è il discorso di Madonna Ghita — si conclude con un ammonimento rivolto direttamente al figlio:

— Ciapo, figliuol mio, ricordati davanti al Crocefisso che tengo al capo del letto, avermi promesso di tornare ad annunciarmi libera la patria, o non tornar piú ... — (*AssdiFi*, p. 166).

Che importanza possono avere, a questo punto, le motivazioni politiche, le diverse interpretazioni di parte, i reali conflitti storici che agitavano la città? Lo spirito puro della « libertà fiorentina » è tutto racchiuso, e reso ancor piú fulgido, negli atti e nelle parole di questa « setaiola di borgo San Frediano », degna di essere immortalata dal genio divino dell'arte:

Michelangelo anch'egli non alitava, l'anima tutta gli si era trasfusa negli occhi; l'osservava in ogni suo moto, nel girar dei muscoli, nello stringere delle ciglia. E non contento della superficie, la penetrava oltre la cute, per cosí dire,

indovinava la recondita notomia di quel volto; e dardeggiando veloce lo sguardo da lei ad un foglio, e dal foglio a lei, con la mano rivelatrice dell'alto intelletto effigiava il tipo della Parca che taglia la vita, la quale poi dipinse con le altre due compagne, maraviglia dell'arte, nella tavola che si conserva nella galleria di palazzo Pitti a Fiorenza. (*AssdiFi*, pp. 166-7).

Con la stessa tecnica Guerrazzi rappresenta la fisionomia morale del gruppo contrario alla guerra. Anche e piú di prima, la tipizzazione esemplare cade nell'iperbole manieristica, confermando, se ce ne fosse ancora bisogno, che la storia e la politica nulla hanno a che fare con le decisioni della Pratica.

All'episodio di Madonna Ghita fa da controcanto speculare la scena finale del capitolo: portavoce dei timori che lo scontro con gli Imperiali induce in alcuni settori della popolazione è Bono Boni, « gonfaloniere del drago verde di San Giovanni », fazione che raccoglieva in maggioranza « piccoli mercanti ». Prima di dargli la parola, il narratore ne delinea il ritratto impietoso:

Aveva le spalle incurvate sotto un peso invisibile, forse dalle commesse ribalderie (...) la testa grossa o compressa gli pendeva sul petto, come un melone per benefizio d'acqua cresciuto piú che non convenga al suo gambo. Non aveva colore fisso, perocché il fondo del volto fosse un misto di giallo e di rosso, poi chiazzato di macchie vermiglie e di punti nerastri, quasi lo avessero contaminato col fango del macello; essendo di vista corta, sovente aguzzava gli occhi dirigendone il raggio alla punta del naso lunghissimo ... (*AssdiFi*, p. 178).

Questa caricatura d'uomo, « entusiasta della misericordia pei morti » perché « spietato per la misericordia dei vivi », non può che pronunciarsi a favore dell'accordo col papa, proclamando senza vergogna che « della libertà, dei beni e della vita, prima giova porre in salvo la vita, poi i beni, poi la libertà » (*AssdiFi*, p. 180).

Per il narratore e i suoi lettori, la sfrontatezza ignominiosa di un simile ragionamento è tale che non ha bisogno di alcun commento censorio; solo una precisazione ulteriore è utile per suggellare definitivamente la fisionomia del personaggio: Bono Boni è l'ipostasi romanzesca dell'« uomo-cambiale, arido quanto una cifra, nulla aborrente purché possa moltiplicarsi, calcolatore di fame, di peste, e di sangue » (*N.A.*, p. 11).

Delineato per la prima volta nelle *Note Autobiografiche*, il ritratto di questo flagello sociale viene ripreso e posto al centro esatto dell'*Assedio*, come prologo al XV capitolo (« Delle cose cattive la pessima è l'uomo cambiale... », *AssdiFi*, p. 325).

La polemica feroce contro il ceto mercantile, questa « trista mandria » che « Patria, affetti, Dio *tiene* nella borsa », è uno dei *Leitmotiv* piú insistenti dell'opera guerrazziana. Dalle pagine narrative alle note memoriali, dagli scritti politici o giudiziari alle orazioni funebri, dagli interventi nel dibattito culturale ai racconti satirici, ovunque, l'acre *vis* guerrazziana si scaglia con mania assillante contro coloro per i quali « l'oro era il sangue, il sangue l'oro » (*AssdiFi*, p. 670). Se l'acme è raggiunta, appunto, nella celebre invettiva contro l'uomo-cambiale, nessun personaggio che pratichi l'antica mercatura o il piú moderno commercio si salva dalla condanna implacabile dello scrittore livornese: il padre usuraio di Drengotto, nel primo romanzo, gli affaristi genovesi del *Pasquale Paoli* [14], i finanzieri del postumo *Secolo che muore*, il cui secondo capitolo è dedicato antifrasticamente a « L'anima di banchiere », si affiancano agli ignobili mercanti cinquecenteschi e agli spregiudicati commercianti contemporanei [15] per offrirci una galleria di personaggi tanto piú variegata e multiforme quanto piú univoca è la sanzione della loro colpevolezza.

La « vendetta » che il narratore dell'*Assedio* infligge a Bono Boni, facendolo morire per mano del figlio « imbestialito » e smanioso di mettere le mani sull'agognato forziere [16], illustra il giudizio etico-politico

[14] « ... il Dio è bello e trovato, ed il suo nome si legge sul fastigio delle basiliche, nelle facciate dei palazzi, nei frontoni dei tribunali, in carcere, in bottega, in sagrestia, alle taverne, al bordello, in faccia ad ogni uomo segnato fra ciglio e ciglio, da per tutto insomma, da per tutto, ed è il *Dio quattrino* » (*Pasquale Paoli*, p. 204).

[15] « Quando i Fiorentini diventarono mercadanti posero la prima pietra della servitú »: con questo lapidario giudizio Michelangelo controbatte alle parole del gonfaloniere Carduccio nel XV capitolo dell'*Assedio* (p. 346). Accusa ancor piú pesante, se possibile, colpisce la condotta dei mercanti ottocenteschi: il « Presidente », protagonista del racconto *I nuovi tartufi* (1847) si può vantare di una azione storicamente decisiva: « Adesso, figliuolo mio, vuoi tu sapere chi vinse Napoleone, chi fece capitare male lo smisurato suo concetto del blocco continentale? Noi altri tarli. — Ridi? A torto ridi (...) Noi mercadanti, noi banchieri, noi contrabbandieri, noi imperatori del metallo coniato, a cui si curvano i re, fanno cappello gl'imperatori, sorridono i papi — e ce ne vantiamo; — noi potenza lenta, implacata e implacabile, invincibile e impalpabile, solleviamo e precipitiamo chi meglio ci torna » (in *Scritti*, p. 142).

[16] Dopo il canonico *incipit* profetico, « Ora udite la fine di Bono Boni, dottore di legge », l'episodio si dilunga per oltre quattro pagine per concludersi con « l'empio e infernale » parricidio: « Il cranio si è rotto in frantumi, — versa un lembo di cervello oscenamente pel viso a Bono Boni; — il rantolo prorompe fumoso di sangue dalle fauci di lui, e il suo figliuolo continua a martellargli rab-

che secondo Guerrazzi la storia pronuncerà prima o poi contro « la nuova pericolosa aristocrazia » [17].

Le polemiche furibonde contro l'attività di scambio, che procura ricchezza in qualunque forma si esplichi; l'antisemitismo becero, alimentato dal risentimento per il dominio economico esercitato a Livorno dalla comunità ebraica (« l'ulcera cangrenosa degli ebrei » [18]); gli interventi fiammeggianti contro ogni sfumatura assunta dalla mentalità utilitaristica e, per contro, l'elogio costante del mondo contadino governato a mezzadria, sede privilegiata dei valori autentici d'umanità, tutto ciò non lascia minimo spazio per una rappresentazione in luce positiva del lavoro quale attività costitutiva dell'universo consociato.

Nel romanzo storico democratico, la mercatura invade tutto lo spazio sociale che si apre fra i ceti nobiliari, equamente divisi fra cittadini magnanimi e traditori infami, e le libere genti del contado. Nessun connotato di operosità produttiva caratterizza gli eroi virtuosi; nessun combattente per la libertà conosce la fatica del lavoro, ad eccezione dell'impegno sublime del genio artistico.

Per contro i traditori, a cominciare dal primo, Buoso di Duera, sono tali perché spinti dall'ingordigia di denaro e dall'egoismo cinico, vizi salienti dell'uomo-cambiale: « " Ottomila fiorini d'oro: vendo anche l'anima " » e a Rogiero che gli chiede " Non siete voi ghibellino? ", Buoso risponde « " Che vuol dire guelfo, che ghibellino? Io sono per me " » (*BdB*, p. 274).

Nel corso di ogni intreccio romanzesco la mercatura rappresenta sempre e apoditticamente una forza distruttiva: sinonimo di inganni e

bioso sul capo; — poi si fermò e gli disse: ' Ora vuoi tu darmi i fiorini? — Non rispondi? No? ' » (*AssdiFi*, p. 672).

[17] « Ambedue queste aristocrazie formano una gran piaga della società; ma dei due mali parmi minore quella del sangue » (*N. A.*, p. 17).

[18] L'espressione è tratta da una lettera del 9 aprile 1872 a G. Ungheretti, riportata da O. Priolo, *Autografi inediti di F. D. Guerrazzi*, cit. L'antisemitismo è componente costitutiva del pensiero guerrazziano. Nelle *Note autobiografiche* scrive « Dove è moneta è ebreo » (p. 81) e poco piú oltre la condanna si precisa: « Non hanno patria. Solenni tosatori di monete oggi — come un secolo, come tre secoli, come dieci secoli addietro, studiosi sempre a recarti ingiuria co' fatti, se non possono con fatti, con parole ... » (*N. A.*, p. 85). L'antisemitismo di Guerrazzi è stato oggetto di studio anche nell'interessante Convegno, tenuto a Livorno nel marzo 1984: *La nazione ebraica tra Italia, Levante e Africa del Nord*, dove sono stati analizzati i rapporti intensi che legarono la città portuale e la comunità ebraica dal Rinascimento fino all'epoca risorgimentale.

ipocrisia nella trama delle vicende inventate [19], diventa il motore primo delle sconfitte storico-politiche. Nell'esemplarità dell'anonimato, i gruppi di mercanti che il Carduccio incontra per le strade cittadine in un momento drammatico per la repubblica sono i veri responsabili della rovina di Firenze. Non può che essere cosí: il vecchio e saggio Lucantonio ce ne spiega la ragione con i toni dell'evidenza ovvia.

« — Il mercante non conosce patria: — i suoi affetti, le sue memorie stanno nel forziere. — Agevol cosa è trasportare un forziere. L'agricoltore pone nei campi l'amore, le fatiche, le ricordanze o liete o tristi della vita, né i campi possono da un luogo all'altro trasferirsi. — » (*AssdiFi*, p. 153).

Gli fanno eco le parole di Michelangelo:

« — Di due cose, o Signore, principalmente io ti ringrazio; la prima per essere nato Italiano, la seconda per non aver sortito ingegno da mercadante. — » (*AssdiFi*, p. 346).

Dietro questi atteggiamenti traluce non già la suggestione feconda dei pensatori settecenteschi, sí piuttosto l'influsso della tradizione alfieriano-foscoliana che, nell'inneggiare ai meriti della « virtú sconosciuta », disprezzava ogni commercio. È questa la vera fonte culturale da cui Guerrazzi attinge il suo odio viscerale per ogni forma di mercatura: ad accrescerne l'urgenza polemica sono poi le tensioni vive dell'anticapitalismo romantico, le stesse che di lí a poco alimenteranno i fremiti « anti-Guizot » del primo romanzo popolare [20].

Solo il riferimento costante a questi modelli eminentemente letterari aiuta a districare il nodo contraddittorio dei rapporti d'organicità che intercorsero tra lo scrittore livornese e le forze borghesi primottocentesche.

Badaloni, che pure individua nel pensiero politico guerrazziano una inclinazione « realistica » a favore della « piccola borghesia artigiana », deve però riconoscere che:

... anche ne l'*Assedio* — dove Guerrazzi riesce a conferire il massimo di soli-

[19] Nella storia di Giovanni Bandini, per esempio, l'inizio della rovina sta nel fatto che « la mercanzia, siccome aveva favorito la famiglia della donzella (da lui amata) aveva rovinato la mia » (*AssdiFi*, p. 198).

[20] « Nel romanzo popolare romantico tutti quelli capaci di arricchirsi, gli intermediari, gli uomini d'affari sono figure orrende. Esso è l'anti-Guizot nel modo piú deciso ». J. Tortel, *Il romanzo popolare*, in *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977, p. 79.

dità a quell'impasto di idee che egli era in grado di creare — è assai meglio precisato il polo negativo (la commistione aristocratico-mercantile) che non il polo positivo, il referente popolano-borghese [21].

La maggior astrattezza con cui è rappresentato lo schieramento progressista non è imputabile a incapacità d'arte ma affonda le sue radici nell'elaborazione ideologica del passato che detta i toni di un oltranzismo parossistico incapace di concepire e quindi affabulare la mentalità antieroica del « mondo della prosa » borghese.

Ecco perché è impervio rinvenire nell'intera opera narrativa di Guerrazzi un solo elemento specifico che induca a considerarlo un « intellettuale organico del medio ceto produttivo della Toscana del primo Ottocento » [22].

Nella tipologia storica degli intellettuali risorgimentali, delineata da Gramsci in una nota famosa, non c'è dubbio che il nostro autore sia piuttosto da riaccostare a quella mentalità « retorica » di stampo tradizionale, ben lontana dal condividere « gli spunti nuovi ' tecnicamente borghesi ' » di cui dava prova il moderato Manzoni nell'anteporre il commercio alla poesia. Con un'ulteriore decisiva precisazione: il fraintendimento delle forze in campo trapassa dalla dimensione storica al tempo presente ingenerando un equivoco ancor piú pernicioso che compromette la tenuta politica del progetto d'egemonia laico-democratico. Ad essere, infatti, coinvolto nella lettura « artistica » (Gramsci) del nostro sviluppo nazionale è un tema cardine della cultura romantico-risorgimentale: l'idea di popolo.

Se la comunità d'appartenenza è sempre Patria, mai società, e ogni sua analisi si perde nell'organicità acronica dei valori universali, non sarà mai possibile neanche intravedere la fisionomia dei ceti subalterni.

Non è che Guerrazzi ignori il termine, ché anzi non passa pagina in cui non s'affanni a dichiarare la sua volontà di « nato popolo restare popolo » [23]; gli « appelli al popolo » sono ripetuti con insistenza osses-

[21] N. Badaloni, *Il pensiero politico di F. D. Guerrazzi*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, cit., p. 72.

[22] T. Scappaticci, *Un intellettuale dell'Ottocento romantico: Francesco Domenico Guerrazzi. Il pubblico, l'ideologia, la poetica*, Ravenna, Longo, 1978, p. 45.

[23] Anche nell'autoritratto delineato in uno scritto meno noto delle altre pagine memoriali scriveva: « Io pertanto Piovano fo caso al Guerrazzi perché popolo nacque, viscere di popolo sortí di natura, e confido che benevolmente del popolo ei morirà ». *F. D. Guerrazzi difeso da Messer Arlotto Mainardi, piovano di S. Cre-*

siva; gli ammonimenti a farsi parte attiva nelle lotte non si contano; le recriminazioni contro la passività « bovina » delle genti italiane si sprecano. Ha perfettamente ragione Badaloni a sostenere che:

> In una cosa egli certamente era superiore ai suoi avversari politici e cioè nell'essere effettivamente libero dalla paura del popolo ... [24].

Ma quanto piú il nostro autore s'accanisce a contrapporre la perfidia dei mercanti alla laboriosità onesta del popolo e a invocarne le virtú antiche, tanto piú si appannano i connotati storico-sociali della realtà di classe.

L'area semantica che la parola *popolo* copre nei libri guerrazziani è sterminata e profondamente ambivalente: l'identificazione con il volgo spregevole (*BdB*, p. 297; *Is. Or.*, p. 43; *B.C.*, p. 308) segue all'infervoramento ultraromantico [25] e si intreccia poi con i lamenti per un riscatto impossibile [26]. Tuttavia, nella gamma variegata di significati che la parola assume — forse a testimonianza diretta dell'ambiguità irriducibile che l'accompagna sempre (« cosí per un punto il popolo diventa la piú magnanima, o la piú turpe delle cose create »; *AssdiFi*, p. 263), molto raramente ricorre l'accezione specifica di ceto medio, quale classe antagonistica sia della nobiltà terriera sia delle genti contadine.

Uno sforzo di maggior precisione sociologica Guerrazzi sembra compiere nel tracciare il ritratto di Livorno, in una lettera alla contessa Amelia Calani:

> Livorno va composta a strati; il piú appariscente è quello dei mercanti, quasi tutti stranieri, piú o meno onesti, però nulla della città curanti, ed ai guadagni intesi; qui non è Livorno; l'ultimo strato è plebe, con poca livornese mista molta

sci a Maciuoli, apparso sul « Piovano Arlotto », a. III, fasc. I, febbraio 1860, poi ristampato in volume Genova, Rossi, 1860.

[24] N. Badaloni, *Il pensiero politico* ..., cit., p. 69.

[25] Popolo « Briareo dalle cento bocche e dalle cento mani, — il dominato dominatore di tutti, — del quale i re, i poeti, gli artisti, gli uomini insomma per ogni maniera cupidi di fama, domandano supplichevoli o la laude, o le larghezze, o la tutela, o la vendetta ». *Del modo di onorare gli illustri defunti*, in *Scritti*, p. 188.

[26] « Ahi! popolo io che ho viscere di umanità e sono parte di te, conosco le tue miserie e ti compiango. Bevi, procurati un sonno uguale alla morte; le tue gioie consistono nel non sentire i tuoi dolori (...) Feste, forni e forche, ecco la somma di paterni argomenti con i quali ti governano i tuoi signori » (*AssdiFi*, pp. 111-2).

di fuori; e qui bisogna con molto accorgimento scevrare e poco è di Livorno; Livorno sta nelle classi medie, ed anche nei pochi gentiluomi livornesi [27].

La genericità che ancora connota queste « classi medie », estranee al commercio e accomunate ai « pochi gentiluomini », suggerisce, tuttavia, di recuperare il vero ritratto della città natale che l'autore affida alle pagine finali dell'*Assedio*, là dove risuona, con ben altra efficacia espressiva, il compianto nostalgico per il borgo chiuso entro le « mura della cerchia antica »:

> Né in quei remoti tempi era Livorno ingrata vista per un'anima repubblicana. Certo, non per anche il commercio l'aveva ingrassata sí da non dar luogo a sentimento diverso che non fosse di guadagno; non le erano diventati ancora nomi del tutto ignoti patria e libertà; non ti pareva, al primo porre il piede nella sua piazza udir rinnuovato il caso di Babele (...) non ancora, onde crescesse di popolo, l'avevano convertita in asilo di ladri, falsari e ribaldi d'ogni maniera; no, Livorno non era ancora diventatata la tavola di salute a quanti mai tristi vissero nel mondo: Livorno abitava poca cittadinanza, ma pura fino all'ultimo artista; breve si estendeva il giro delle mura; ma su quell'umile castello si era posata una stella, come già sul presepio di Betlemme; i suoi bastioni erano stati consacrati col sangue dei cittadini, versato in difesa della libertà, i suoi ripari resi illustri dalla vittoria.
>
> Tutto questo ignora Livorno popolosa, Livorno intenta ai subiti guadagni. (...) Livorno se ne sta pingue, stupida, mostruosa, sopra il mare Etrusco, come una balena gittata sulla riva dall'impeto della bufera. (*AssdiFi*, pp. 562-3).

La patina di retoricità che, tra mille rimandi e citazioni, ammanta la scrittura guerrazziana rende davvero impervia una lettura realistica del progetto romanzesco di parte democratica e sempre piú sollecita l'adozione di strumenti analitici d'indole cultural-letteraria, non politico-ideologica. La conferma definitiva ci viene offerta dal procedimento contrastivo con cui lo scrittore si sforza di delimitare verso il basso il confine estremo del popolo:

> E come plebe affamata e bestiale è verme in qualunque stato, e argomento perpetuo di perturbanza, cosí popolo civile e contento amministra base durevole a bene, disciplinata democrazia. (*Riccardo Cobden*, in *Scritti*, p. 287).

Sin dai primi interventi polemici, l'opposizione popolo/plebe sembra essere l'unica chiave interpretativa capace di scomporre l'universo compatto delle classi subalterne in fase emergente. La matrice letteraria è palese: lo stesso scrittore si premura di denunciarla. In una nota

[27] Lettera da Bastia del 29 dicembre 1854.

lettera alla contessa Del Rosso, Guerrazzi paga il suo debito all'Alfieri da cui trae la « sentenza » iniziale, « La plebe è piaga del popolo », e poi prosegue:

> Plebe è per me quella che nei giorni del pericolo, innanzi di prender l'armi e correre in difesa della Patria, stava per le piazze o in palazzo (...)
>
> Plebe per me è quella che si muoveva da casa meno per combattere che per trarre soldo, mangiare il pane a tradimento, oziare, sbirbare, e mandare sottosopra ogni cosa.
>
> Plebe per me è quella che vuole per rapina quanto ha da ottenere dalla temperanza, dall'industria e anche dalle leggi.
>
> Plebe per me etc. etc. [28].

Alla stessa contrapposizione lo scrittore era già ricorso nel tentativo di giustificare il suo allontanamento da Carlo Bini, che « aveva scelto gli amici suoi piuttosto fra gli amici della plebe che del popolo » (*Memorie*, p. 34).

È superfluo proseguire con le citazioni; ciò che piuttosto vale la pena di sottolineare è il carattere di *topos* retorico della coppia popolo-plebe. O per meglio dire, la carica ideologica implicita nell'antitesi, cosí abusata peraltro in tutta la letteratura ottocentesca, risiede prima ancora che nei lineamenti attribuiti ai due termini, nel procedimento oppositivo che li collega.

È in forza del criterio di definizione contrastiva, infatti, che in questo secolo prende corpo il ritratto dei ceti popolari in chiave astrattamente moralistica: poco importa se il polo di confronto sia la nobiltà parassitaria o i cittadini ricchi e viziosi o infine la plebe matta e cenciosa: dalla contrapposizione, piú che la negatività delle figure antagonistiche, emerge l'impossibilità di dare una rappresentazione autonoma del popolo, vera e autentica spia della condizione di subalternità che i nostri intellettuali gli attribuivano.

Cosí è anche e soprattutto per l'autore della *Battaglia di Benevento* che, animato dal piú veemente patriottismo, cancella ogni possibile riferimento storico-sociale. La lettera alla contessa Del Rosso si conclude con un riconoscimento disarmante:

> Povertà né stato né lignaggio fanno plebe; anzi sotto il corpetto di fustagno batte piú spesso che sotto il *gilé* di velluto un nobile cuore, ed io lo so; ma questa allora non è plebe. Nessuno se non vuole è plebeo; plebeo lo riconducono l'animo pravo, il costume infame, le voglie stupidamente scellerate.

[28] Lettera da Firenze del 26 ottobre 1851.

L'ordine astratto della comunità organica tutto riassorbe nell'etica delle virtú naturali; e alle comprensibili perplessità della nobildonna, in altra lettera, Guerrazzi ribatteva indignato:

> Ma vuole o no capire, che quando un fabbro ferrajo compone versi e prose, e, meglio, è un buon figlio, buon marito, buon padre, e sente amore di patria e qualunque tirannide aborre, e dalla cieca superstizione rifugge, non è piú plebe, ma popolo, come siamo io e Lei? Vuol Ella o no capire che un marchese, un pezzo da catasta, o vogli un conte, bugiardo, codardo, ribaldo e traditore è plebe brutta, schifosa e fangosa? [29].

Nell'imminenza del '48, il nostro scrittore politico chiamava il popolo alla lotta appellandosi all'universalità aclassista degli affetti disinteressati:

> E dico: deve premere piú a te, o popolo povero, che ai doviziosi, perché tu, o popolo, possiedi un tesoro solo, — quello dei tuoi affetti. — Ma poveri e ricchi formano un popolo solo; tutti hanno occhi per piangere, cuore per gemere, e mani per difendersi. Silenzio agl'infami clamori! Stringiamoci a disperata difesa [30].

Sin troppo facile continuare ad infierire contro quelle che Timpanaro ha giustamente definito « le insanabili incoerenze del populismo guerrazziano » [31]; meglio, piuttosto, ricondurre l'analisi alla specifica organizzazione del testo letterario: qui infatti emerge irrefutabilmente la debolezza intellettuale con cui l'autore democratico seppe affrontare le questioni cruciali implicite nei termini romantici di popolo e popolarità.

Nei nostri romanzi, tutte le figure d'estrazione bassa si distribuiscono in due schiere, opposte e assiologicamente antagoniste. Da una parte i servi, complici degli « eroi del male »: Gisfredo nella *Battaglia*, Cencio Guercio nell'*Assedio*, Margutte nella *Veronica Cybo*, Titta nell'*Isabella Orsini*, Olimpio nella *Beatrice Cenci* sono, oltre che consiglieri fraudolenti, gli esecutori materiali degli inganni tramati rispettivamente dal Conte di Cerra, Malatesta Baglioni, Veronica Cybo, Paolo Giordano Orsini, Francesco Cenci. Incuranti, perché già degradati, dell'infamia che la storia getterà sui loro nomi, questi personaggi « popo-

[29] Lettera da Firenze del 11 novembre 1851.

[30] *Sermide* (1848), in *Amelia Calani ed altri scritti*, cit., p. 273.

[31] S. Timpanaro, *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, cit., p. 276.

lari » incarnano lo spirito autentico della legge del tradimento che governa le vicende umane: nelle loro parole ciniche e nei loro comportamenti abietti, la pedagogia della paura perde ogni mistificazione moralistica per assurgere a verità esistenziale.

Nessuna traccia di populismo oscura la necessaria subalternità di questo « popolo », costretto ad essere spietato quanto e piú di coloro a cui è sottomesso. Fatti certi, sulla propria pelle, che « la forza è la gran madre Eva di tutti i diritti » (*BdB*, p. 158), s'impegnano a rispettare i dettami di natura nei modi piú spregiudicati e vantaggiosi.

Al polo diametralmente opposto si schierano i popolani eroici, espressione genuina dell'umanità che, nel rifiuto dei moti egoistici, è pronta ad immolarsi per i principi collettivamente riconosciuti. Poveri ma socialmente liberi, affermano nelle azioni e nei discorsi l'autenticità dei rapporti disinteressati. Quei pochi che ancora patiscono una condizione di sudditanza penosa sono pronti a sciogliere un vincolo che non solo chiede obbedienza ma sempre piú pretende perfidia: Roberto, il sicario del conte di Caserta, si fa frate per scontare i suoi delitti; Cecchino, al servizio del duca Paolo Giordano Orsini, ha ormai deciso: « non mangerò mai il pane acquistato con la viltà e col delitto; egli mi romperebbe i denti, mi si convertirebbe in veleno dentro le viscere ... » (*Is. Or.*, p. 168). Al compagno Titta, degno esponente dell'altro gruppo, che si stupisce di un tale proponimento, « matto » e « scimunito », Cecchino risponde invocando gli ideali di un'età gloriosa a cui egli vuole rimanere fedele:

> « — Io non ho perduto il cervello, Titta; non l'ho perduto. Vedi, quando m'ingaggiai per lancia spezzata col Signor Duca, io lo feci per le ragioni che or ti dirò. Mio padre si era trovato ai tempi della repubblica, e mi donava un mal dono, perché invece di accomodarmi l'animo ai tempi, non rifiniva mai di favellarmi del signor Giovanni delle bande nere, del Giacomino, del Ferruccio e di altri tali ... » (*Is. Or.*, p. 167).

Custodi integerrimi dei valori che costituiscono il fondamento dell'epoca eroica, ad essi spetta il compito di prefigurare narrativamente la virtú di quel popolo-nazione che finalmente uscito dallo stato di subalternità oscura avrebbe alimentato con slancio le lotte risorgimentali.

Il bombardiere Lupo, compagno di Francesco Ferrucci, Madonna Ghita, Cecchino e la sua fida sposa Maria, Landuccio, e con loro i rappresentanti della fede religiosa, Fra Benedetto da Foiano e Padre Marcello, compongono una schiera alla cui guida si pone il matto Pieruccio: nell'accensione della sua follia pare condensarsi il senso utopico

della libertà e della purezza repubblicana. Ma quanto maggiore è il carico di responsabilità loro affidato, tanto piú la parola che li raffigura si inturgidisce aulicamente.

Se Madonna Ghita è servita da modello per le Parche michelangiolesche, Lupo, sui bastioni di Firenze, offre uno spettacolo altrettanto « maraviglioso »:

> L'altro, di membra maravigliosamente robuste, si somigliava ai crepuscoli scolpiti da Michelangelo sopra le sepolture di Giuliano e di Lorenzo dei Medici: curvo sopra la colubrina ne stringe i lati nelle ginocchia tenaci; — ne afferra con le mani venose i manichi estremi; (...) — Giovannantonio da Firenze, bombardiere, soprannominato il Lupo, annoveravano come uno tra i pochi soldati che, militando, rispettasse la canizie dei prigionieri, perché si rammentava la madre lasciata a casa vecchia ed inferma: ad ogni immagine di Madonna addolorata occorsa per la via si faceva devotamente il segno della croce, e sospirava, perché sentiva l'affanno della vecchia madre, sola nel mondo, e priva del conforto di saperlo vivo: — uno dei pochi ai quali il nome santo di patria abbrividisse le carni, spremesse dal ciglio dolcissime lacrime. (*AssdiFi*, pp. 47-8).

Persino le « femmine di rea vita », convertitesi all'amor di patria, diventano soggetto di una scena ispirata a *pathos* tragico. Grazie alle parole di Pieruccio, che si fa loro alfiere presso i magistrati della Pratica [32], viene ritirato il bando che le cacciava dalla città; ed esse, allora:

> ... si recarono nella cappella di Orsanmichele a ringraziare Dio. Il cielo, che prima si mostrava procelloso, finite le orazioni, diventò limpido e sereno, quasi si rallegrasse di aver fatto pace con quelle traviate creature. (*AssdiFi*, p. 361).

In questi ritratti e in queste sequenze, la voce dell'io narrante sembra sperimentare le cadenze di una agiografia laica che attinge dal patrimonio degli *exempla* cristiani la forza icastica del modello da imitare. Ancor piú solennemente intonate risuonano le parole dirette dei personaggi. Lupo cosí si rivolge ad Annalena:

> « ... se io non ti rinnovo troppo disperata memoria, dimmi a che stato è condotto il nostro infelice contado? » (*AssdiFi*, p. 146).

[32] L'orazione di Pieruccio, degna di Demostene, dovrebbe essere riportata integralmente: ne dà conto esemplare il brano centrale: « Vedetele come stanno dolenti, timorose perfino di sciogliere una preghiera ... ciò avviene perché l'amore le ha rigenerate in un battesimo di virtú e di pudore. Non le cacciate, — esse non vi saranno di carico, — le membra contaminate dal peccato, purgheranno nelle opere alle quali il somiero non basta; (...) lasciatele morire nella terra dei loro padri » (*AssdiFi*, p. 360).

Una sorta di populismo aulico pare essere la cifra predominante di questi dialoghi, dettati certo da « forte sentire » ma privi affatto di ogni credibilità realistica. Maria, degna moglie di Cecchino che, per parte sua sermoneggia con l'aiuto dell'« altissimo filosofo, divin Aretino » (*Is. Or.*, p. 173), dopo aver recitato canzoni di Ariosto, Poliziano, e, con anacronismo sottolineato, versi del Perticari, spiega ad Isabella quale pena sia abbandonare la città natale:

> « O mia signora, io quando vedo un tronco di albero tagliato alla radice, mezzo sepolto nel fango, diseredato oramai di fiori e frutti, e le migliaia di formiche che vi correndo sopra lo rendono fastidioso e vuoto, penso tra me: " Tale ha da essere lo esule " (...) Chi mi darà ascoltare piú lo idioma nel quale mia madre dolcissima mi garriva inerte, diligente mi lodava? E quando ogni altra cosa in terra straniera non fosse per venirmi meno, chi mi darà potermi inginocchiare sopra la lapide che cuopre l'ossa dei miei genitori, e pregare loro *de profundis*? Nelle tribolazioni della mia vita, allorché mi pareva ogni cosa mi abbandonasse, io mi condussi sopra il sepolcro dei miei padri, e mi dolsi con loro della non meritata fortuna, pregandoli ad accoglierci nella eterna pace ... » (*Is. Or.*, p. 156).

La divaricazione netta dei registri stilistici, melodrammaticità sadico-cinica per i servitori e sostenutezza enfatica per i popolani eroici, sancisce ed avvalora l'antagonismo irriducibile che struttura il sistema attanziale dei ceti subalterni. Rispetto ai potenti, d'altronde, ad un legame di dipendenza vincolante corrisponde un rapporto di estraneità totale. Prende cosí corpo un universo troppo rigidamente organizzato per conoscere moderne mediazioni socio-istituzionali o esperire nuove forme di comunicazione dialogica.

Vi sono, tuttavia, alcune figure, per lo piú comparse, che intrattenendo relazioni di subalternità non servile con i protagonisti, occupano una zona intermedia e sembrano assolvere una funzione di raccordo fra i poli opposti della società. Ebbene, proprio la loro *medietas* comprova conclusivamente il paradigma preborghese che sorregge il romanzo storico di parte democratica. Non potendo affidarsi ai toni del cinismo dissacratore né alle cadenze del populismo aulico, per delineare la loro fisionomia il nostro autore adotta il registro comico-realistico, nella specifica accezione della tradizione retorica.

La classica distinzione degli stili mantiene la sua forza normativa a conferma di una corrispondenza stretta fra gerarchia sociale e ordine elocutivo.

Siamo sulla nave che conduce Carlo d'Angiò alla conquista del regno normanno e il narratore ci presenta Maestro Armando:

Il Maestro della nave, Provenzale dal viso rubicondo e dai capelli ricciuti era un piacevolone, finissimo intendente del vino, gran partigiano di quello di Sciampagna; del rimanente istruito a cantare sul liuto otto o dieci canzoni da taverna, e pratico di quanti giuramenti correvano in quei tempi per le bocche dei Fedeli: ma poiché laddove compariva quel viso severo di Carlo la *gaia canzone* cadeva in isvenimento, e la bestemmia peggio che mai, essendo il conte religioso, o simulando esserlo, tutta la scienza del Maestro si riduceva a niente, ed egli stava colà come uomo morto: rimanevagli il favellare sul vino, ma come avere coraggio di tenerne discorso con un Principe che beveva acqua? Il Maestro era affatto disperato. (*BdB*, p. 192).

In effetti, il successivo dialogo fra i due raggiunge toni di divertente incomunicabilità fino a chiudersi, nel rispetto delle buone regole e forse nel ricordo di un modello molto recente, con questo sfogo infantilmente cruccioso:

« — Oh vedete un po' che umore arabico è quello dei signori. gli ho detto acconciamente e con ordine tutto ciò ch'io ne sapeva; ed in ricompensa per poco non mi ha pestato la faccia: oh, che ingegno bizzarro gli è questo Monsignor Carlo! — Alcuno mi dirà ch'egli ha dei pensieri per la testa; — ma gli ho detto io, ch'entri in questi ginepraj? ci sta egli per me? se la deve rifare con me? — ».

E cosí parlando si era accostato ad un vaso, dal quale mesciuto un bicchiere di vino, se lo bevve, chiudendo gli occhi, e a piccoli sorsi: poi posandolo con rabbia su la tavola, si asciugò col rovescia della mano le labbra, e con un gemito proruppe: « Trangugiamo anche questa! ». (*BdB*, p. 197).

Maestro Armando, Riccardo, il maestro di caccia, nella *Battaglia di Benevento*; i soldati che conversano nell'osteria di porta San Niccolò e i doganieri di guardia alle mura di Bologna, nell'*Assedio*; il curato che dialoga con Bartolomeo Canacci, fratellastro di Caterina, nella *Veronica Cybo*; Don Cirillo nella *Beatrice Cenci*, tutti questi personaggi « medi » adottano un fraseggiato che, ricalcando apparentemente i modi bonari dei colloqui quotidiani, sanziona al contrario la letterarietà irrimediabile che lo governa. La modulazione « comica » delle loro voci, lungi all'aprire qualche spiraglio di polifonia irridente nel mondo sublime dell'eroismo, ne rinserra ancor piú i confini e sottolinea la rigidezza infrangibile delle barriere, sociali e retoriche insieme, che separano i diversi protagonisti.

Nell'universo delle passioni, magnanime o scellerate poco importa purché poste « d'un grado al di sopra della realtà », nessuna serietà è concessa a figure prosaicamente dimesse: ad esse è delegata tutt'al piú una funzione vicaria che si esplica sul piano dei rapporti sintagmatici dell'intreccio narrativo.

Le scene di cui sono protagonisti questi personaggi buffi sono collocate in prossimità di sequenze altamente melodrammatiche: il dialogo fra Maestro Armando e Carlo d'Angiò precede il racconto truce che a quest'ultimo fa il timoniere Gorello; nello stesso romanzo, Riccardo è il maestro di caccia di Federigo che, allo scoppio della tempesta, conduce Manfredi nella casupola in cui egli consumò il parricidio: le battute comicamente ingenue del personaggio danno risalto alle immagini di morte che ossessionano il principe svevo. Nella *Beatrice Cenci*, il capitolo, *Dello asino*, con al centro Don Cirillo, è seguito da quello ben piú cupo intitolato *Il tradimento*.

Ideati per contrasto enfatizzante e non per compensazione tonale, privi di ogni identità autonoma, i pochi personaggi del « popolo medio » che si incontrano nelle opere guerrazziane non suscitano alcun interesse e ben presto dileguano dalla memoria del lettore.

Quel popolo, a cui lo scrittore livornese proclamava di rivolgersi, mantiene, anche e soprattutto all'interno dell'organizzazione dei materiali narrativi, una fisionomia astratta e generica: la mancata individuazione delle forze storiche emergenti si traduce in un vuoto di rappresentazione che, nel gioco di relazioni testuali ed extratestuali, si rifrange nel disconoscimento delle componenti potenziali del nuovo orizzonte d'attesa. La parola d'ordine romantica della popolarità, nella pratica di scrittura, resta davvero un'etichetta vuota.

I lineamenti del pubblico elettivo sfumano in una galassia nebulosa in cui i « forti spiriti », i « migliori » [33] si incontrano con i « figli del popolo » per essere loro guida ideale e politica.

Come scriveva ancora nei *Prolegomeni* al *Secolo che muore*:

> E poi che il popolo possiede l'ira e la forza per distruggere, ma gli manchi la scienza per ordinare, cosí egli commise l'opera della sapienza ai suoi fratelli. (t. I, p. 10).

All'élite intellettuale, i « migliori » appunto secondo la piú aristocratica delle tradizioni culturali italiane, era delegato il compito dell'egemonia, non certo a quelle classi borghesi la cui rispettabilità morale

[33] In una nota dedicata al giovanile volontariato garibaldino, Gramsci ricorda che « il volontariato, pur nel suo pregio storico, che non può essere diminuito, è stato un surrogato dell'intervento popolare. (...) Volontarietà e passività, vanno insieme piú di quanto non si creda. La soluzione col volontariato è una soluzione d'autorità, dall'alto, legittimata formalmente dal consenso, come suol dirsi, dei " migliori " ». *Il Risorgimento*, cit., p. 165.

e sociale era compromessa dalle pratiche vili del vendere e del comprare.

Nell'appello indiscriminato al popolo il progetto letterario democratico consuma il suo ultimo equivoco e dichiara la sua irredimibile fumosità ideologica. L'accusa di eccesso di politicità, tante volte mossa nei confronti dei libri guerrazziani, va risolutamente ribaltata.

A determinare « l'astrattezza metafisica », che Lukács imputa ad ogni « umanitarismo democratico » [34], è proprio l'ancoraggio strenuo a quei valori eroici sul cui ordine l'autore livornese costruiva le sue opere e in nome dei quali assumeva di fatto i « migliori » quali destinatari elettivi. La pretesa di totalità politica derivata dalla lettura preborghese della società come mondo organico, privo di conflitti fra interessi interni contrapposti [35], comprometteva ogni analisi delle specifiche condizioni storiche e, nel contempo, vanificava la possibilità di incidere sul presente, poiché negava l'articolazione primaria in cui si organizza un moderno orizzonte d'attesa: la dimensione della « pubblica opinione ».

Nei romanzi guerrazziani manca cioè la duplice valenza che la politica assume nei testi letterari: il nostro scrittore non solo non manifesta mai « il proposito di svolgere un discorso che investa esplicitamente gli ordinamenti del potere, gli apparati statali, le strutture legislative » della società storica rappresentata, ma declina in forme retoriche quel connotato di politicità immanente alla parola letteraria, in forza del quale « ogni impresa intellettuale è destinata a incidere sulle relazioni interpersonali, sui codici di comportamento vigenti in una data formazione di civiltà » [36].

Su quest'orizzonte politico-culturale, i democratici risorgimentali, « i laici », hanno davvero perso la loro battaglia per l'egemonia.

[34] G. Lukács, op. cit., p. 353.

[35] « Fin allora la società aveva " immediatamente un carattere politico, cioè, gli elementi della vita sociale, come ad esempio la proprietà e la famiglia, o la maniera del lavoro, nella forma del dominio fondiario, del ceto e della corporazione erano innalzati a elementi della vita dello Stato " ». K. Marx, citato da J. Habermas, op. cit., pp. 148-9.

[36] V. Spinazzola, *Manzoni: rigore liberale e parola cattolica*, « Rinascita », n. 49, 15 dicembre 1984.

Capitolo Ottavo

LA SCENA ROMANZESCA

Nella difesa del romanzo storico, sviluppata nel saggio *Sopra le condizioni dell'odierna letteratura italiana*, Guerrazzi affronta con ingenua disinvoltura una questione cruciale per la fondazione dello statuto di verisimiglianza del nuovo genere:

> Che se il romanziero si perde in troppo lunghe e faticose descrizioni di sembianze, di vesti e di luoghi, anche questo fastidio si attribuisca al poco ingegno dello scrittore e non all'arte (in *Scritti*, p. 221).

Imputando il « fastidio » all'inadeguatezza dei mezzi espressivi del singolo artista, il narratore livornese sorvola d'un balzo uno dei nodi piú controversi e dibattuti delle inedite convenzioni romanzesche. Nei componimenti misti, la pausa descrittiva assolveva, infatti, una molteplicità di funzioni: strumento privilegiato per la ricostruzione minuziosa del « color locale », ad essa era riservato il compito prioritario di dare legittimità alla *fictio* di ambienti e personaggi; facendosi poi misura della distanza fra tempo della scrittura e tempo del racconto, fondava le condizioni di un patto narrativo che voleva coniugare consapevolezza orgogliosa del presente e recupero nostalgico del passato. Ancora, luogo di connessione fra parti dialogiche e interventi commentativi, fra motivi dinamici dell'intreccio e « catalisi » espansive e autenticanti [1], la descrizione concorreva a comporre l'intelaiatura complessiva del sistema spazio-temporale della narrazione.

[1] R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 21-2.

La frettolosità con cui l'autore dell'*Assedio* liquida la questione, se ribadisce la povertà della sua riflessione teorica, è, nondimeno, in sintonia piena con una pratica di scrittura sempre orientata in senso anti-realistico. Del procedimento descrittivo, che diventerà ben presto uno degli elementi caratteristici della letteratura ottocentesca, fino a costituirne spesso il fulcro genetico, Guerrazzi non saprà mai cogliere le potenzialità espressive.

Alla risoluzione sommaria offerta dal saggio, fanno controcanto molte pagine romanzesche, in cui è manifesta l'insofferenza per le pause analitiche: nella *Battaglia* il commento del narratore affretta il ***ralenti*** con sbrigativa faciloneria (« Seguivano quindi i principali Baroni di Provenza e di Francia, con vesti ed arme diverse, che a descriverle tutte andremmo di leggieri a mille e piú pagine, con troppo gran danno dei nostri editori » *BdB*, p. 290); nell'*Assedio* e nelle « domestiche storie » l'intervento suona diretta censura contro le lungaggini « di maniera » allora diffuse. La *Veronica Cybo* si apre con la presentazione di Villa Salviati:

> Una fata si sarebbe scelta per dimora cotesta villa; quel benedetto ingegno di messer Ludovico avrebbe saputo appena immaginarla piú bella.
>
> Ma io non starò a descrivertela, amico lettore, però che da quando mi accorsi come gli *uscieri*, e simili persone onorandissime deputate a commettere gravamenti, descrivessero mobili e vesti, quanto Scott o Balzac, io meco stesso divisai lasciare intera alle prefate onorandissime persone la gloria degl'inventarii. (*Ve.Cy.*, p. 23).

Lo stesso tono impronta il dialogo con le lettrici in un brano analogo dell'*Isabella Orsini*:

> D'altronde io noto come la piú parte degli scrittori di racconti si stemperino a descrivere sembianze, a molto piú i panni dei loro personaggi, da parere tutti una generazione di sarti ... (*Is. Or.*, p. 94).

Che nessun mutamento maturi negli anni successivi lo testimonia l'*incipit* polemico della *Torre di Nonza* (1857) dove il narratore s'abbandona a sbeffeggiare la pignoleria puntigliosa del « valentuomo del Balzac », il quale

> una volta salito in bigoncia per descrivere, vi so ben dire io che se ne va a Roma per Ravenna; ch'egli ti risparmi un ragnatelo o un chiodo, tu lo speri invano; pari, anzi superiore in questo ai dipintori fiamminghi, i quali ritraendo co' pen-

nelli la natura, non ti fanno grazia né di una fibra di bietola, né di un pelo di palpebra di lepre, né di un sommolo di ala di anatra ... [2].

In effetti, le varie descrizioni pure presenti nelle opere del periodo romantico-risorgimentale s'adeguano perfettamente alle enunciazioni di metodo e forse, piú e meglio di altri procedimenti micronarrativi, esemplificano la tensione all'*evidentia* che percorre la scrittura guerrazziana.

Orchestrate secondo modelli diversissimi e dettate dal gusto eclettico che intreccia il recupero dell'idillio elegiaco all'imitazione del gotico tenebroso, i topoi ecfrastici della maniera neoclassica al parossismo romantico della sensibilità antropomorfizzante, inserite nelle sequenze solenni della prosa poetica o nelle pause degli *excursus* storici, le descrizioni paesaggistiche a tutto servono tranne che a delimitare specifiche circostanze temporali o precisi orizzonti geografici. Le parti descrittive allestiscono piuttosto le quinte teatrali che inquadrano l'entrata in scena dell'eroe. Poco importa, allora, se lo sfondo sia un sito naturale o un interno domestico: un'ugual tecnica rende questi spazi veri e propri *loci* retorico-narrativi, costruiti nel rispetto della convenzione divulgata che chiede la corrispondenza speculare fra moti interiori e ambiente esterno. Se lo scoppio della tempesta sottolinea i rimorsi ossessivi di Manfredi o il baleno illumina la vendetta di Gorello, i giardini fioriti favoriscono dolci colloqui d'amore, mentre le volte delle dimore feudali coprono con la loro oscurità inganni e tranelli.

Un simile criterio decontestualizzante guida le descrizioni dei luoghi storicamente più connotati: in questi casi, il ricorso al « pittoresco », cosí caro ai romanzieri coevi [3], sembra essere piú una concessione alla grammatica dell'effetto che non l'esito di una adesione convinta alle suggestioni romantiche.

Rogiero sta per consegnare le lettere del tradimento ed ecco come appare l'accampamento di Buoso di Duera:

> Trapassando per una volta lunghissima, riuscirono in un antico cortile: qui, sotto i colonnati si vedevano molti Cavalieri sollazzarsi quali a giuocare a tavole,

[2] *La Torre di Nonza* (1857), Milano, Sonzogno, 1883, pp. 29-30.

[3] F. Bagatti, *Il " pittoresco " nel romanzo storico italiano*, in « L' immagine riflessa », n. VI, 1983. Ma sul pittoresco restano ancora fondamentali le pagine famose di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit.

o a zara, quali beversi dei grandi bicchieri di vino (...) altri altra cosa, ché a dirle tutte verrebbero meno i moccoli; in somma quei volti mezzo illuminati da luce rossastra, quei gesti, quei sembianti minacciosi e diversi, avrebbero fornito materia al Fiammingo di pittura meravigliosa. (*BdB*, pp. 269-70).

La descrizione della guarnigione che difende le mura di Firenze ricorre allo stesso gusto per i contrasti luministici e si chiude con un analogo richiamo pittorico:

Guizzando intanto svariata e veloce la fiamma sanguigna sopra quei volti, — per tutta la scena, — presentava un quadro fantastico, stupenda materia ai dipinti di Rosa e del Rembrandt. (*AssdiFi*, p. 137).

Come dichiara programmaticamente l'inciso, l'ecfrasi diventa sequenza di pura scenografia, soprattutto preoccupata di sintonizzarsi con le cadenze melodrammatiche del racconto. Non solo; la facile allusione a Gherardo delle Notti nel primo caso, il riferimento esplicito agli altri due artisti nell'*Assedio* denunciano un uso « parassitario » della citazione figurativa, degno di rilievo.

Lungi dallo sfruttare a fini di verisimiglianza la sinergia contraddittoria fra parola letteraria e tecnica pittorica, a cui i romanzieri storici continuamente ricorrevano sul modello canonico del primo narratore della *Sposa di Lammermoor*[4], Guerrazzi si avvale del confronto per depotenziare l'effetto descrittivo a tutto vantaggio del ritmo di narrazione. Come sempre, il materiale esemplificativo è sovrabbondante: la lettura di alcuni capitoli centrali dell'*Assedio* ce ne offre una sintesi concentrata.

Per comprendere come l'esercito francese abbia circondato la città, il lettore è invitato ad entrare « nel palagio della Signoria » dove potrà ammirare « un quadro rappresentante l'assedio di Firenze ». La visita sarà doppiamente utile perché, lí accanto, « troverà un altro quadro importantissimo al subietto del quale discorro, voglio dire Clemente VII e Carlo V, convenuti in amichevole parlamento (*AssdiFi*, pp. 193-4). Il « giro museale » prosegue poi in un altro palazzo:

[4] Il confronto ravvicinato con le tecniche pittoriche diventa un *topos* retorico per rivendicare alla parola letteraria la sua specifica autonomia rappresentativa. Cfr. R. P. Ciardi, *Descrivere la storia*, in AA. VV., *Il romanzo della storia*, cit. Sul rapporto che, secondo Scott, il romanzo storico deve instaurare sia con i moduli delle arti pittoriche sia con le tecniche della rappresentazione teatrale, cfr. M. Rigo, *Le " Lives of the Novelists " e l'idea scottiana del personaggio*, « Quaderni aretini », n. 2, 1987.

Io pertanto non esporrò siffatta cerimonia, poiché se mai, o lettore, ti avvenisse visitare Firenze, andando al palazzo Gaddi ti occorrerà questa scena dipinta in un bel quadro del Rosselli o del Pomarancio; solo ti dirò che ... (*AssdiFi*, p. 257).

Poche pagine dopo un trattamento uguale è riservato ad un personaggio molto caro al narratore:

... se mai vedeste il san Giovanni dal Donatello condotto in bronzo, avrete idea piú completa di questa creatura; e a me risparmierete la fatica di meglio efficacemente descriverlo. Costui aveva nome Pieruccio. (*AssdiFi*, p. 260).

Spia di una implicita confessione di debolezza rappresentativa, il richiamo plastico-pittorico, addotto in nome del tradizionale *ut pictura poiesis* [5], rimane estraneo alla volontà di competere con l'artista che animava il romanziere storico quando, nell'accumulare minuziosi particolari d'epoca, cercava la « perfezione del disegno » tipica delle « tante fiammingate » [6] allora di moda.

Per Guerrazzi la citazione di un quadro o di un gruppo scultoreo vale a visualizzare con evidenza efficace ciò che il narratore farebbe « fatica» a descrivere e il lettore avrebbe « fastidio » a leggere.

Lettore mio benigno, secondo che ti parrà meglio, per questa volta, io ti farò grazia risparmiandoti la descrizione del come avvenisse la investitura del supremo comando ... (*AssdiFi*, p. 256) [7].

[5] Nella prosa *Sul Bello*, scriveva: « La poesia e la pittura sono come vincolate di strettissima fratellanza. Dev'essere il pittore poeta, poeta il pittore » (op. cit., p. 34).

[6] P. E. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare* (1837). Il saggio è riportato nell'antologia che accompagna l'articolo di P. Barocchi *Il campo storiografico* nel fondamentale catalogo, a cura di S. Pinto, della mostra *Il Romanticismo storico* (Firenze, Centro Di, 1974), allestita in emblematica concomitanza con le celebrazioni del centenario guerrazziano. Per il rapporto di questa narrativa con la pittura e l'arte delle illustrazioni si vedano anche *Lettor mio, hai tu spasimato? Stampe Romantiche a Brera*, a cura di M. Cristina Gozzoli e F. Mazzocca, Firenze, Centro Di, 1979 e E. Faccioli, *Interpretazioni grafiche del romanzo storico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, t. II, cit.

[7] Nella *Beatrice Cenci*, il narratore invoca esplicitamente la mancanza di tempo e di voglia: « Io non ho tempo, e manco voglia, di dipingere tutti i personaggi di questo racconto: molto piú che se tu volessi, mio diletto lettore, formarti idea precisa di questa creatura, non avresti a far altro che rammentarti il bassorilievo della morte del Conte Ugolino, attribuito a Michelangelo » (*B. C.*, p. 379).

A offuscare ulteriormente lo spessore d'intertestualità attribuito ai riferimenti figurativi è un'altra circostanza rilevante: ai paragoni artistici ricorrono anche i personaggi, statutariamente estranei allo scrupolo di legittimazione verosimile dall'enunciato.

Lupo sta chiacchierando con alcuni soldati e ricorda Giovanni dei Medici:

« — Il signor Giovanni ... Nessuno di voi ha egli veduto il signor Giovanni dei Medici? Ebbene, quando passate da Orsanmichele, fermatevi a guardare il San Giorgio di Donatello: immaginate che muova le braccia, che parli di forza, che lanci lo sguardo acuto quanto un verettone, ed avrete la immagine vera del fortissimo capitano ». (*AssdiFi*, p. 139).

La parola di Lupo può consuonare con la voce del narratore dell'*Assedio* non solo per la monologicità intrinseca che impronta sempre il discorso autoriale democratico, ma anche perché la citazione descrittiva non ha mai funzione sapienziale [8] sí piuttosto il compito primario di « far vedere ». Con paradosso solo apparente, il procedimento narrativo piú tipico della letteratura realistica invera la tensione al sublime visionario che sorregge la scrittura guerrazziana.

Grazie alla connotazione equivoca che il termine *pittura* assume, in questi decenni, nel dibattito letterario [9], i moduli dell'*ecphrasis* si innestano, potenziandole, sulle suggestioni antianalitiche della scrittura « rappresentativa ».

Un'unica eccezione Guerrazzi sembra concedere alla « viva dipintura dei particolari »; e ciò capita quando concentra l'attenzione sul

[8] P. Amalfitano, *L'esperienza di un sapere. La descrizione nell'esordio di "Ivanhoe"*, in AA. VV., *Storie su storie*, cit.

[9] Presso « gli eruditi e i letterati del Sei-Settecento » si diffuse il gusto per la « evidenza-*enàrgeia* » e « divenne la nozione corrente del ' metter sotto gli occhi ', della ' dipintura poetica ', come ' minuta dipintura ', particolareggiamento, ' minutissima descrizione ' ' aderenza minuziosa ', ' viva dipintura di particolari ' (...) il cui descrittivismo venne perdendo via via l'originale carattere pittorico, di miniatura, per divenire sempre piú analitico, narrativo, informativo ». G. Morpurgo Tagliabue, *Geologia letteraria*, cit., p. 86. È vero, perciò, che Guerrazzi « riproduce in modo ' iconico ' le discontinuità che egli vede nella storia », come sostiene C. Springer, *Romanzo e pittura in "Beatrice Cenci"*, in « Versus », n. 19-20, 1978, ma tale disposizione non è funzionale ad una lettura « critica » o riflessiva del passato, sí piuttosto ad ottenere l'effetto contrario. L'articolo della Springer è interessante anche per le osservazioni che delineano sia le concezioni pittoriche neoclassiche presenti nelle opere guerrazziane, sia l'influenza dell'oratoria gesuitica sull'enfasi della scrittura militante.

sembiante dei personaggi: ma mai eccezione ha piú confermato la regola.

Subito dopo aver introdotto in scena il conte della Cerra, l'io narrante della *Battaglia di Benevento* interrompe il racconto con questa riflessione:

> Dicono i maestri dell'arte, che la esatta descrizione del sembiante e degli abbigliamenti di un personaggio, la qual cosa chiamano *prosopografia*, valga maravigliosamente a procacciare attenzione al racconto. Noi non sappiamo quanto questo possa esser vero; ma siccome i maestri meritano sempre rispetto, cosí non esitiamo un momento a descrivere il nuovo personaggio ... (*BdB*, p. 45).

Il ritratto che segue sancisce la vera funzione che il nostro autore attribuisce alla descrizione fisionomica: « procacciare attenzione al racconto », appunto; acuire cioè la tensione, offrendo le indicazioni pertinenti per orientare la strategia di lettura in direzione univoca e appassionante. Esemplarità di un ruolo attanziale, non approfondimento psicologico o storico-sociale: a questo fine è volta l'arte della « prosopografia », perché, per usare sempre le parole di Guerrazzi:

> ... descrivonsi le cose non per quello che hanno di sostanziale o di forma, bensí, e troppo piú largamente, pei pensieri e per gli effetti che valgono a suscitare nell'anima tua ... (*La Torre di Nonza*, p. 32).

Piú chiaro di cosí non si potrebbe dire. E, a buon conto, il narratore guerrazziano termina spesso la presentazione dei suoi personaggi con un richiamo insistito agli effetti di percezione visiva: « strana figura a vedersi », la « sensazione che agitava la gente alla sua vista », « il primo pensiero che suscitava l'aspetto », e cosí via visualizzando. E se è vero che in queste sequenze Guerrazzi « porta la focalizzazione a coincidere con la pittura » (Bagatti), il ritratto finale diventa l'ipotiposi, deformata e esasperata, di un singolo elemento caratteriale.

Ad avvalorare la fondatezza del procedimento, il nostro autore invoca le tesi di Lavater, in nome delle quali è possibile, se non doveroso, rinvenire una diretta corrispondenza fra sembiante e moti interiori:

> Occorrono di que' sembianti, dice egli, che al primo aspetto diventano il piacere dei tuoi occhi, la gioia del tuo cuore (...) quindi il moto irresistibile di congiungerti a quelli, e chiamarli a parte delle tue gioie o dei tuoi affanni, ch'è cosí bello sfogare nel cuore di un amico; mentre all'opposto ne occorrono tali altri il cui aspetto t'inspira un senso di allontanamento, e se i tuoi occhi s'incontrano con gli occhi loro, tu sei costretto ad abbassarli; e se la tua bocca vuole indiriz-

zare loro un discorso, le parole non ti escono intere, ma smozzicate, a stento, per modo che è un fastidio a sentirsi ... (*BdB*, pp. 172-3).

È qui teorizzata la regola che governerà il sistema di raffigurazione tipologica di tutta la produzione popolare e d'appendice di fine secolo. Fissati in posa, in una sorta di sospensione temporale del racconto, i personaggi sono bloccati in un atteggiamento che enfatizza il dato fisionomico piú « rivelatore ». Nasce da questa scelta espressionistica la violenza deformante con cui sono delineate le figure di parte nemica.

Una testa di sotto, di sopra, tutta tonda, colorita con la serie infinita dei gialli e dei verdi che presentano le malerbe cresciute per la superficie delle acque corrotte, e su la mascella piú verdi, a cagione della barba. La fronte poi ingombra di capelli neri ed irti, e quella fronte larga quanto basta per incidervi sopra la cifra dei falsari. (...) Le spalle aguzze, la persona rigida e piegata in avanti, le braccia aperte, quasi per equilibrare l'osceno edifizio del corpo, e le mani stese, perpetuamente muoventesi a quell'atto, che fa lo sparviere o uccello altro di rapina quando raspa per ghermire ... (*AssdiFi*, pp. 80-1).

— Ella era pure la sconcia sembianza quella di Bartolommeo Canacci! un non so che di abbietto e di codardo ne formava il carattere principale (...) insomma cotesta sua sembianza presentava una enciclopedia di bestie carnivore, non senza una dose copiosissima di parte asinina. (*Ve. Cy.*, p. 46).

La cifra grottesca, polo antitetico e complementare del sublime, imprime nella fisionomia della persona ritratta un giudizio di colpevolezza inequivocabile:

Il Soderini schiuse a fatica la bocca; e dalle fauci gli scoppiò un singulto; — nel tempo stesso sopra i contorni dei labbri gli comparve una bolla vermiglia, — si ruppe, — e dagli angoli della bocca gli gocciò una bava sanguinosa: una volta gli oscillarono gli occhi, poi stettero quasi ghiacciati, crollò la persona e cadde sul pavimento; — non sospiro, — non gemito per lui ... (*AssdiFi*, p. 513).

Queste descrizioni, condotte all'insegna del piú feroce stravolgimento, denunciano la connotazione ultima implicita nei richiami pittorici: creando un effetto di iper-realismo statico, la citazione è tesa a corroborare, volta a volta, la ieraticità delle pose magnanime, il deturpamento ignobile della mentalità mercantile, la fascinazione tenebrosa degli eroi byronici.

Per specificare i tratti costitutivi di questi modelli ricorrenti a poco servono le categorie teoriche elaborate da una critica concentrata tutta sull'analisi del capolavoro, magari dell'età del realismo classico o del decadentismo grande-borghese: personaggi « tipici », fisionomie « problematiche », figure « piatte » o a « tutto tondo », « immagine roman-

zesca dell'uomo in divenire», «paradigma aperto di indizi». A dominare la ritrattistica melodrammatica è l'icasticità dei lineamenti immediatamente riconoscibili, fissati con tinte cosí indelebili da imporre un'interpretazione altrettanto univoca e immodificabile. Anche la comparsa piú fuggevole, appena entra in scena, dichiara chi è e quale ruolo svolgerà nel corso di tutta la narrazione.

All'apparire di un nuovo personaggio, il lettore guerrazziano deve atteggiarsi a un dipresso come Rogiero davanti a un pellegrino sconosciuto, incontrato durante il viaggio. Sebbene egli lo trattenga dal precipitare in un burrone, il generoso cavaliere lo minaccia di morte, proclamandosi sicuro della sua scelleratezza (*BdB*, cap. X, *Il propagginato*). Il comportamento apparentemente inspiegabile si rivela di una preveggenza stupefacente: il finto pellegrino altri non è che Gisfredo, l'astuto servitore del Cerra, incaricato di sorvegliare le mosse del giovane, spingerlo al tradimento e poi prenderlo prigioniero.

Immediata e inappuntabile anche la repulsione che Gorello prova al primo incontro con Drogone:

> — Io lo guardo in faccia, e sento turbarmi da non mai piú sentito sgomento, che poi a prova ho conosciuto essere un miscuglio di odio, di disprezzo e di fastidio: volgo il cavallo per fuggire colui che aveva suscitato nella mia anima la sensazione del rettile velenoso ... — (*BdB*, p. 204).

Nessun personaggio sfugge alla legge di Lavater; il sistema attanziale iscritto nei libri guerrazziani è tanto piú ricco di tipologie esemplari quanto piú univoco è il criterio organizzatore: manicheismo irriducibile, stereotipia gestuale, esasperazione monopatica, efficacia parossistica di un epitetare a cui l'immaginazione melodrammatica attribuisce «la funzione di una formula» (Brooks).

Cosí i cattivi sono pessimi e basta un solo indizio facciale a rivelarne i propositi infami: il «riso schifoso» del Cerra, la «sconcia maniera» di guardare di Cencio Guercio, il «pallor livido» di Morticino degli Antinori, il «rigonfiamento di bolle bavose» alla bocca di un anonimo oste. Analogamente, gli eroi sono superuomini da stampa popolare, atteggiati nella duplice versione romantica: lo scellerato nei cui occhi «sta in agguato quel fascino senza nome», di cui il Corsaro era il prototipo [10], o il masnadiero generoso che riscatta l'esilio immeritato ponendosi al servizio degli ideali collettivi.

[10] Il ritratto di Manfredi è dominato dalla descrizione degli occhi: «quegli occhi, dico, scintillano pur sempre di una tale luce, che bene ardito è colui che

Ecco l'entrata in scena di Ghino di Tacco:

> Di subito vide Rogiero scaturire dalla tenebra, e svelare innanzi al chiarore tutta la maestà delle sue forme un uomo di membra gigantesche. (...) La fiamma rifletteva sopra il suo sembiante una luce vermiglia; e quei suoi lineamenti gagliardi, il sopracciglio irsuto, l'occhio sanguigno, lo dimosrtavano sottoposto al dominio di feroci passioni, mentre che la testa elevata, la fronte ampia, acuta negli angoli delle tempie, il mento un po' ritorto all'insú, le labbra strettamente compresse, lo dicevano d'irremovibile volontà, e nato a dominare. (*BdB*, p. 163).

Nessuna deroga è ammessa neanche nella presentazione dei personaggi epici: i combattenti per la patria, i popolani d'alto sentire, le madri virtuose avanzano con un incedere cosí maestoso da pretendere da tutti e subito un'ammirazione reverenziale. E poi ancora, la galleria delle donne, dalle *belles dames sans merci* alle « creature divine nelle forme » come Yole o Annalena; e infine, i servi perfidi, i sicari astuti, i complici timorosi e i vili traditori, le comparse comiche. Insomma l'opera guerrazziana si offre davvero come l'archivio storico delle tipologie romanzesche che popoleranno la letteratura appendicistica di fine ottocento e oltre.

I moduli dell'icasticità monopatica tendono ad assumere il sopravvento sulle leggi della verisimiglianza documentaria anche nell'ordine delle tecniche compositive proprie del genere « misto ».

Rivelatrice a questo proposito è la torsione « attanziale » che, nel corso del racconto, subiscono i personaggi storici dello schieramento nemico.

Carlo d'Angiò e Guido da Monforte nella *Battaglia*, l'imperatore e Filiberto d'Orange nell'*Assedio* non sono immediatamente tratteggiati con l'oltranzismo espressionistico riservato agli italiani traditori, condottieri, vassalli o papi che siano. In entrambi i romanzi, ai capi

osa mirarli la seconda volta (...) — certo quegli occhi appaiono tremendi; ciò che di truce può immaginare la fantasia commossa hanno veduto, ed oggimai senza altra alterazione potrebbero fissare gl'interminabili cruciati delle anime perdute; — » (*BdB*, p. 434). Cosí, gli occhi del traditore per eccellenza, Buoso di Duera, già tutto rivelano: « Quali occhi! incavernati, scintillanti, come quelli della volpe che ha ghermita la preda » (*BdB*, p. 273). Al Bandini, quando incontra finalmente Maria, gli occhi « rilucevano di fuoco infernale, il suo volto svelava una tremenda esultanza, una famelica bramosia ... » (*AssdiFi*, p. 281); poco prima, davanti a messer Ludovico Martelli, innamorato anch'egli non corrisposto della donna, « gli occhi di lui balenarono lungo l'orlo del cappuccio abbassato, come la vipera dardeggia la lingua da un lato all'altro della sua bocca » (*AssdiFi*, p. 279).

stranieri, soprattutto ai militari, il narratore riconosce doti di coraggio, senso dell'onore, abilità strategica.

Nella presentazione del rivale di Manfredi, Guerrazzi pare addirittura adottare il punto di vista dello storico che si affida alle fonti d'epoca (Villani, citato in nota a p. 184), e al capitano dell'esercito francese la narrazione riserva un ruolo di coscienza critica: dall'impresa italiana egli presumeva ricavare gloria, meritata sul campo, non l'oltraggio di sentirsi chiamare « liberatore » dai soliti vassalli fedifraghi.

Una indignazione virtuosa coglie anche Filiberto d'Orange nell'ascoltare i propositi di vendetta coltivati contro la repubblica fiorentina da Giovanni Bandini.

Eppure, quando si arriva allo scontro diretto, il narratore mette in atto un processo di contraffazione smaccatamente stravolgente: l'esigenza di autenticità storica viene infranta e queste figure non sono piú nemici politici ma antagonisti romanzeschi. All'imparzialità e anche all'ammirazione, tanto meno celata quanto piú prorompente era il disprezzo per la meschinità italiana, l'io narrante sostituisce ora la faziosità di una condanna inappellabile: per vincere « i nostri eroi », essi devono ricorrere a raggiri e inganni ignominiosi [11].

Tensioni metastoriche, retorica dell'*evidentia*, « effetto di presente », sintesi visionaria: tutto si lega in questo universo romanzesco che rifiuta le cadenze e gli stilemi tipici del realismo moderno.

Questo e non altro d'altronde voleva il nostro scrittore; i commenti alle pause analitiche gli offrono l'occasione piú propizia per ribadirlo: nella *Beatrice Cenci*, per interrompere una descrizione ormai prolissa, l'io narrante adduce motivi di « genere » e di « stile »:

> Ma io torno allo argomento; che la mia tragedia desidera discorso non di suppellettili, sibbene di anime e di passioni. (*B. C.*, p. 163).

[11] Se, come abbiamo già visto, i ritmi dell'avventura predominano durante le fasi del torneo, cosicché il « savio capitano » Guido da Monforte diventa « quel superbo Monforte » sprezzante e stupidamente vanaglorioso, esemplare è il trattamento che il narratore riserva al nemico di Manfredi, nella sequenza decisiva della battaglia finale. Carlo d'Angiò non solo ordina che un altro cavaliere indossi la sua armatura per stornare l'attacco di Ghino, ma per vincere la battaglia ricorre alla frode: « Ricorse alla frode il figlio di Francia, e rompendo ogni patto dal diritto delle genti costituito in quell'età, inteso solo ad apportare il maggior male possibile al nemico, ordinò che prendessero a ferire i cavalli: fu cotesto comando contro la fede che scambievole si davano i due popoli guerreggianti su la forma del combattere » (*BdB*, p. 566).

P a t h o s tragico, appunto, non e t h o s domestico [12].

Sta nella tradizione teatrale, non nella prosa narrativa, magari declinata nelle forme brevi della novella, la fonte prima delle tecniche compositive guerrazziane.

Le visioni della storia, a cui i lettori sono invitati ad assistere insieme con il narratore, vengono davvero proiettate sulle quinte di un grande palcoscenico: la coppia antinomica suggerita da Ejchenbaum, (racconto scenico vs racconto narrativo), avvalorata dalla distinzione di Morpurgo-Tagliabue, ripropone tutta la sua forza interpretativa.

E in questo teatro, costruito con fondali di cartapesta, i personaggi si muovono e declamano come fossero attori davanti ad un pubblico sempre pronto ad applaudire.

Nel saggio dedicato all'*Assedio di Firenze, L'arringa dell'avvocato Guerrazzi*, Portinari ha individuato con acume l'impianto costruttore dell'opera: fissità delle inquadrature, gusto delle convenzioni spettacolari, sovrabbondanza delle indicazioni di regia. E il commento finale al monologo di Machiavelli morente suona con limpidezza sintetica: « Come solo a teatro... » [13].

Collocato in uno spazio scenico, ogni personaggio vi si conforma, assumendo gli atteggiamenti tipici di chi si mette in posa, consapevole di essere sotto lo sguardo partecipe del lettore-spettatore.

« Bello e maestoso si presenta allo aspetto »: cosí presentandosi appunto, appare per la prima volta Rogiero (*BdB*, p. 4) e per tutto il corso della narrazione recita la parte del « giovane bastardo », tormentato dal « delirio dell'ambizione » e da un « amore disperato » (*BdB*, pp. 9-10).

> ... un pallore mortale gli si diffuse pel volto, stette immobile con intensissimi sguardi e con la bocca mezza aperta ... (*BdB*, p. 8).

Rogiero sta per scoprire i piani segreti dei congiurati: nel percepire « un mormorio confuso »,

[12] « Ma all'esame dell'Odissea mi sono deciso anche per un secondo motivo: perché ti fosse noto che il venir meno del pathos nei grandi prosatori e nei grandi poeti si risolve nell'etopea. Tale è la descrizione della vita domestica di Ulisse; condotta con gusto di commedia borghese ». Pseudo-Longino, *Il sublime*, cit., p. 29.

[13] F. Portinari, *Le parabole del reale*, cit., p. 28.

gli parve che non fosse lontano, e si partisse dall'alto: « Forse non è che dentro il mio capo! » esclamò Rogiero, e si toccò la fronte; ma la fronte sentí fredda: si pose con maggior attenzione in ascolto... (*BdB*, p. 375).

Il giovane cavaliere raggiunge l'acme della teatralità quando, dopo la confessione di Roberto, si trova in stato confusionale:

Rogiero si pone in atto di uomo che vuole richiamare alla mente una cosa sfuggita ... (*BdB*, p. 344).

Anche gli atteggiamenti di Yole sono sempre descritti ricorrendo agli stilemi della spettacolarità piú sfacciata:

È Yole! — Vedetela, a passi lenti e tardi cammina pe' viali del giardino ... (*BdB*, pp. 237-8).

Nell'episodio iniziale, la fanciulla, dopo aver riassunto l'intera storia della dinastia sveva:

Tacque: un lungo silenzio si sparse per la sala; i doppieri mandarono una pallida luce su quelle donzelle atteggiate in sembianza di pianto. — Pareano statue d'illustre artefice destinate ad ornare le tombe di potenti.

Yole, poiché lungamente stette pensosa, si scosse a un tratto, corse, si recò in braccio a Gismonda ... (*BdB*, p. 16).

Ancor piú ricche di intensità melodrammatica sono le sequenze in cui campeggia Manfredi: basti la prima.

Solo, dentro vastissima sala ornata delle immagini dei suoi padri, seduto sopra un letto all'usanza saracina, Manfredi cela la faccia per gli origlieri; se non fosse che d'ora in ora un anelito lo fa sobbalzare, parrebbe addormentato. (..) Sorgeva con impeto; — mutati due passi, sta; — punta la mano destra su la tavola, — la persona abbandona sopra la gamba sinistra (...) gli occhi immobili, fitti per terra, — la bocca tremante; — il sangue gli trascorreva su la faccia, come fa l'onda marina, però che adesso comparisce infiammato, adesso pallido: — si volta atterrito, — intende lo sguardo in quelle parti della sala che la lampada d'argento posta su la tavola illuminava scarsamente, e si atteggia alla fuga; — concitandosi all'audacia si avanza, — rimane, — indietreggia, — come disperato si precipita ... (*BdB*, p. 407).

E per meglio rendere la concitazione nervosa del personaggio non poteva mancare il solito facile espediente delle domande retoriche e delle esclamative:

— Perché Manfredi si volge intorno la sala con orme vacillanti? Teme egli che quello sconvolgimento sia una guerra che la Natura ha dichiarato contro di lui? Che sussurra tra i denti? Santi del Paradiso! (*BdB*, p. 408).

I moduli della teatralità, sperimentati con successo nella prima opera, si ripetono con ridondanza martellante in tutte le altre narrazioni.

Molti episodi dell'*Assedio* si aprono con una sorta di « alzata di sipario » su un « quadro » in cui un personaggio « si atteggia », « si presenta », è ritratto in posa:

> Dentro una sala ampia, umida e buja, Malatesta Baglione e Cencio Guercio stanno ridotti davanti al focolare. Malatesta sopra una sedia baronale a bracciuoli da un lato, Cencio sopra uno sgabello dall'altro; lo spazio fra il Malatesta e il suo cagnotto era occupato da due sedie vuote. Non dicevano parola ... (*AssdiFi*, p. 673).

La fissità scenica si anima con la descrizione dei moti irrequieti degli attori: il ritratto di Ludovico Martelli, prima del duello col Bandini, è la fotocopia esatta di quello di Manfredi: stesse immagini, stesse clausole stilistiche.

> E che fa egli Ludovico Martelli? Solingo, in disparte, passeggia per la vasta sala, e per le stanze contigue; a vederlo trapassare dallo spazio illuminato, dalla luce piú viva, là dove a mano a mano digradava, e finalmente scomparire tra le ombre, si sarebbe pensato avesse voluto penetrare vivo nei regni della morte, e quando uscito all'improvviso dalle tenebre tornava a mostrare la sua pallida faccia, lo avresti detto uno spettro evocato dalla tomba per lo scongiuro dello incantatore. (*AssdiFi*, pp. 417-8).

La composizione delle « domestiche storie » non suggerisce al nostro autore mutamenti di rilievo: ecco la presentazione di *Isabella Orsini*:

> La donna non istava atteggiata a reverenza, ma ... (*Is. Or.*, p. 10).

Il brano iniziale del banchetto in casa Salviati, nella *Veronica Cybo*, è giocato interamente su uno scambio di battute dialogiche di taglio teatrale. Nella *Beatrice Cenci*, infine, la tecnica del quadro fisso si alterna ai moduli propriamente drammatici della tragedia dell'orrore.

Il presente è il tempo predominante in queste sequenze: funzionale a marcare il passaggio dallo « sfondo » al « primo piano » [14], vale soprattutto ad attualizzare la situazione. Ad essere chiamato in causa non è naturalmente lo statuto di verità del mondo commentato a fronte della finzione romanzesca: ciò che interessa al nostro scrittore è la « messa in rilievo », la drammatizzazione degli eventi. In nome della

[14] H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit. Da questo saggio è tratta anche la citazione successiva, p. 121.

retorica dell'eccesso, Guerrazzi ricorre al presente perché punta a scrivere « con tutte le parole sottolineate » (Weinrich).

Ben comprensibile, allora, che su questo palcoscenico i discorsi dei personaggi suonino come veri e propri recitativi d'opera. Nei dolci colloqui d'amore, nei dialoghi ricchi di invettive politiche, negli scambi di battute fra vittima e carnefice, servo e padrone, le figure guerrazziane recitano come e meglio dei tenori, soprani e baritoni che, in quegli anni, entusiasmavano le platee e i palchi della penisola.

Apre a fatica le grevi pupille lo infelice giovane, e domanda: « Or dove mi hanno tratto? ».

« Tra le braccia di un Re ... tra le braccia di un padre! » risponde il Caserta.

« Padre! — Re! — Chi padre? Tu forse, Manfredi? ».

« Ahi sventura! al figlio del peccato, abbracciamento di sangue! ... » (*BdB*, p. 577).

Ha davvero ragione Portinari: « Come solo a teatro ».

Capitolo Nono

LA PAROLA DEI PERSONAGGI FRA RETORICA E DELIRIO

All'inizio della *Vendetta paterna*, uno dei briganti che sta ascoltando la storia del marchese di Santa Prassede e dei suoi quattro figli maledetti interrompe il narratore Orazio con questo commento:

« Orazio parla come un libro stampato ... » (*Ven. Pa.*, p. 133).

L'osservazione, complimentosa e deprecativa nel contempo, non ci stupisce affatto, anzi: Orazio, come tutti i narratori omodiegetici, a cominciare da Ghino e Gorello nella *Battaglia di Benevento*, ripete con la propria voce le cadenze eleganti ricercate dall'io narrante di primo grado. L'interruzione dell'anonimo brigante, tuttavia, nella sua veridicità disarmante vale a sottolineare il tono di letterarietà artificiosa che caratterizza ogni situazione comunicativa nel romanzo storico democratico.

Nell'unità compatta del monolinguismo espressivo i personaggi creati da Guerrazzi sono davvero « vane ombre che egli fa e disfà, balocchi e trastulli » [1], a cui non è mai concessa libertà di parola.

Il rifiuto della polifonia, d'altronde, investendo i rapporti cruciali fra lingua letteraria e universo sociale, diventa una circostanza privilegiata per verificare l'estraneità del nostro autore rispetto alla morfologia rappresentativa della modernità.

Ad una prima e immediata lettura colpisce subito l'omogeneità forbita che contraddistingue sempre i discorsi delle *dramatis perso-*

[1] F. De Sanctis, *La Beatrice Cenci, storia del secolo XVI di F. D. Guerrazzi*, « Il Cimento » (1855), ora in *Saggi critici*, cit., p. 39.

nae: già il Chiarini, nella prefazione all'edizione postuma del *Secolo che muore*, lamentava che « i personaggi dei suoi romanzi di qualunque tempo e condizione siano parlino tutti troppo bene e troppo allo stesso modo »[2]. Come Orazio, appunto.

Il giudizio negativo, comune alla stragrande maggioranza dei critici otto-novecenteschi, se coglie uno degli aspetti piú anacronistici dello stile guerrazziano, deve tuttavia confrontarsi sempre con le intenzioni compositive dell'autore. Per chi si vantava, ormai negli anni Sessanta, di essere rimasto fedele al « concetto estetico che nobile pensiero è padre generoso di nobile forma, e splendida locuzione ed alta idea sorgono gemelle alate da cuore magnanimo »[3], ogni sperimentazione di realismo espressivo non solo è preclusa, ma addirittura suona come ipotesi impensabile o riprovevole.

L'inverosimiglianza melodrammatica che domina l'opera guerrazziana non conosce zone franche, meno che mai nei discorsi dei suoi attori, i cui sentimenti sono « moti segreti di *natura purificata*, che il volgo non potrà mai concepire » (*BdB*, p. 350).

Il monologismo autorevole cui s'affida la voce narrante non solo rende simile a sé ogni altra voce narrativa ma, per cosí dire, ne rinserra l'eloquio in una sorta di alterezza autosufficiente che rigetta il conforto della confidenza. Nell'universo organico dei valori assoluti ciascuno « è monade a sé » anche e soprattutto quando parla.

Per i personaggi guerrazziani, infatti, solo raramente la parola ha una funzione comunicativa: quasi sempre assume la forma esasperata dell'urlo, dell'invettiva o della proclamazione solenne di fedi indiscusse.

La tecnica dell'autonominazione — Rogiero: « Chi sono? — uno ignoto a me stesso, e ad altrui » (*BdB*, p. 9); Isabella: « Ecco un'adul-

[2] La prefazione di G. Chiarini è nell'edizione del 1885 (Roma, Verdieri), p. XIV. A giustificare l'uniformità di questo sistema linguistico, concepito *a priori*, è un commento cauteloso che il narratore delle opere « corse » premette alla narrazione della *Storia di un moscone* (1858): « Lo idioma che i miei personaggi adopreranno, certo sonerà diverso da quello che a codesti tempi veramente correva, però non tanto come altri si potrebbe immaginare. (...) ci parrebbe commettere grave errore rifiutando l'autorità dello insigne Lodovico Muratori che ci assicura essere stati i Corsi e i Sardi, tra i popoli italiani, primi a valersi della lingua che oggidí si chiama volgare » (si cita dall'edizione Milano, Sonzogno, 1891, p. 45).

[3] F. D. Guerrazzi, *Commemorazione di Carlo Bini* (1861), in *Scritti letterari*, Milano - Torino, Guigoni, 1862, p. 348.

tera » (*Is. Or.*, p. 10) — è correlativa alla struttura chiusa di ogni scambio dialogico.

Orgoglioso del proprio isolamento o incapace di uscire dall'egotismo narcisistico, l'io nulla può fare se non invocare le « oscure potenze ascose » che sovrastano tragicamente il destino umano e abbandonarsi alla piena dello spasimo delirante. Gli unici dialoghi credibili sono quelli che si svolgono fra servi e padroni, vittime e carnefici: qui la tensione melodrammatica delle battute rende manifesta la sola possibile forma di relazione interpersonale: la sopraffazione. Agli altri personaggi non resta che sfogarsi, rivolgendosi magari all'ipotetico io leggente, scelto a propria controfigura e compagno ideale.

Nasce anche da questa condizione enunciativa l'impianto teatrale che accomuna i dialogati guerrazziani ai libretti d'opera melodrammatici: ogni discorso sembra piú orientato a colpire il lettore che non teso a soddisfare le richieste di informazione intradiegetica.

Lo scambio di battute fra Rogiero e Beltramo, uno dei briganti dell'accampamento di Ghino, è esemplare: l'angoscia del cavaliere non solo è letteralmente incomunicabile ma si ribalta in assurdità grottesca (*BdB*, pp. 342-46).

In tutt'altra situazione, ma con esiti analoghi, si svolge il colloquio fra Lorenzo Soderini, prossimo a morte, e Dante da Castiglione: l'aristocratico fiorentino « cominciò da piú lungo circuito, e riprese a dire... » (*AssdiFi*, p. 527); le sue parole però non sono dirette al concittadino presente, sí piuttosto alla patria, cui viene chiesto perdono per il tradimento compiuto. L'orazione testamentaria è tanto piú rispettosa delle norme dell'argomentazione retorica, quanto piú largo è « l'uditorio » prescelto, capace di inglobare posteri ed età future.

Le parole dei personaggi mettono cosí in luce una sorta di paradosso enunciativo presente nell'intera opera guerrazziana: la pretesa di gravare ogni messaggio di una forza perlocutiva trascinante, volta cioè ad instaurare un cortocircuito immediato fra testo e destinatario, si ribalta nella negazione di una discorsività reale. La declamazione oratoria si riduce ad afasia logorroica, a quella « falsa esaltazione retorica » di cui già De Sanctis lamentava l'insopportabilità, recensendo la *Beatrice Cenci*.

Ecco il primo incontro fra l'Alamanni e il Buondelmonti:

« E donde vieni, Luigi? ».

« Vengo di Francia, ove trovai favore presso il Cristianissimo: ma la grazia

dei re all'anima repubblicana è tal supplizio, Zanobi, che mal fece l'Alighieri nostro a dimenticarlo nel suo inferno ».

« E come ti si volsero grave gli anni dell'esilio? Ti piacque la terra? ti si mostravano i cittadini cortesi? ».

« L'esule, amico, e tu lo sai a prova, conserva gli occhi per piangere, non già per vedere; il cuore gli vive, ma per sentire la propria sciagura. Il pane dell'esilio mi parve amaro (...) Il sole in sembiante di fuggiasco trascorre per quell'aere caliginoso, e raccoglie a sé tutti i suoi raggi, quasi per timore di contaminarveli dentro (...) Anche quelle terre traversano ampie riviere, ma invano cercai gli argini fioriti del patrio fiume ... ». (*AssdiFi*, pp. 21-2).

Per il lettore moderno è sorprendente notare come la piú innocente richiesta di informazione dia corso ad una elocubrazione esistenzial-filosofica, affatto incongruente.

Siamo sui bastioni di Firenze, durante i lavori di fortificazione; una figura curva si affanna con zelo alacre:

... Michelangiolo con amorevole piglio si volse al vecchio cosí interrogandolo: « Padre, vorreste voi dirmi il vostro nome in cortesia? ».

« Nacqui nel contado di Fiorenza, ho lavorato i suoi campi, ho combattuto le sue battaglie, ho pianto alle sue tribolazioni, il nome nulla aggiunge o diminuisce alla mia vita; io mi chiamo uomo ». (*AssdiFi*, p. 224).

È inevitabile allora che una carica di umorismo involontario minacci ogni pagina guerrazziana: le cadenze dell'iperbole melodrammatica, se ottengono esiti efficaci nei momenti di massima tensione narrativa — il torneo, la congiura, le agnizioni improvvise, il tradimento pubblico e privato, — là dove vogliono dar voce agli ideali patri o ai massimi principi rendono la lettura davvero faticosa. Certo, l'impegno nella lotta risorgimentale imponeva la cifra turgida del *pathos* militante, e oggi sappiamo che nelle « circostanze rivoluzionarie » il ricorso ai moduli dell'« enfasi teatrale » è d'obbligo (Barthes)[4]. Ma Guerrazzi non si concede mai una pausa: anche fuori delle circostanze ufficiali la parola mantiene sempre la sostenutezza dell'*oratio ornata*.

Il tasso di massima inverosimiglianza è raggiunto, come è ovvio, nei discorsi domestici e quotidiani. Annalena che si rivolge al padre; Isabella che confessa a Maria, sua sorella di latte, colpe e rimorsi; Yole e le damigelle di corte; Manfredi e la regina Elena; i soldati fio-

[4] Cfr. E. Leso, *Note sulla retorica giacobina*, in AA. VV., *Retorica e politica*, Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano, n. 9, Liviana editrice, Padova, 1977.

rentini: tutti costoro arringano, sentenziano, allineando frasi celebri, motti ultra-colti e citazioni d'autore. Per decidere se lasciare la città assediata, due mercanti fiorentini consultano i testi di Virgilio (*AssdiFi*, p. 217).

Nella *Battaglia* appare, caso raro nella narrativa storica guerrazziana, un fanciullo, il giovane figlio di Manfredi mentre parla con la madre:

> « Va Manfredino », insisteva la nobile Elena, « hai tu forse paura? ».
> Andò con franco passo il fanciullo alla tavola su la quale stavano diversi stromenti, tolse il liuto e porgendolo alla Regina parlò: « Ecco, mamma, il liuto ».
> « Gran mercé, figliuol mio ».
> « Oh! si ringrazia egli di queste cose, mamma? ».
> « Perché non si dovrebbe? se in te correva l'obbligo di obbedirmi, in me fu cortesia ringraziarti ».
> « Ora che sei tanto cortese, vorrestimi fare un dono? ».
> « Qual dono? ».
> « Di' prima se me lo farai ».
> « Che cosa ha negato Elena ai suoi figli, quando l'hanno richiesta di cose gentili? ». (*BdB*, pp. 410-1).

La dimensione della familiarità bonaria, che la tradizionale distinzione dei generi e degli stili mal tollerava in ambito alto, non può trovare posto neanche nel romanzo storico democratico: e non vale certo invocare il carattere regale degli interlocutori; ciò che rende assurde queste battute è l'incapacità dell'io narrante di concepire, prima ancora che di rappresentare, l'universo della sentimentalità colloquiale. E tuttavia, sottrarre alla scrittura romanzesca la parola intima significava non solo precludersi la strada del realismo tragico-quotidiano, ma soprattutto negare spazio narrativo all'affettività moderna.

Il ricorso alle tecniche teatrali acquista, perciò, un significato ulteriore: la recitazione declamata dei personaggi guerrazziani è funzionale alla psicologia melodrammatica che li abita. Non sentimenti, ma « passioni veementissime sempre » (*Is. Or.*, p. 243), quali si addicono all'universo sublime dell'epoca eroica o del superomismo popolare.

Per dare espressione ai conflitti interiori, governati da un manicheismo che non conosce dubbi o perplessità, al narratore non resta che « mettere in scena le emozioni » (Brooks), affabulandole con visionarietà incandescente.

Guerrazzi, infatti, adotta sistematicamente il criterio di piú sicuro effetto, affidandosi alle procedure di somatizzazione che traducono ogni moto psicologico in fatto e v i d e n t e :

... giú per le guancie gli trascorrevano grosse stille di sudore che gli scaturivano frequenti dalla fronte, quasi spremute dal cervello compresso dall'angustia. (*BdB*, p. 8).

Il capitolo XVI dell'*Assedio* si apre con la descrizione dell'« angoscia mortale del Morticino », dopo l'uccisione dell'amato Frescobaldi:

... il Morticino degli Antinori cibo non gustava né bevanda; la lingua arida gli sta attaccata al palato, gli cerchia la gola un insopportabile bruciore; talvolta un freddo sottile dai reni gli scorre su per le vertebre della spina e gli stringe il cervello, tal altra lo invade dal capo alle piante una ondata di sangue, come un lavacro di metallo fuso; spesso gli sfugge di sotto la terra; gli si piegano le ginocchia e accenna a cadere, — non pertanto rimane disperatamente fisso al suo posto, immerso entro un abisso di dolore e di furore. (*AssdiFi*, p. 350).

Oppure, ecco il ritratto di Troilo, in preda agli assalti della gelosia per Isabella:

... con le labbra accese ed aperte come uomo arso da tormentosa sete, le guance scarne, la pelle tesa sopra le ossa, tutt'occhi; spesso madido di sudore. L'acceso desiderio, che gli stava confitto come un ferro tagliente nel mezzo del cuore, aveva partorito tale e siffatto disordine nel sistema dei nervi, che la sensazione piú leggera bastava per farlo tremare dal capo alle piante per ispazio di tempo grandissimo; le vene gli si erano infiammate ... (*Is. Or.*, p. 72).

Anche i discorsi diretti dei personaggi testimoniano l'efficacia dei procedimenti di somatizzazione per descrivere passioni e sentimenti: cosí Giovanni Bandini illustra all'Orange il suo innamoramento per Maria dei Ricci:

« — la febbre acuta t'invade le fibre e l'ossa; — le arterie delle tempie ti pulsano, quasi volessero rompersi, — vertigini di fuoco ti si avvolgono dinanzi gli occhi ... odi frequente un tintinnio negli orecchi, che ti tormenta, e non vorresti cessato, ... il petto si gonfia in ispessi sospiri ... uno sguardo ti ha mutato tutto; — » (*AssdiFi*, p. 197).

Se, in molti casi, la fisicizzazione ottiene effetti di inverosimiglianza grossolana — le lacrime di Isabella che « schizzano a zampillo, come l'ultima freccia scoccata dall'arco del dolore » (*Is. Or.*, p. 250) — in altre sequenze, il richiamo all'evidenza corporea dà perspicuo conto di un elemento caratteriale del personaggio.

La ferocia bestiale di Francesco Medici, per esempio, si manifesta nella sua ingordigia famelica:

Francesco, come un fanciullo stizzoso, immaginava potere mostrare quali e quante fossero la potenza e la libertà sue di fare a capriccio, empiendosi la bocca

di cipolline tutte coperte di zenzero, bevendo uova impepate, e tracannando acqua gelata ... (*Is. Or.*, p. 109).

L'iperbolicità gestuale raggiunge spesso i toni della paradossalità grottesca: il bombardiere Lupo davanti al nemico si morde le labbra fino a farle letteralmente sanguinare, ma il principe d'Orange non gli è da meno, anzi:

Gittarono i dadi: il tratto tornò contrario all'Orange, il quale si morse le labbra fino a cavarne sangue, e nel tempo stesso alcune goccie di sangue furono vedute scendere di sotto la veste e bruttargli le calze, imperciocché egli si fosse con la mano sinistra abbrancata forte la carne del petto, e sopra sè stesso sfoggando la immensa sua rabbia, tacito tacito l'avesse in molto sconcia maniera lacerata. (*AssdiFi*, p. 295).

Anche la classificazione di questo repertorio sconfinato è tanto piú ricca quanto minore è il numero degli elementi che lo compongono: i sospiri struggenti d'amore, gli occhi stralunati, gli sguardi truci carichi d'odio e di promesse vendicative, le pugna al cielo, le lacrime abbondanti come ruscelli, il digrignar di denti, lo spasimo che fa sanguinare o i rimorsi che diventano oscena « bava alla bocca », i capelli che incanutiscono per paura e terrore [5]. Guerrazzi, insomma, non arretra davanti ad alcun eccesso rappresentativo, intento com'è a sperimentare narrativamente quella « drammaticità a forti tinte che il popolo predilige » [6].

Quando poi il gesto non è abbastanza rivelatore, poiché « niente deve essere lasciato inespresso » (Brooks), il narratore ricorre all'esplicita verbalizzazione delle emozioni. Anche nei momenti di intimità riposta, l'eroe del romanzo storico democratico recita. Al centro dell'ipotetico palcoscenico, messosi in posa, dà voce, nel senso piú proprio del termine, alle passioni, ai turbamenti, alle paure ed anche ai moti di im-

[5] Quest'ultimo è uno dei motivi piú cari al nostro scrittore. Una dotta disquisizione, costellata di preziosi rimandi bibliografici (Byron, Montaigne, Sismondi, Guarino) commenta l'incanutimento improvviso di Isabella alla notizia della morte di Lelio (*Is. Or.*, p. 88). Uno dei racconti inseriti nella *Beatrice Cenci* prende avvio dalla considerazione che il bandito Orazio ha la barba nera, ma i capelli tutti bianchi (*B. C.*, p. 316). Su un analogo motivo si struttura l'*incipit* della *Vendetta paterna.*

[6] Anonimo, recensione a F. Carlesi, *Travestimenti guerrazziani*, in « Rivista letteraria », n. 6, 1930.

palpabile felicità. Strumento privilegiato è il soliloquio, che, come rammenta sempre Brooks,

> ... è pura e semplice espressione dell'io, un modo di portare allo scoperto la propria natura, di far piena luce dei sentimenti segreti in totale palesamento delle proprie motivazioni morali ed emotive [7].

Proprio perché adibita a chiarire in prima istanza al personaggio stesso le passioni oscure che lo dominano, l'espressione verbalizzata dei conflitti interiori deve rispettare l'ordine del discorso retoricamente orientato. Cosí, ogni monologo, anche quello che si svolge nei luoghi piú appartati dove nessuno può ascoltare, si risolve sempre in soliloquio [8].

Prima scena della *Battaglia di Benevento*, Rogiero è solo davanti al castello capuano:

> Poiché l'ebbe con lentissimi sguardi e piú volte misurato, scosse la testa, e parlò: « L'opera della tirannide è grande quanto l'opera della generosità ... La paura ha dato il suo sublime, come lo ha dato la pompa ... il buono e il tristo produssero parimenti le meraviglie del volgo, che sono la compassione della debolezza umana per coloro che han cuore — ». (*BdB*, p. 7).

Se il conte di Caserta parla a un « teschio forbito », amorevolmente custodito nella stanza piú segreta del castello (*BdB*, p. 44), un altro conte, ben trent'anni dopo, sfoga la sua rabbia impotente in una sorta di discorso al quadrato:

> ... conciosiaché battendosi forte della palma la fronte, digrignasse fra i denti:
>
> « Or come va? Io, che presumerei comandare al giorno quando si affaccia all'orizzonte: ' addietro! splenderai quando te ne darò licenza ... ' ecco io mi sento arrestare in mezzo del mio cammino da meno ... ». (*B. C.*, p. 90).

[7] P. Brooks, op. cit., p. 61. Già Mazzini, nella recensione alla *Battaglia di Benevento*, lamentava l'effusività dei soliloqui cui si abbandonano i personaggi: « Ogniqualvolta ti si dipinge un personaggio, colpito vivamente da una sciagura, tu l'odi svelarti in lunghe parole ogni sentimento che gli sta in petto ... ». *La Battaglia di Benevento* (1828), in *Scritti editi e inediti*, sez. Letteratura, vol. I, Edizione Nazionale, cit., p. 80.

[8] Come ricorda H. Grosser, non è possibile delineare una classificazione rigorosa delle diverse modalità di soliloqui, monologhi, recite « a solo » del personaggio. *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, p. 112. Per Guerrazzi, nondimeno, è utile far riferimento alla definizione specifica proposta da S. Chatman (op. cit., pp. 190-3), che individua nel « soliloquio » due tratti caratteristici obbligatori: « il personaggio parla realmente, il personaggio è solo sul palcoscenico ».

La permanenza inossidabile nell'opera guerrazziana dei processi di retoricizzazione verbale dei moti interiori è tale da rendere il repertorio delle citazioni piú sovrabbondante del solito: nessuna distinzione di rango, di sesso, di schieramento politico o di ruoli attanziali può incrinare un simile ordine. Tutti, ma proprio tutti i personaggi e sempre, danno voce a pensieri, emozioni, angoscie terribili in una forma elocutiva degna del piú abile oratore.

Rogiero, dopo aver consegnato le lettere della congiura antisveva, simile a « creatura travagliata dagli assalti del Demonio » (...), nondimeno si interroga « ad alta voce » sulla feroce « forza del Destino » (*BdB*, pp. 314-5, e il soliloquio procede per oltre due facciate). Malatesta Baglioni, per parte sua, in una sorta di colloquio prima con le tenebre portatrici di rimorso, poi con Firenze, serena nel riposo, infine con l'eternità, si lascia andare a riflessioni esistenzial-metafisiche (*AssdiFi*, p. 249).

Gli fanno eco, nella stessa opera Clemente VII e Carlo, prossimo imperatore; nello schieramento opposto, il gonfaloniere Carduccio: « ... finalmente gli proruppero dall'intimo seno queste parole slegate: " Io cammino su le ossa di duecento e piú mila uomini! — Qual fiamma uscí da costoro, prima che si facessero tanto mucchio di cenere? " » (*AssdiFi*, p. 220) e naturalmente le « parole slegate » compongono una sentenziosa orazione politico-morale.

Nelle « domestiche storie », i soliloqui dei personaggi rispettano, per tutto il corso dell'opera, l'impianto spettacolare che la narrazione assume sin dalla prima entrata in scena delle protagoniste: se Isabella si presenta recitando una preghiera blasfema alla Vergine, Veronica « urla » i suoi tormenti d'amore e Beatrice, nella famosa « notte scellerata »:

> irridendo se stessa, diceva « Misera! ormai avresti dovuto imparare a prova come i contenti per te sieno sogni, le sole amarezze vere. Guido con braccia di carne potrà rompere la verga ferrea del destino? (...) Volga il suo affetto su donna meno infelice di me, e sia sposo avventuroso ... e padre ... io glielo desidero ... ah! no ... sí — io devo desiderarglielo con tutta l'anima ... » (*B. C.*, p. 360).

La verbalizzazione dei pensieri sembra talvolta giustificata da un interlocutore ipotetico e fantasmatico (il cadavere di Madonna Spina, il marito traditore, l'amato o l'amata) o da una personificazione ideale (e anche qui gli esempi sono davvero innumerevoli), ma, in realtà, mai nessuna preoccupazione di legittimità rappresentativa guida il narratore

guerrazziano: anche nel delirio smanioso, in preda al furore o ai rimorsi, colpito da « atroce catalessi » come il Soderini, prossimo alla morte come Ludovico Martelli, o addirittura sopraffatto dai vaneggiamenti di una prigionia decennale (Enrico *lo sciancato*), il personaggio non solo discorre, ma rispetta le regole del bell'eloquio.

A dominare insomma è sempre e in ogni circostanza romanzesca la « retorica del monologo » nell'accezione specifica indicata da Scholes e Kelloggs [9]. Anche per questa via, la scrittura guerrazziana s'intona ai recitativi d'opera che esprimono « l'espansione reale della drammaticità degli eventi, perché sono eventi interiori, amore odio ira invidia » [10].

La metafora tradizionale del cuore come teatro di conflitti viene presa alla lettera e riaggiornata alla luce sfolgorante dell'oltranzismo romantico.

— Certo in cotesto momento si agitava nella sua anima una molto feroce battaglia. Qual poi delle due, o la buona o la trista passione, vincesse non diremo per ora. (*BdB*, p. 147).

In una considerazione ultraconvenzionale della dimensione psichica, Guerrazzi riconduce ogni dilemma intimo al dualismo di voci o principi antagonistici:

— Non cosí tosto però sorge nel nostro cervello un qualche consiglio, che parimente vi si suscita il suo contrario; ond'è, che se la passione non si prendesse la pena di determinare l'anima incerta a quale dei due appigliarsi, ella se ne starebbe inoperosa. Alcuni filosofi per ispiegare il fatto, poiché negli uomini sia un furore di penetrare tutto, di spiegare tutto, specialmente quello che non può spiegarsi né penetrarsi, hanno supposto entro di noi la esistenza di due diversi principii, la quale opinione noi non sapremmo biasimare, e lodare neppure, ché pronunciare giudizio intorno cose né sapute né da sapersi, la Dio mercé, non sia nostro difetto. Senza affannarci e investigare come il fatto avvenga, il certo è che avviene ... (*BdB*, p. 382).

Hanno origine da questo convincimento, mai abbandonato o messo in discussione, i tanti duetti coscienziali che si svolgono nell'interiorità dei personaggi:

[9] « Per ' retorica del monologo ' intendiamo il linguaggio nella sua veste ufficiale — come parole disposte con arte in modo da commuovere i lettori e gli ascoltatori sulle reazioni dei quali si concentra tutta l'attenzione dell'artista ». R. Scholes - R. Kellogg, *La natura della narrativa*, cit., p. 233.

[10] F. Portinari, *Introduzione* a *Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, in *Il teatro italiano*, vol. V, t. I, Torino, Einaudi, 1983, p. LXII.

... appena Rogiero ebbe pensato a morire, un altro animo gli disse di vivere .... (*BdB*, pp. 382-3).

E torna a passeggiare. Intanto una voce interna, quasi partisse da qualche suo consigliere, lo riumiliava dicendo: « Ma ... » (*Is. Or.*, p. 104).

E contento di sé, si voltava sul fianco sinistro. Oh, curiosa! Qui trovava tutt'altra opinione; una voce, che pareva nascosta nel capezzale, lo rampognava cosí: « — garbuglione, imbroglione, tu vorresti servire a mezzo a Dio, mezzo a Mammone ... ». (*B. C.*, p. 204, e l'alterco prosegue con un ulteriore scambio di « opinioni »).

In questo tenzonar perpetuo, d'altronde, nessuna autentica possibilità di scelta è data all'io: lo rammenta il commento del narratore nella *Battaglia* (*BdB*, p. 382); lo proclamano a voce spiegata gli stessi protagonisti. Nella preghiera rivolta alla Vergine, Isabella riduce la sua schizofrenia affettiva allo scontro logoro fra corpo e anima, e l'esito finale è scontato:

« In questa acerba contesa io difendo quella parte di me che diventerà polvere; l'altra, che ha da vivere immortale, ormai è perduta. Sia che io rimanga, o che fugga; sia che mi abbandoni, o che resista, Isabella, tu sei dannata ... dannata per sempre! » (*Is. Or.*, p. 10).

Che è conclusione analoga a quella su cui si arenava il soliloquio di Rogiero, preso dall'angoscia d'aver tradito il suo re per vendicare il presunto padre:

« — Ecco, non vedo lato dal quale mi volga, che non sia detto: — delitto, se sto neghittoso: — delitto, se opero ». (*BdB*, p. 315).

Approdo inevitabile, d'altronde, se il dramma interiore è una « contesa », quasi un tiro alla fune, fra forze cosí meccanicamente giustapposte e ipostatizzate da risultare equivalenti.

Già Paride Zajotti aveva sottolineato che, nelle opere dello scrittore livornese, « l'uomo è sempre rappresentato come la vittima di una cieca fatalità che sovrasta tutti e non perdona nessuno » [11]. Ma, nella trasposizione romanzesca, il personaggio sottomesso alla « forza del Destino » perde ogni autenticità tragica per apparentarsi piuttosto alla monoliticità, incandescente e opaca al tempo stesso, dell'eroe melodrammatico, la cui fisionomia « non acquista mai vera coerenza o spes-

[11] P. Zajotti, *Sulla Battaglia di Benevento* (1831), in *Prose letterarie*, vol. I, Torino, Tipografica Salesiana, 1879, p. 257.

sore psicologico: rimane una sorta di arena, di vuoto teatro, abitato da segni contrapposti » [12].

L'apparizione dello spettro che spinge Rogiero al tradimento è la dichiarazione narrativamente esplicita dell'impossibilità di assumere decisioni autonome: il tradizionale *deus ex machina* si cala nelle vesti della piú rassicurante comparsa « gotica » e il cavaliere l'accoglie con evidente sollievo:

« Vieni, angiolo, o demonio, sarai il bene accetto; dammi un consiglio, sia pure di perdizione, o di salute; dammi un consiglio; l'anima mia non può consigliare sé stessa ». (*BdB*, p. 266).

Per rappresentare i turbamenti dell'Orange, perplesso sugli esiti dell'impresa contro Firenze, il narratore dell'*Assedio* ricorre ad un espediente ancor piú stantio: la lettera della madre che lo scongiura di ritirarsi, accompagnando il presagio di morte sicura con l'avallo di un'allusiva citazione dantesca, dedicata a Guido da Montefeltro.

In queste sequenze, in cui è « di scena » la natura dimidiata dell'io, il romanticismo guerrazziano rivela la sua facciata smagliante ma affatto priva di spessore intellettuale: la coscienza penosa del dualismo, di cui il narratore e i personaggi confessano l'insanabilità, si manifesta con esclamazioni vuote e di maniera. Lo spirito umano

accolse l'idea della stella e del fango, del piacere e dell'angoscia, del palpito, dell'amore e del verme della putrefazione, del tiranno e dello schiavo... (*AssdiFi*, p. 18).

La consapevolezza banale che « l'uomo è l'unico profondamente terribile in tutte le cose » (*BdB*, p. 231) vanifica ogni sforzo d'analisi rappresentativa. Il prologo dell'*Isabella Orsini* è dominato dal problema inquietante dei conflitti psichici. È la giovane donna a chiedersi:

« Qual è in me la colpa, se io non possono vincere? In che cosa peccai, se un serpe mentre io dormiva mi si è insinuato nel cuore, vi ha fatto il nido, e lo ha reso a vedersi piú tremendo della testa di Medusa? In che peccai se non mi basta la lena a portare questa croce? » (*Is. Or.*, p. 10).

[12] P. Brooks, op. cit., p. 127. Poco piú oltre, riferendosi all'opera romanzesca di Hugo, il critico ne descrive il personaggio tipico come « spazio teatrale per l'interazione di forze manichee, luogo di incontro degli opposti (...) il ruolo del personaggio come centro e veicolo puramente drammaturgici diventa evidente » (p. 136).

Forse perché in procinto di raccontare una « storia di colpe e peccati », l'io narrante si dimostra interessato ad affrontare criticamente il nodo della libera responsabilità e s'accinge a rispondere alle domande di Isabella. Guerrazzi sa che ormai non si può piú invocare la potenza dei Numi ed imitare l'esempio dei Greci, i quali « fecero gli Dei complici dei misfatti degli uomini » (*Is. Or.*, p. 11); cosí, dopo aver indugiato ulteriormente a discettare sulle « rose della fantasia » di Anacreonte, arriva a riconoscere che le cause del peccato si sono interiorizzate: — « il tentatore non istà fuori, ma dentro » di noi.

Ma il richiamo superficiale al peccato originale — « non crediamo noi, che la prima madre venisse tentata dal serpente? » (*Is. Or.*, p. 12), — si risolve in una espressione di misoginismo squallido:

> E da cotesta ora in poi le orecchie della donna si lasciano andare piú facili delle altre alle insinuazioni del tentatore (...) le siede nel sangue sottile, nel finissimo tessuto delle vene, nei pori della pelle delicata, nel mobile cervello, e nel cuore mobilissimo (*ibidem*).

Date simili premesse teoriche, l'atto di rappresentazione conseguirà un esito disastroso: di « terribile » resta solo l'espressione cui lo scrittore si affida per delineare i turbamenti dell'animo umano.

Maria dei Ricci, sedotta dalle parole appassionate del ritrovato Bandini, sta per lasciare la casa del marito; nella solita contesa psicologica qualcosa la trattiene:

> « Esiti forse? ».
>
> « Verrò ... ».
>
> « E non ti muovi! Ti penti già avermi detto che mi ami? » grida, battendo del piede la terra, il Bandino.
>
> « Non isdegnarti, Giovanni ... eccomi ... però ... ». Maria la fronte si tocca e il seno: « Mi sembra di essermi dimenticata qualche cosa di cui non posso risovvenirmi adesso, e che pure mi stava fitta, qui, nel capo e nel cuore, — qualche cosa che mi era ben cara, e che tu mi hai fatto porre in oblio ... ».
>
> « Maria! » — si udiva chiamare dalle stanze interne una voce fioca per età — « la tua figliuola si è svegliata, vieni a racchetarla che piange ».
>
> « Ahi! me n'era dimenticata! ... La figlia ... ». (*AssdiFi*, p. 286).

Yole, abbandonata da Rogiero, è in preda alla follia. La sequenza, che dura per tre lunghe facciate, dopo i consueti espedienti teatralizzanti (domande retoriche, esclamative), vuole descrivere lo stato confusionale in cui si trova la fanciulla:

> ... le fibre dilicate del suo cervello piegarono sotto il peso della angoscia:

ora le volano traverso lo intelletto mille rimembranze interrotte, in nessuna delle quali può fissare il pensiero; onde ne nasce una vicenda vertiginosa, un roteare confuso, che la percuote con sensazione di fastidio, simile a quella di colui che s'ingegnasse con ogni sforzo di ritenere nelle mani alcuna cosa sdrucciolevole, né per quanto si affaticasse pervenisse mai a ritenerla ... (*Ibidem*).

Se questa similitudine già accusa l'impaccio analitico, il successivo paragone cerca di tradurre sulla pagina « lo inganno della sua mente traviata » con esito ancor piú deplorevole:

... come talora premendo il cuore sul letto del nostro riposo ne sembra tra i sogni di vederci inseguiti da un demonio indefinito e terribile, e di fuggire, e fuggire, e ad un tratto stramazzare: — tenti rilevarti, ma le membra son fatte di piombo; nondimeno ti alzi su le ginocchia, prosegui la fuga carponi, finché torni a mancarti la lena, — e ti rimani immobile come pietra; — intanto senti alle spalle il fragore dei denti, lo ardore delle narici infuocate, e la pelle graffiata dalla branca infernale; — la natura non può sostenere strazio sí fatto, ti svegli impaurito, bagnato di sudore stendi le mani; conosci che fu sogno, e un gemito di conforto ti si discioglie dal profondo del petto. — Il passato per Yole è diventato una nebbia, il futuro una tenebra. (*BdB*, pp. 238-9).

Il ritmo del periodo, cadenzato in funzione dell'artificio espressivo, ha di fatto cancellato il primo termine di paragone. Non contento, tuttavia, il narratore insiste sul parallelismo metaforico — « le sue idee, come le nuvole del cielo quando imperversano due venti contrarii, ora precipitano da un lato, ora... » —, per concludere infine con una riflessione penosa:

Che cosa fa adesso l'anima, quella regina delle umane sensazioni? Perché rimane nella creatura ch'è diventata soggetto di pianto e di riso? Si mantiene ella lucida, o disordinata, quanto il corpo in cui continua ad albergare? Non vuole, o non può, riprendere l'impero su gli organi ribellati? Perché piú sublime della creta a cui sta unita si sottopone a tutte le sue modificazioni? (*BdB*, p. 239).

La fuga di domande retoriche non poteva che approdare al riconoscimento dell'opacità immedicabile della dimensione interiore dell'io: un riconoscimento, d'altronde, che si ripete con una frequenza cosí costante da diventare esplicita confessione di debolezza rappresentativa. Ecco allora il trionfo della preterizione: « ... la passione loro non era da esprimersi a parole » (*BdB*, p. 53), preceduta da un'altra ammissione significativa: « ... in ogni caso quell'addio sarebbe stato muto ». Espressione da prendere alla lettera, perché in tutto il corso del romanzo le separazioni fra Yole e Rogiero si concludono sempre con lo svenimento della fanciulla.

Le dichiarazioni di « impotenza significante » da parte del narratore sono un *Leitmotiv* presente in ogni opera.

Qual fu il senso segreto di Yole a questa voce, e a questa sentenza? E' fu tal senso, che favella umana non può riferire; la qual cosa crederemmo pietà, se mancando i modi di significarlo non ci fosse stato compartito cuore da sentirlo. (*BdB*, p. 29).

Sempre riferito alla fanciulla innamorata:

... quei travagli possono sentirsi, non raccontarsi. (*BdB*, p. 240).

L'ellissi narrativa non riguarda, però, solo i sentimenti d'amore; anche l'amicizia e la gratitudine virili non conoscono parole adeguate: il saluto fra Rogiero e Ghino di Tacco non può che essere muto.

Le principali passioni di questi nostri personaggi, dove potessimo significare mediante favella, non sarebbero degne di qui riferirsi ... (*BdB*, p. 349).

Un ugual silenzio accompagna l'incontro fra Luigi Alemanni e Zanobi Buondelmonti:

Come la virtú visiva per soverchio splendore si accieca, l'altissimo sentimento smarrisce la via della favella; percorre il linguaggio dei labbri mortali un colloquio dello spirito, che forse non morrà, colloquio di arterie frementi, di effluvi di vita trasfusi da una mano all'altra, dall'una all'altra guancia. (*AssdiFi*, p. 21)[13].

Il passaggio alle « domestiche storie » non accresce la capacità rappresentativa della scrittura guerrazziana. Nella *Beatrice Cenci*, davanti a « i singhiozzi convulsi, le parole desolate, i sospiri lunghi di fuoco », l'io narrante tenta di fornire una giustificazione teorica alla sua riservatezza espressiva:

Le parole hanno un confine, e piú angusto di assai che altri non immagina: la penna non è, come pensano, il miglior conduttore della elettricità dell'anima.

Quante sensazioni, scintillate potentissime dal cuore, vanno a morire lan-

[13] Analoghe preterizioni affollano lo sviluppo della narrazione: « Chi può ridire il dolore che Lorenzo soffrí in quell'istante? Il suo corpo, non meno che la sua anima, stette percossa dall'atroce catalessi. Quando pure potesse descriversi, le lacrime cancellerebbero l'inchiotro, la mano tremante impedirebbe si formasse la parola. Io passo questo momento senza narrarlo » (*AssdiFi*, p. 526). Anche per sciogliere il groviglio di sentimenti « politici » mancano le parole: Carduccio sta per recarsi ad un importante appuntamento con Michelangelo: « ... i pensieri gli sorgevano, gli roteavano turbinosi in mezzo del capo; umana favella non avrebbe potuto significare i suoi affetti ... » (*AssdiFi*, p. 219).

guide sopra la carta! La carta sovente è il lenzuolo sepolcrale dei pensieri: perciò io non descrivo la ebbrezza dell'amplesso di Beatrice con la matrigna Petroni, non l'amaritudine ... (*B. C.*, p. 553).

Lo spessore tumido della metafora non nasconde il motivo polemico dell'intervento: le « sensazioni scintillate potentissime dal cuore » rischiano di tradursi in immagini poveramente languide.

Un altro brano della *Battaglia* spiega ancor meglio l'inadeguatezza delle parole a cogliere l'intimità d'affetti. A commento finale dei moti di riconoscenza manifestati da Ghino a Rogiero per avergli salvato la vita dall'agguato di Drengotto, il narratore conclude:

... gli dimostrò in somma tutti quei sentimenti, che favella al mondo non si vanta di poter proferire, e, quando anco potesse, il cuore sdegnerebbe adoperare, perché la profonda passione sta muta ... (*BdB*, p. 173).

Siamo al cuore del problema: l'intensità sublime della « profonda passione » non consente altra parola che il riconoscimento di ineffabilità. Davanti ai « moti di *natura purificata* » (*BdB*, p. 350) ogni tentativo di introspezione non solo è impossibile ma addirittura illecito.

Alla voce narrante, perciò, non resta che ripetere con i suoi personaggi:

O come la stringeva ineffabile affanno ... (*Is. Or.*, p. 186).

E l'aggettivo deve essere proprio interpretato etimologicamente. Autentiche figure melodrammatiche, i nostri eroi sono abitati da ossessioni psichiche elementari, la cui urgenza chiede non la finezza d'analisi ma la concitazione sintetica dell'« evidenza-*enérgeia* ».

È stupefacente notare come il narratore guerrazziano per « mettere in scena » le convulsioni coscienziali si avvalga della stessa tecnica « visionaria » con cui aveva scrutato i secoli lontani.

Nella descrizione della follia di Yole c'è una osservazione rivelatrice:

... ora le immagini dei suoi timori le appariscono come eventi, che si operino alla sua presenza ... (*BdB*, p. 238).

Nel « teatro della psiche » l'impulso impellente degli stati morbosi si presentifica in immagini evidenti e il personaggio, ormai sdoppiato, vede sé nel passato o nel futuro:

Rogiero si abbandonò sul letto, e la serie dei fatti trascorsi gli si schierò davanti la mente, come una scena terribile. (*BdB*, p. 266).

E quando il cavaliere, scoperti i piani della congiura, concepisce il pensiero di morire, è la « visione mostruosa » del corpo « deturpato da oscena ferita » a trattenerlo dal suicidio: l'istinto vitale riporta la sua vittoria non in nome di principi di responsabilità morale o di imperativi religiosi, sí piuttosto « dipingendo » ciò che concretamente capita a chi segue l'impulso annientatore.

... appena Rogiero ebbe pensato a morire, un altro animo gli disse di vivere, e gli dipinse il suo corpo deturpato da oscena ferita, il cranio spaccato, il cervello sparso, torto il sembiente, le gambe e le braccia cionche, ogni membro disfatto con mostruosa sconcezza ... (*BdB*, pp. 382-3).

Nel « lungo delirio » smanioso di Francesco Ferrucci:

... furono le sue, visioni di patria, di battaglie, di gloria; qualche volta di sconforto, ma rade e passeggiere ... (*AssdiFi*, p. 570).

Alle « visioni della storia » corrispondono cioè le visioni dell'interiorità, modulate sui registri cari alla scrittura « rappresentativa » non « narrativa ». La prima scena dell'*Assedio* vale come sineddoche esemplare:

In quel punto la sua mente era volta alla visione dei tempi passati. Vide un barone vestito di bianco (...) vide sgorgare larga vena di sangue, macchiarne le pietre del ponte e la statua del nume che i pagani preposero alla guerra; e lui stesso sentí spruzzarsene il volto, onde atterrito recava ambedue le mani alla fronte a rimuoverne il sangue fraterno. E poi apparve il demonio della discordia ... (*AssdiFi*, p. 20) [14].

[14] Anche in questo caso, il repertorio delle citazioni è sterminato. Se durante gli incubi di morte Lodovico Martelli « vede » Maria e Giovanni Bandini abbracciati, irridenti il suo tormento (*AssdiFi*, p. 452), Rogiero, in preda al rimorso per il tradimento compiuto, assiste a una serie di scene che egli descrive a sé, naturalmente parlando « ad alta voce »: « Ahimé; vedo il disprezzo della gente a mo' di forma mostruosa che si apparecchia a lacerare la mia rinomanza; vedo schierate dinanzi al pensiero le colpe presenti, i falli futuri, ma i miei tra tanta moltitudine appaiono distinti di proprio colore; — vedo il mio nome, non altrimenti che una piastra di metallo ingrappata nella memoria dei posteri si fosse, farsi piú splendido sotto i mei sforzi di consumarlo, e richiamare l'attenzione dei secoli » (*BdB*, p. 315). A Veronica, infiammata di gelosia, « tremende visioni le si aggiravano vorticose per la mente » e, nel delirio vendicativo contro Caterina, a farla svenire è la pesantezza « corposa » delle cifre che costituiscono la sua età: « Di quanto ella

Il rischio dell'enfasi metaforicamente turgida è sempre presente; ma, in alcune sequenze, quando la parola visionaria attinge l'assolutezza dell'incubo, l'effetto di efficacia melodrammatica è assicurato.

Nelle pagine finali dell'*Assedio di Firenze*, a Malatesta Baglioni, ormai prossimo a morire, appare lo spettacolo del suo tormento infernale:

> Calato il sole, la malattia prese a inferocire piú terribile; molti degli astanti non poterono sostenere gli urli dell'infermo, e lo abbandonarono. — Certo era pur truce la visione con la quale Dio, giudice, spaventava quel tristo.
>
> E gli pareva di essere dentro ad un immenso anfiteatro, migliaia e migliaia di volte piú vasto del Colosseo. Tutte le generazioni della terra stavano sedute sopra i gradini, in sembianza di statue scolpite nel granito. (...)
>
> Malatesta, scorgendosi solo nell'arena, notando che gli occhi di tutti stavano fitti contro di lui, e come archi tesi, s'ingegnava di stringersi, impicciolirsi, celarsi nelle viscere della terra ... (*AssdiFi*, pp. 679-80).

Nel delirio onirico, tratteggiato come una sorta di rutilante fumetto barocco, il traditore della repubblica, travolto da un « turbinio di tempesta » e trascinato verso l'abisso, assiste impotente alle visioni di una apocalittica ira divina:

> — ed appariva un fuoco vermiglio ad ora ad ora rotto dai fulmini, e tra i fulmini si presentava un quadrante con una sola lancetta, — e un'ora sola, — l'ora della eternità.
>
> Di sotto il quadrante, una catena infiammata pendeva nell'abisso.
>
> Le viscere del mondo si commossero, — un terremoto empí della sua romba il firmamento; — le colonne e gli obelischi dell'anfiteatro piegarono come cime di alberi al soffio della bufera, le statue furono trabalzate dai loro seggi, — i grifoni e le tigri comunque di pietra, sembravano lanciarsi atterriti dal pericolo.
>
> Le labbra delle stirpi vissute nel mondo si aprirono ... (*AssdiFi*, p. 680).

L'orrenda visione si affolla ulteriormente e « tra le nuvole appariscono i fantasmi di tutti coloro che egli aveva menato a morte a cagione del suo tradimento »: come nelle « fantasime » del conte Cenci [15] e ne-

avanza il suo ventesimosesto anno? — Non osa dirlo nemmeno a se stessa. Questa età la spaventa come un ammasso piú terribile assai del capo di Medusa, di cui le frazioni le compariscono atroci, sibilanti, velenose, quanto le serpi che compongono le chiome di quel teschio infernale. — Ogni altra sua angoscia di natura piú psicologica poté essere da lei meditata e discorsa, ma le cifre costituenti il numero dei suoi anni, simili al *mane techel fares* del convito di Baldassarre, le impiombano il sangue, le comprimono il pensiero, la vista si perde fra mille scintille di fuoco, un tintinnio molesto le martella le orecchie » (*Ve. Cy.*, pp. 30-1).

[15] *Fantasime* è il titolo del capitolo XIX della *Beatrice Cenci* in cui si narra

gli incubi di Isabella [16], anche queste « larve » e « spettri », non importa se decapitati o con « le labbra nere e lacerate dal tossico », gridano e, cacciandolo sempre piú nell'abisso, gli ingiungono « Dànnati, traditore » (*AssdiFi*, pp. 680-1). Per ultimo compare il simulacro di papa Clemente che, dopo averlo sbeffeggiato,

> stese la mano verso la fronte del Malatesta; — la pelle riarse a quel tocco abbrustolita, e fra una traccia di fiamma verdastra v'incise un T. (...) — gli sfugge dalle mani la terra; allora rabbioso immagina mordere l'estremo margine del pozzo.
>
> Ma invece del margine del pozzo si morde miseramente la lingua; il sangue nero gli goccia giú in copia dagli angoli delle labbra, e gli insordida la barba. (*AssdiFi*, p. 681).

Siamo all'acme dell'eccitazione espressiva: i toni di un iperrealismo ultramelodrammatico attingono l'ebrezza parossistica degli incubi allucinatori.

> ... — la catena si distende con orribile cigolio, — la lancetta del quadrante divora lo spazio che la separa dall'ora, con la velocità di un cavallo sfrenato; — la squilla suona.
>
> Si aperse la terra, — l'anfiteatro cadde disfatto, — le statue rovesciarono l'una dopo l'altra, precipitarono le stelle del firmamento, — ogni cosa creata si sformò, e un gemito lungo si diffuse per la natura, moribonda, che diceva: È arrivata la eternità. (*AssdiFi*, pp. 681-2).

L'evidenza-energeia delle immagini di morte colpisce nel segno, offrendoci una pagina che, seppur lontana dal nostro gusto, rivela le potenzialità visionarie della scrittura guerrazziana quando s'avvicina ai mostri dell'irrazionalità. Il grumo di ossessioni psichiche che

dell'imboscata che fa prigioniero il conte Francesco. Chiuso in una caverna egli assiste ad una sorta di parata « vampiresca » in cui tutte le sue vittime vengono a chiedergli vendetta: « Gli parve illusione; ma nel sollevare lo sguardo, ecco lí, proprio seduto a mensa dirimpetto di lui, gli apparisce uno spettro pallido, lungo, orribilmente scarno (...). Il Conte si drizzò su le ginocchia intendendo a quello che era, e vide un corpo umano ignudo con la faccia coperta da un bosco di capelli scarmigliati, e intrisi di sangue: in mezzo al petto gli usciva fuori un manico di pugnale ... » (*B. C.*, pp. 340-3). Poi verremo a sapere che le fantasime, lungi dall'essere ossessioni mentali, erano frutto di una « apparecchiatura » banditesca, ma la scrittura melodrammatica non distingue fra percezioni di realtà e incubi visionari.

[16] Uno dei momenti culminanti dell'*Isabella Orsini* è giocato sulle confuse « visioni » della duchessa che assiste all'omicidio di Lelio da parte di Troilo. L'illusione che sia stato un sogno è ben presto cancellata dalle ciniche parole dell'amante e le immagini del giovinetto trucidato, accompagnato dalla madre piangente, affollano gli incubi della donna (*Is. Or.*, pp. 85-8).

abita il narratore si proietta nei deliri convulsivi dei suoi personaggi, chiarendone finalmente i turbamenti interiori.

Di piú: grazie all'icasticità metaforica di cui sono ricche, queste sequenze fanno emergere i sensi profondi della vicenda romanzesca.

Rogiero sta per cominciare il suo viaggio: il saluto al castello capuano, racchiuso in un « Addio » che l'io narrante dispiega poi in una sequela di anaforiche negazioni (« Non fu al bel cielo... Non fu al torrente... Non fu ai campi... Non alla foresta... non alla patria... », *BdB*, p. 148), dichiara ancora una volta l'inconsistenza psicologica del nostro eroe, e la connessa debolezza descrittiva della scrittura guerrazziana.

Quando, tuttavia, il ricordo di Yole risveglia nella mente del cavaliere « immagini di fuoco », allora « non già come un ragionamento, ma per via d'immaginazione », l'« accesa fantasia » allestisce una vera e propria scena melodrammatica in cui il rito nuziale si capovolge in cerimonia funebre.

> Parvegli vedere un gran corteggio di cavalieri abbigliati da giorno solenne, — udire un suono incessante di squille, e di trombe; — gli si affacciarono all'accesa fantasia la Cappella della *Santa Vergine Incoronata*, i sacerdoti, e il rito nuziale. Yole aveva la corona di sposa, l'accompagnava Manfredo ... (*BdB*, pp. 148-9).

Nel vaneggiamento delirante, il gioco di luce ed ombra accresce l'intensità del *pathos*, segnando il passaggio dalla gioia festevole (i « mille ceri » della cerimonia) allo sconforto doloroso (« lo trasportò dentro una tenebra profonda »): il Crocefisso posto sull'altare ha improvvisamente cambiato volto.

> ... Dio eterno! aveva la fronte livida, — la bocca insanguinata, — gli occhi fuori dell'orbita: — era il volto del tradito suo padre. (*Ibidem*).

In una seconda visione, il « fioco chiarore » trapassa in una luce improvvisa che rivela « il seno aperto di Manfredi ». La rappresentazione è costruita con un iperrealismo allucinato, in cui ogni particolare è descritto con lugubre precisione e macabra evidenza:

> — intese gli sguardi, e vide un corpo lucido di fioco chiarore; — a mano a mano si approssimava; aveva la fronte livida, la bocca insanguinata ... sentí il tocco di una mano, poi il ferro di un pugnale; — il ferro e la mano erano freddi ugualmente. — Una forza rovinosa lo strascinò verso una parte; gli alzò la destra già armata di coltello, e gliela spinse a basso: — un gemito sommesso si fece sentire; — la stanza fu a un tratto illuminata ... dal seno aperto di Manfredi sgorgavano rivi di sangue; attraverso il corpo giaceva abbandonata una cara creatura, — il fianco di quella giacente era pure sanguinoso, e il volto, piú che di assonnata, pareva di morta. (*BdB*, p. 149).

L'« accesa fantasia » di Rogiero coglie il mistero della sua esistenza: la tendenziosità delle condensazioni immaginose operate dall'eccitazione onirica rivela il senso autentico delle due visioni, che si chiudono entrambe con la morte del padre.

Se nella prima il volto del Cristo si trasforma nel « volto del tradito suo padre », con allusione solo implicita al recente incontro del giovane scudiero con Enrico *lo sciancato*; nella seconda, il processo di attualizzazione pone al centro della scena lo stesso atto omicida. Le due fantasie, d'altra parte, lungi dall'essere antiretiche, si compenetrano l'una nell'altra, in un abile potenziamento reciproco: il lettore, insieme con Rogiero, assiste sempre alla morte violenta di Manfredi, unico vero « padre tradito ». L'uso esibito delle stesse parole per descrivere i due volti non può lasciare dubbi neanche al fruitore piú disattento.

Ancora: grazie alla tecnica di condensazione e spostamento, « l'accesa immaginazione » opera un'ulteriore simbolica sovrapposizione di sequenze. Quando Roberto agonizzante confesserà l'omicidio di Madonna Spina, il parallelismo compositivo con l'incubo di Rogiero si farà manifesto: un pugnale che colpisce il seno, un gemito sommesso, rivi di sangue, e tutto nello stesso ordine, illuminato da uno stesso « raggio di luce ». Quella « cara creatura » riversa, il cui volto ancora indefinito già profetizza un esito funesto, nel momento in cui ricorda il sembiante della fanciulla amata, in realtà preannuncia i lineamenti dolci della sconosciuta figura materna.

Nel suo vaneggiamento d'amore e morte Rogiero sembra cosí sancire l'impossibilità della passione incestuosa per Yole, e nel contempo, colpendo il seno di Manfredi, vendicare la sua nascita illegittima e la fine miserevole di un'amante e madre infelice, che come latte aveva potuto offrire al neonato solo il sangue dell'estrema agonia.

Capitolo Decimo

NEL NOME DEL PADRE, OVVERO " LA BATTAGLIA DI BENEVENTO "

La prima edizione della *Battaglia di Benevento* esce senza alcuna prefazione o commento introduttivo: a differenza degli altri romanzieri storici, Guerrazzi non si preoccupa di corredare la *fictio* di un apparato paratestuale che ne legittimi lo statuto di autenticità e imposti le condizioni del patto narrativo [1]. Tutto viene risolto nella diegesi sostenuta dal forte protagonismo d'autore e fondata sulla carica empatica che le scelte stilistiche e strutturali impongono all'io leggente.

D'altronde, nessun assillo teorico o metaoperativo sembra mai turbare il prolifico scrittore livornese. Il suo intervento nella polemica classico-romantica si era chiuso con l'invito ad un'ambigua « amistanza » che sviliva ogni spunto innovatore:

> La poesia classica, quasi raggio di luna, dispone lentamente i suoi colori, quella romantica somigliante a un bel giorno ravviva di subito splendore il creato, ma offende l'occhio infermo degli augelli notturni. Questa è varietà nell'effetto, ma ambedue nascono dalla medesima luce. Perché dunque non si proscrivono dalla repubblica delle lettere le parole di parte? (*Sul Bello*, p. 39) [2].

[1] L'assenza è tanto piú significativa in quanto Guerrazzi aveva già steso una prefazione, intonandola ai *topoi* canonici del « paratesto » storico: un dialogo fra l'Autore e due amici, Menico e Bastiano, che commentano l'utilità del genere « misto ». La prefazione venne resa nota da A. Mangini in *Cenni e ricordi*, cit.

Sulle funzioni testuali e metatestuali delle introduzioni ai romanzi storici italiani cfr. M. Columni Camerino, *Il narratore dimezzato*, cit. e R. Bigazzi, *Il dibattito delle prefazioni*, in « Quaderni aretini », n. 2, 1987.

[2] Piú polemicamente di parte è l'indicazione offerta nell'articolo che commentava conclusivamente il primo anno dell'« Indicatore Livornese »: « Non è

Anche il saggio piú impegnativo, *Sopra le condizioni dell'odierna letteratura italiana*, scritto in un anno cruciale, il 1845, e dettato dal risentimento nei confronti delle tesi manzoniane sull'inadeguatezza del « genere misto », accusa il semplicismo di una poetica che affrontò sempre con ingenuità le questioni centrali poste dagli inediti canoni romanzeschi. In particolare, il nodo decisivo dei rapporti fra storia e invenzione viene sciolto con un'unica raccomandazione: per non « dividere in due la favola », il romanziere deve evitare « lo sviluppo di due azioni ugualmente importanti, di cui una vera, l'altra inventata » (in *Scritti*, pp. 220-1).

Il primo romanzo guerrazziano risponde già pienamente a questo intento: tutta la vicenda storica trova fondamento, senza scarti o mediazioni, nel groviglio intricato di relazioni parentali che unisce i diversi componenti della famiglia Sveva. Il protagonista Rogiero, generoso cavaliere alla corte di Napoli, è il tipico eroe romanzesco che nulla sa di sé:

> « Chi sono? — Uno ignoto a me stesso, e ad altri, un respinto per la colpa materna dal seno dello stesso genitore, un monumento vivente del peccato, una onta a me, una vergogna ai miei » (*BdB*, p. 9).

Madonna Spina, figlia del conte *del Sanguine*, innamorata amante del giovane Manfredi, viene data in sposa al conte di Caserta; quando costui scopre l'inganno, per vendicare il suo onore, di marito e di padre, ordina di uccidere la donna, la quale, sotto il pugnale del sicario Roberto, muore dando alla luce un bimbo di cui lo stesso genitore ignora la nascita. Il romanzo prende avvio, quando Rogiero, ormai diventato « leggiadro donzello », innamorato a sua volta di Yole, figlia di Manfredi, viene condotto con grande segretezza presso ad un vecchio

luogo questo per esporre le nuove teorie, ma chi vorrà biasimare una letteratura, che invece di celebrare le gesta dei troppo remoti maggiori da noi diversi per lingua, per usi, per religione, per tutto narra dei nostri padri i quali come noi sentivano, come noi favellavano, come noi operavano e credevano? » (n. 48, 8 febbraio 1830).

L'insieme delle pagine guerrazziane dedicate alla polemica classico-romantica, tuttavia, avvalora il giudizio espresso da N. Merolla sugli opuscoli usciti nella seconda fase del dibattito: questi interventi « non sono che una stanca ripresa di toni e problemi già trattati ed esauriti in precedenza, quando non si presentino con tratti decisamente piú concilianti, tendenti a diminuire le distanze fra le posizioni classiciste e quelle romantiche ». *Romanticismo e primo Risorgimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 1.

delirante che i conti Cerra e Caserta gli presentano come suo presunto genitore, spodestato dal regno di Svevia dal fratello Manfredi. Sollecitato cosí a recuperare il titolo che gli spetta, tradendo il suo re e vero padre, il giovane diventa lo strumento inconsapevole della vendetta storica che nella piana di Benevento colpirà Manfredi, reo, per parte sua, di essere salito al trono dopo aver ucciso il fratello Corrado e soprattutto il padre, Federigo II. La parabola romanzesca è dunque dedicata alla ricerca della propria identità da parte di un protagonista orfano e bastardo: a sorreggerla è la triade di figure paterne, i cui reciproci legami, al di là dei rapporti politici, coinvolgono altri due genitori, che pure hanno un ruolo di rilievo nella vita dei rispettivi figli (il Conte *del Sanguine* e Federigo II).

A dar conto esemplarmente della tortuosità edipica della vicenda sono due frasi che, pronunciate dal conte di Caserta all'inizio e alla fine della narrazione, ne rinserrano circolarmente lo sviluppo:

> « Il tradimento, e il parricidio, commesso per amore di vendicare il padre ... » (*BdB*, p. 51). « Godi nelle braccia del padre che tradisti ... godi del padre parricida! » (*BdB*, p. 577).

La paradossalità ossimorica del disegno che muove l'ingarbugliato intreccio romanzesco si rispecchia nella reversibilità speculare dell'epilogo per avvalorare il destino ineluttabile che governa i rapporti fra generazioni, secondo i dettami dell'« epoca eroica » [3].

I versi della tragedia *Orbecche* (« Che temi, animo mio, che pur paventi? / Accogli ogni tua forza alla vendetta, / (...) / Sono innocenti i figli? Sieno, — sono / Figli di traditore. »; *BdB*, p. 41) apposti al IV capitolo, *Offesa*, quello che si conclude appunto con le prime parole minacciose del Caserta, valgono come epigrafe per l'intera opera.

Come aveva ben visto Tommaseo, il « forte del nodo » sta nel piano crudele che « serba » Rogiero a « diventar parricida » [4], a con-

[3] « La colpa dei progenitori ricade sui discendenti e tutta una stirpe espia per il primo colpevole; il destino della colpa e del delitto si trasmette di padre in figlio ». F. W. Hegel, *Estetica*, cit., p. 249. A questa legge « tragica » Guerrazzi si manterrà sempre fedele: nell'*Isabella Orsini*, l'addio della contessa al figlio suona: « figlio del peccato, ti basti che la colpa dei genitori non sarà in te ... » (*Is. Or.*, p. 158, e piú oltre p. 253); ma le citazioni potrebbero essere innumerevoli.

[4] « È serbato, ripeto, a diventar parricida: questo è il forte del nodo », K. X. Y., *La Battaglia di Benevento*, in « Antologia », cit. Proprio per questo motivo, a Guerrazzi poco importa l'inesistenza di prove storiche che documentino la colpevolezza di Manfredi: « Da tutti i vari storici, anche guelfi, si può tutt'al piú

ferma decisiva che, nel romanzo storico democratico, la sconfitta dell'ambizioso progetto politico concepito dal « principe italiano » è la conseguenza necessaria dei suoi misfatti familiari.

La complessità del reale è cancellata dalla fatalità incombente delle legge biblica: il passato si configura come oscura catena di inganni e tradimenti, in forza dei quali tutti noi esseri umani, al pari di Rogiero e Manfredi, non possiamo non dichiararci « traditi e traditori » (*BdB*, p. 374). Nell'universo della colpa e della vendetta, non solo « storia » e « invenzione » si intrecciano in un'« unica favola », ma giungono a compenetrarsi a tal punto che tempo della Storia e tempo del Destino si equivalgono, pubblico e privato, famiglia e persona, compiutezza e diacronia si assimilano nell'unità sintetica della parola visionariamente sublime.

È appunto nello spazio dell'allucinazione melodrammatica che il romanzo storico guerraziano si appropria il senso di maledizione che grava sul *gothic novel*: nell'« ossessione del passato » [5] sta il vero terreno di incontro fra l'opera narrativa dello scrittore democratico e il romanzo nero, di cui egli si professò lettore entusiasta [6].

Tutti i critici, sin dalle prime recensioni, hanno insistito sull'influsso potente che i romanzieri inglesi di fine Settecento, massime la Radcliffe, esercitarono sullo scrittore livornese. Lo spettro, che nella *Battaglia di Benevento* perseguita Rogiero, ripetendogli per tre volte con voce sinistra « *Rammentatevi di vostro padre* » (cap. XV), è solo la piú evidente delle molteplici reminiscenze gotiche che affollano la narrazione. L'innocenza perseguitata, la crudele perfidia del *villain*, il « naturale orrore » degli interni e delle « lande deserte », la mescolanza blasfema

sospettare di quei misfatti, ma solo sospettare ». Allo stesso modo, si scioglie un'altra perplessità di Tommaseo: « In questa storia Manfredi non sente rimorsi che del parricidio, che è il piú orribile delitto sí, ma non l'unico. E se all'ombra del parricidio avesse il Poeta dato per corteggio l'ombra dei fratelli uccisi, la pittura sarebbe stata piú vera e piú piena ». Forse piú piena, certo meno efficacemente marcata.

[5] P. Nerozzi, *L'altra faccia del romanzo*, cit. Ma sui rapporti fra romanzo storico « bianco » e romanzo nero si veda il sempre suggestivo L. A. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1963: « In termini piú generici, il senso di colpa che sta alla base del romanzo, e ne motiva gli intrecci, riguarda la colpa del rivoluzionario ossessionato dal passato (paterno) che si è sforzato di distruggere ... » (p. 143).

[6] Fra le molteplici citazioni ne scegliamo una meno nota: « La Radcliffe immaginò diavolerie che mi cacciarono il ribrezzo addosso mentr'era giovinetto: il Maturino poi mi fece battere i denti da uomo ». *I dannati*, in *Dante e il suo secolo*, Firenze, Tip. Cellini, 1865, p. 347.

di sacro e profano: tutto concorre a tramare di nero lo scenario duecentesco in cui si consuma il tramonto della dinastia Sveva.

Al di là delle situazioni canoniche e dei motivi di genere già allora codificati, ciò che caratterizza originalmente la struttura narrativa della *Battaglia* è appunto l'adozione specifica di un vero e proprio « cronotopo » gotico [7].

Non solo il castello capuano, illuminato pittorescamente dai raggi lunari, domina la scena d'apertura, ma è nello spazio chiuso e separato delle dimore feudali che avvengono gli incontri decisivi e si sciolgono i nodi dell'intreccio: in « una cameretta remota nella quale nessuno, per quanto fosse ardito, osava penetrare » Cerra e Caserta preparano i piani subdoli dell'inganno e della congiura; l'incontro di Rogiero con Enrico *lo sciancato* avviene in « un vestibolo » chiuso con « ispessi cancelli » al fondo di un insidioso « sotterraneo » (cap. IX); e poi, l'entrata in scena di Manfredi e la scoperta parziale della congiura nelle stanze regali del Castello (cap. XXII e cap. XXIII); il primo bacio d'amore di Yole e Rogiero nel giardino della dimora principesca e il loro ricongiungimento nella cella segreta, dove il bel cavaliere era « sepolto vivo »; senza contare le magioni, ricche di cunicoli e meandri infidi, in cui si svolgono i fatti dei racconti omodiegetici di Gorello e Ghino.

Nell'opera guerrazziana il cronotopo gotico in tanto acquista rilevanza strutturale decisiva in quanto l'autore l'assume come lo spazio-tempo privilegiato per rappresentare i ritmi della fatalità tragica, declinata romanzescamente.

D'altronde, all'indomani della rivoluzione, *gothic novel* e melodramma s'incontrano proprio in questa zona di « minacciosa trascendenza », che denuncia con impotenza esaltata l'« eclisse del sacro » (Brooks). Dominati entrambi dal conflitto manicheo Bene-Male e dallo scontro immedicabile fra ansia di nuova « etica numinosa » e consapevolezza del crollo di ogni totalità metafisica, i due paradigmi diversi ma convergenti servono ad attingere la dimensione dell'assolutezza antirealistica: il romanzo storico democratico, nell'osmosi di note melodrammatiche e toni neri, quanto piú svilisce l'autenticità dell'*hypsos* tragico, tanto piú affa-

[7] « La coezione organica nel castello (col suo ambiente circostante) dei momenti-connotati spaziali e temporali e l'intensità storica di questo cronotopo determinano la sua produttività raffigurativa nelle varie fasi dello sviluppo del romanzo storico ». M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, cit., p. 393.

bula le ossessioni archetipiche di sangue e di morte che affollavano l'immaginario primottocentesco.

Come sul piano elocutivo la parola visionaria e la retorica dell'*evidentia* componevano le molteplici tensioni al sublime trovando sintesi della scrittura « rappresentativa », cosí, nell'ambito delle grandi coordinate strutturali, l'intreccio dei due generi narrativi allora piú diffusi sollecitava il nostro autore a sperimentare tecniche e moduli che saranno propri del futuro *feuilleton*.

Ecco perché *La Battaglia di Benevento* può essere davvero considerato il primo romanzo d'appendice italiano, « l'unico che possa porsi accanto alle opere che venivano scrivendosi a quell'epoca in Francia e in Inghilterra » [8].

Il clamoroso successo del libro, se fu favorito dalla carica di patriottismo fremente che ne pervade ogni pagina, derivò in prima istanza dagli artifici tecnico-strutturali con cui è costruito l'intreccio. Guerrazzi è ben consapevole che per « tenere infiammata la passione di chi legge » occorre sostenere il ritmo veloce dello stile *vehemens et abruptum* con l'abile gioco che regola *suspence* e sorpresa. E la *Battaglia* accumula analessi ricche di allusioni criptiche e anticipazioni altrettanto equivoche, mentre ritardi, agnizioni, colpi di scena si susseguono per tutto il corso della narrazione fino a comporre ciò che costituisce oggi la competenza del lettore di appendici.

Se tutti i narratori coevi sfruttano le suggestioni di avventurosità intrigante implicite nel binomio costitutivo del genere misto, il romanzo storico democratico fa del dualismo strutturale il suo principio genetico: senza scalfire la coerenza di un progetto ideologicamente « eroico » e letterariamente antirealistico, ma anzi inverandone le spinte all'eccitazione visionaria, il nostro narratore può innestare nel cronotopo propriamente storico le tecniche rappresentative della « popolarità » piú accattivante ed efficace.

L'ambiguità misteriosa dell'inganno principale, dal primo dialogo fra Cerra e Caserta all'incontro di Rogiero con Enrico *lo sciancato* [9], non

[8] A. Bianchini, *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1969, p. 169. Sui rapporti tra il romanzo storico e la narrativa d'appendice si veda anche il recente libro della stessa autrice: *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, cit.

[9] Nelle parole deliranti di Enrico *lo sciancato* traspare, nell'equivoco dei dop-

solo sorregge l'ordine diegetico delle sequenze inventate, ma si riverbera, arricchendole di ulteriori connotazioni simboliche, sull'articolazione dei moventi storico-politici [10], per sciogliersi infine nella duplice agnizione finale fra Rogiero e Manfredi e quest'ultimo e l'eterno rivale, conte di Caserta.

A strutturare lo schema complessivo della *Battaglia* è infatti la dinamica interna che governa il *plot*: il vettore principale dell'intreccio narrativo non è certo la progressione concatenata degli eventi storici sí piuttosto l'alternanza calibrata delle funzioni peggioramento-miglioramento.

In un'opera che pure si dichiarava politicamente impegnata, le « occasioni », che machiavellianamente sovrintendono alla sinergia di virtú e fortuna, perdono ogni valenza strategica per rivelarsi segni imprescrutabili del destino o trappole preparate con astuzia turpe. La parabola romanzesca, che prende avvio da un esplicito anacronismo storico (Enrico *lo sciancato* era già morto da due anni) si fa letteralmente disegno di oscuri raggiri, « trama » di delitti orditi dal Potere.

La rete intrigata e intrigante entro cui si costruisce il sistema paradigmatico dei rapporti attanziali si riflette sull'ordine sintagmatico che regola l'innesto degli episodi paralleli nell'intreccio principale. Ogni segmento narrativo, infatti, si incastra nella vicenda di Rogiero e Manfredi in forza di quell'« unità artificiosa » che manzonianamente caratterizza il « romanesque ». Cosí i racconti omodiegetici sono tutti legati alle sorti di casa Sveva con connessioni altamente improbabili: Gorello compie la sua vendetta durante la battaglia navale che vede la flotta di Carlo fronteggiare l'ammiraglia avversaria di cui è comandante il per-

pi sensi, il nucleo di verità: all'inizio il vecchio si rivolge a Rogiero appellandolo « figlio » di Mandredi: « Sei forse suo figlio? (...) è molto tempo che ho perdonato tuo padre » (*BdB*, p. 139); poco piú oltre, rivelatagli la « finta verità », gli ammonimenti dati al « figlio » còlgono nel segno: « ... i tuoi nemici sono numerosi e potenti. Non sai che ogni loro gioia sta nella tua morte, ogni loro paura nella tua vita? (...) Chi sa che la tua venuta qui dentro non sia tradimento? » (pp. 140-1).

[10] Dopo il torneo contro i cavalieri francesi, Rogiero sfida a duello colui che crede l'artefice della congiura antisveva; il conte della Cerra per impedire il « giudizio di Dio » invoca i privilegi baronali che vogliono una sfida fra pari: Rogiero, allora, non solo è subito nominato cavaliere, ma l'investitura avviene indossando le armi e le insegne del conte Rinaldo, il quale « riconobbe chi fosse il Cavaliere, e raccolti i pensieri, si diede a considerare la prepotenza dei destini che lo avevano costretto a porgere di buon animo la sua impresa a tale uomo, che or sono molti anni, con solenni giuramenti sacramentava, non avrebbe indossata giammai » (*BdB*, p. 449).

fido Drogone, diventato nel frattempo « creatura del Cerra »; Ghino e Rogiero si incontrano dopo il tentativo di propagginamento del falso pellegrino che altri non è che Gisfredo, futuro « spettro » e poi carceriere del giovane scudiero, e si ritroveranno insieme nei momenti cruciali dell'intreccio storico, il torneo contro i francesi, lo scontro finale.

In questo gioco di coincidenze fortunose, esasperato dalla tecnica del ritardo e della *suspence*, i destini dei personaggi si intersecano nei modi piú imprevedibili rendendo ogni relazione « surdeterminata ».

Non solo « il forte del nodo » imprime al viaggio iniziatico del protagonista il marchio del tradimento politico e privato, ma il groviglio di rapporti parentali macchia il nostro eroe di un'altra colpa infame: nella piana di Benevento la morte verrà a cancellare anche la passione incestuosa che lo lega a Yole, sua sorella naturale.

Nei passaggi intermedi dell'intreccio le regole compositive non perdono il gusto dell'inverosimiglianza avventurosa: se Gisfredo è onnipresente, un altro servitore-sicario si trova sempre al posto giusto nel momento giusto. Roberto, infatti, è il protagonista di t u t t i gli inganni tramati ai danni della famiglia Sveva, dal primo tentativo di omicidio compiuto contro l'amante notturno di Madonna Spina fino all'ultimo atto che lo vede propiziare l'incontro di Rogiero con Enrico *lo sciancato*. La sua « ubiquità » diegetica, d'altronde, è strettamente funzionale al ruolo di « grande confessore » che il narratore gli affida, quando sotto le vesti di frate Egidio comincia a sciogliere i tanti misteri del Castello Capuano.

Il gioco delle coincidenze acquista la massima efficacia nelle sequenze in cui s'affianca all'altro artificio canonico di ogni buon romanzo d'appendice: l'agnizione.

La Battaglia di Benevento dispiega l'intero campionario della tipologia del riconoscimento, quale è stata illustrata da Eco [11]: il lettore, insieme con il protagonista, scopre chi è Gisfredo e poi frate Egidio (« riconoscimento reale »); dopo il torneo, il « riconoscimento reciproco » dei due cavalieri vincitori gratifica chi aveva già intuito, peraltro senza molto sforzo, l'identità nascosta di Ghino e Rogiero. Infine, con il classico « colpo di scena » l'agnizione finale: alla luce dei fuochi del campo, con orrore Manfredi rinviene nelle fattezze del prode cavaliere, prossimo sposo di Yole, la somiglianza con l'antica amante. Che poi, il personaggio

[11] U. Eco, *L'agnizione: appunti per una tipologia del riconoscimento*, cit.

coinvolto in questi episodi faccia spesso la figura dello « scemo del villaggio » (Eco), inetto a comprendere ciò che mille indizi hanno già suggerito con evidenza lampante, è davvero una circostanza da proiettare nel sistema storico dell'orizzonte d'attesa; i lettori italiani erano ben lontani dal possedere quella competenza di norme e convenzioni che fonda oggi la « strategia gratificante del già noto ».

Anzi, proprio l'opera di esordio testimonia le doti di « fresca originalità » e di « sapienza compositiva » che tutti i critici, anche i meno generosi [12], hanno riconosciuto al nostro narratore.

Basta solo osservare come il primo tomo della *Battaglia* sia costruito con un dosaggio calibrato di materiali diversi e complementari che, pur nella facile meccanicità del chiasmo, ben impostano il sistema dei rapporti fra storia e invenzione. Nei nove capitoli che vengono pubblicati alla fine del '27 [13], abbiamo la presentazione di tutti i personaggi principali e delle passioni che li agitano: Rogiero e Yole, Caserta e Cerra, Carlo e Manfredi; amore, ambizione, tradimento, vendetta. Al centro esatto (Cap. V, *Inganno*) è collocata la preparazione della congiura politica e insieme il « disegno » che condurrà Rogiero a diventar parricida. L'ultimo capitolo infine, riportando sulla scena il giovane cavaliere, chiude circolarmente la prima parte del racconto e, ponendo le basi del viaggio, rilancia la narrazione, sempre nel rispetto dell'« unità » indivisibile della « favola ».

E, tuttavia, proprio la compatezza del primo blocco narrativo annulla, sin dall'inizio, l'intrinseca bipolarità del genere anfibio. La tensione unitaria, infatti, lungi dal raggiungere un equilibrio innovativo, svuota di fatto uno dei due poli costitutivi e stravolge il paradigma articolato del romanzo storico.

Assaporando per primo il fascino per i suoi eroi tenebrosi, il no-

[12] Già Tommaseo affermava: « Il suo primo lavoro è il meno immaturo », in *Pagine di critica estetica*, Firenze, Barbera, 1937, p. 100; « Ne' suoi primi lavori la sua originalità è congiunta con una certa vivacità e freschezza, che non è senza attrattive », F. De Sanctis, *" Beatrice Cenci ". Storia del secolo XVI, di F. D. Guerrazzi*, cit., p. 49; « Scrittore sapiente egli fu, senza dubbio, per conoscenza di lingua e pratica dello scrivere ... », B. Croce, *Gli ultimi romanzi di F. D. Guerrazzi*, cit., p. 43.

[13] Indicazioni precise sulla data di composizione e pubblicazione della *Battaglia* si trovano in A. Mangini, *Cenni e ricordi*, cit. Sulla complessità strutturale del primo romanzo si sofferma l'importante studio di W. T. Elwert, *Geschichtsauffassung und Erzählungstechnik in den Historischen Romanen F. D. Guerrazzis*, cit.

stro narratore si inoltra sempre piú entro la dimensione allucinata delle emozioni empatiche, del delirio onnipotente, dell'« arcano terrore »: il ritmo si fa incalzante e l'approdo al piano metastorico matura senza scarti o mediazioni.

La contraddizione dirompente della *Battaglia* non scoppia nell'antitesi fra piano ideologico e dimensione narrativa, o nello scontro fra le componenti del giudizio storico e gli elementi di avventurosità fantastica: anzi, lo svolgimento romanzesco tanto piú si innerva entro le coordinate appendicistiche quanto maggiore è l'ancoraggio dell'io narrante agli ideali « eroici » che la concezione democratica pre-borghese proiettava sul passato nazionale. Il vero punto di frizione è tutt'affatto letterario: la congruenza fra il sistema intellettuale e l'ordine romanzesco fa fallire il tentativo di elaborare originalmente « la prosa del mondo moderno ». A subire la massima distorsione, come è ovvio, è il codice genetico del romanzo storico. I procedimenti tipici di cui si avvaleva convenzionalmente il narratore per comporre storia e invenzione, nella *Battaglia*, sono sí adottati, ma per essere subito capovolti senza, beninteso, alcuno intento di straniamento ironico.

Nella sua formula classica, il « componimento misto » affida lo svolgimento drammatico e l'ampliamento del tessuto narrativo alla tecnica digressiva: senza elevare a modello esemplare il capolavoro manzoniano, fondato su un sistema elaboratissimo di mediazioni spazio-temporali e di trapassi sottilmente progressivi, è indubbio che il genere riconosce nelle digressioni un elemento strutturale di specificità individualizzante.

La dilatazione del discorso attraverso l'innesto di blocchi narrativi eccentrici, nel momento in cui decanta l'azione principale, pone le basi per rilanciarla con maggior estro; al tempo stesso, la ricostruzione « in parallelo » dello sfondo storico si intreccia all'approfondimento psicologico-sociale dei vari personaggi, corroborando l'intrinsichezza dialettica fra fatti individuali e vicende collettive. Che questo sia uno degli elementi piú caratteristici della nuova struttura romanzesca lo testimoniano non solo la pratica consapevole dei fondatori del genere, Scott e Manzoni, ma soprattutto gli intenti volutamente polemici degli epigoni « critici »: mentre Tenca ironizza metanarrativamente sul « pregio di sviare piú che mai la mente del lettore dal fatto principa-

le » [14], Rovani costruisce la trama complessiva dei *Cento anni* ampliando a dismisura gli episodi a latere, con l'effetto di disgregare l'unità compositiva dell'opera.

Ebbene, anche il nostro autore si avvale del procedimento digressivo ma per attribuirgli una funzione rigorosamente centripeta: lungi dall'allargare l'orizzonte romanzesco, le digressioni lo restringono focalizzando l'attenzione sul binomio ossessivo tradimento-vendetta; ben lontane dall'attenuare l'empito passionale sollevato dalla trama principale, le interruzioni operano per meglio intensificarlo. I racconti inseriti di Ghino e Gorello altro non ridicono che la vicenda di Rogiero; le inserzioni storiche ripetono l'eterna legge della sopraffazione; lo stravagante episodio del Romeo, ricalcato esplicitamente sulle terzine dantesche (cap. XI, *Il pellegrino*), pare condotto solo per ribadire l'inautenticità di ogni rapporto di potere e soprattutto per confermare la consequenzialità stravolta che subordina i fatti cruciali della storia alle idiosincrasie della psicologia privata.

Insomma, nel romanzo storico democratico, la tecnica digressiva perde ogni funzione di ampliamento del campo narrativo e di raccordo fra materiali diversi, per diventare cardine di una struttura monocentrica e piattamente unilaterale. Il dinamismo epocale che, grazie alle catalisi espansive, proiettava le vicende del passato nazionale sullo sfondo di una geografia dai confini precisi e « tipicamente » circoscritti, qui si fa movimento spiraliforme, adatto allo svolgimento di una trama sinuosa che rinserrandosi su se stessa costruisce un universo chiuso e iterativo. Le digressioni, modulate come anacronie ridondanti, trasportano il lettore della *Battaglia* in un mondo tanto piú cupamente convulso quanto piú lontano dalla dinamica della storia.

Ad una dimensione temporale che sussume il divenire entro l'acronia archetipica dell'essere corrisponde una orditura spaziale altrettanto astratta e universalmente simbolica. I personaggi, e con essi narratore e narratario, si muovono entro uno scenario composto di « topoi » piú che non di luoghi geografici; le descrizioni ambientali, quando non suggeriscono l'atmosfera misteriosa del gotico, si modellano sugli stilemi convenzionali del *romance* o, ancor piú, del poema cavalleresco. Autentico sfondo teatrale, privo di connessioni reali con le vicende dei protagonisti, il sistema delle coordinate storico-geografiche sfuma in lonta-

[14] C. Tenca, *La Ca' dei cani*, a cura di M. Columni Camerino, Napoli, Guida, 1985, p. 28.

nanza e al centro dell'opera sempre piú s'accampa il cronotopo dell'avventura, retto, secondo Bachtin, da « un astratto legame tecnico dello spazio e del tempo » [15].

Cosí, se i luoghi canonici del gotico, immagini della separatezza e dell'oscurità di morte, alludono all'incombenza della catastrofe, i tempi dell'avventura sottolineano l'unidirezionalità del comportamento umano, sottratto ad ogni possibile dialettica fra fortuna e volontà.

A rivelare esemplarmente il predominio incontrastato che le strutture appendicistiche assumono nella *Battaglia* è l'elemento forse piú tipico e fondativo dell'affabulazione romanzesca: il viaggio dell'eroe.

Tutta la parte centrale del primo libro guerrazziano è occupata dal viaggio intrapreso da Rogiero per consegnare le lettere dei baroni congiurati al traditore Buoso di Duera e aprire cosí la strada all'esercito di Carlo.

Per giungere alla terra di Mirandola, zona di confine dove è stanziato il campo di Buoso, il giovane scudiero deve attraversare mezza Italia, ma di tutto il percorso nulla è dato sapere al lettore: la clausola iniziale del capitolo segnala subito e senza equivoci l'atmosfera « fiabesca » entro cui si svolgerà:

> La landa era lunga; la notte era buia. Il cavallo correva a precipizio (...) trascorse quella landa, — poi un'altra, e un'altra ancora; saltò macchie e fossati, valicò riviere, immergendovisi dentro fino alla testa: grondava il suo corpo sudore, e sangue, né per anche si rimaneva. (*BdB*, p. 150).

Sta per cominciare un iter iniziatico, dove spazio e tempo acquistano il senso di metafore esistenziali, gli ostacoli valgono come « prove », gli incontri sono momenti di confronto con antagonisti ed « aiutanti positivi ». La realtà storico-politica dell'Italia divisa in stati-vassalli, tra loro in guerra violenta, semplicemente non esiste. Rogiero, alla ricerca della propria identità, affronta le tappe canoniche di una *quête*: il distacco dai luoghi natii, il tradimento, il riscatto nello scontro diretto con l'avversario (il torneo con i francesi), cui segue la « prigionia » e il cimento supremo della morte apparente che gli consente di scoprire i piani della congiura antisveva; infine, dopo una prima affermazione pubblica di onore ritrovato (l'investitura a cavaliere con le

[15] M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo*, in *Estetica e romanza*, cit., p. 247.

armi del Caserta per combattere il duello con il Cerra), il ricongiungimento finale col vero padre.

Motivo ricco di intertestualità, quant'altri mai, il viaggio nella *Battaglia* piú che richiamare modelli della tradizione narrativa prossima o lontana pare piuttosto inaugurare la dimensione mitico-fantastica entro cui si dipanano le innumerevoli avventure dei personaggi del *feuilleton*.

Cancellata la vastità dispersiva delle peregrinazioni effettuate dall'« eroe-viaggiatore » settecentesco, caro allo Zajotti, rifiutato il realismo conoscitivo dei percorsi assegnati al protagonista del romanzo storico classico, senza nulla concedere, infine, all'esperienza formativa insita negli spostamenti da un luogo all'altro del *Bildungroman* [16], l'iter di Rogiero si costruisce come vero e proprio « tragitto narrativo », ricco di « svolte » e incontri cruciali, lungo la direzione obbligata che occorre seguire per sciogliere il filo ingarbugliato della trama.

L'identità conquistata nella piana di Benevento non sancisce il riscatto e l'integrazione sociale del giovane cavaliere né, d'altronde, propone un ordine assiologico nuovo cui uniformarsi: è l'esito ineluttabile cui, attraverso la pedagogia della paura, giunge la narrazione di « delitti atroci e crudeli », primi fra tutti il tradimento e il parricidio.

Nondimeno, con contraddizione solo apparente, proprio questo epilogo tragicamente archetipico, che tutto risolve « nel nome del Padre », illumina lo spessore di verità storica contenuto nel romanzo d'esordio dello scrittore livornese.

Il riconoscimento attivo dei lettori nel sistema metastorico a cui approda questa sorta di « romanzo familiare » nazional-patriottico rivela le tensioni profonde che percorrevano l'orizzonte d'attesa primottocentesco. L'impoliticità di una lettura della storia italiana in chiave moralisticamente catartica avvalorava, infatti, l'ansia ribellistica della giovane intellettualità che voleva sottrarsi all'ossessione del passato, senza però rinunciare alla fascinazione emulativa per l'« eroe fatale ».

Se il romanzo popolare « si propone di essere quel luogo astratto capace di contenere le possibilità di formulazione di un mito » [17], *La Battaglia di Benevento*, che affabula il mito per eccellenza di quel decen-

[16] Per le varie tipologie dell'eroe e delle strutture romanzesche si veda M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in *L'autore e l'eroe*, cit., in particolare le pp. 195-212.

[17] J. Tortel, *Il romanzo popolare*, in AA. VV., *La paraletteratura*, cit., p. 78.

nio, può davvero essere considerata il prototipo italiano del genere.

Rappresentazione romanzesca di un tradimento storico-esistenziale, *La Battaglia*, nel suo facile oltranzismo simbolico, dava voce alle inquietudini di una generazione che, nata dopo la Rivoluzione, viveva, piú che ortisianamente, la caduta napoleonica come metafora di una orfanità irredimibile o, che è lo stesso, di una paternità mancata: l'odio per l'autorità repressiva del Potente faceva tutt'uno con il rifiuto della tradizione autorevole del Padre [18], figure, d'altronde, troppo assenti nella nostra storia nazionale per non diventare anche oggetti del desiderio.

In questa ricerca-repulsione del « nome del padre », il romanzo storico democratico pare raggiungere la sintesi delirante delle fantasie che alimentavano l'immaginario collettivo risorgimentale. Con originalità precipua Guerrazzi, cioè, recupera la lezione autentica del *Castello di Otranto* e del *Confessionale dei Penitenti neri* [19], la proietta sullo sfondo di una narrazione storica, entrando cosí in sintonia con l'espressione piú genuina della nostra cultura nazional-popolare: il melodramma verdiano, dominato, secondo le acute osservazioni di Baldacci, dal conflitto fra « padri e figli » [20]. Al di là delle omologie piú o meno strette, vale la pena di sottolineare la centralità di un motivo che, finora poco analizzato, sembra essere dominante nella narrativa italiana ottocentesca. Non a caso Portinari, nell'*Introduzione* alle *Parabole del reale* cita Barthes:

[18] Pur senza voler caricare di troppe valenze simboliche l'opera guerrazziana, si può ricordare un'osservazione di Propp: « Questa formulazione parte dall'ipotesi che primario sia non l'uccisione del *padre*, sibbene l'uccisione del *re*, chiunque esso sia ». V. J. Propp, *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi, 1975, p. 92 (corsivo nel testo).

[19] « La morale dichiarata ed effettiva di *The Castle of Otranto* è che « le colpe dei padri ricadano sui figli fino alla terza e alla quarta generazione », e la trama consiste in una storia di vendetta ... ». P. Nerozzi, *L'altra faccia del romanzo*, cit., p. 29. Nel romanzo della Radcliffe è lo stesso Guerrazzi a individuare il motivo di maggior suggestione: « Nel *Confessionario dei Penitenti neri* con quanta tremenda ansietà segue il lettore quel padre che s'incammina senza saperlo ad assassinare la figlia, e la figlia bellissima dorme un sonno tranquillo ... » (*N. A.*, p. 56).

[20] L. Baldacci, *Padri e figli*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974. Non si vuole ipotizzare qui un rapporto di stretta dipendenza fra l'opera verdiana e i libri di Guerrazzi, quanto piuttosto suggerire la trama di suggestioni che pervadevano il medesimo orizzonte d'attesa. Nel suo bel saggio, il critico sottolinea il carattere tutto borghese che il conflitto assume nel melodramma, ben lontano, quindi, dal tono eroico con cui Guerrazzi declina l'aristocratica « legge della vendetta ».

La morte del Padre toglierà alla letteratura molti dei suoi piaceri. Se non c'è piú un Padre, a che raccontare delle storie? [21].

Forse non è cosí semplice: la nostra produzione narrativa del secolo scorso parrebbe semmai confortare l'ipotesi contraria. Si raccontano storie proprio per colmare il vuoto lasciato dalla morte del padre: dall'esiliato Ortis ai due « promessi sposi »; dal trovatello del Castello di Fratta al *dandy* scapigliato, nato magari il giorno della « fatal Novara », senza contare i tanti personaggi delle veriste « vite dei campi »: tutti costoro sono protagonisti di racconti che collocano al centro il senso di una orfanità difficilmente medicabile. Ma a questo punto, il discorso si allontana davvero troppo dal nostro novellatore risorgimentale, a cui va piuttosto riconosciuto il merito di essere stato interprete autentico, anche se poco consapevole, di una temperie culturale che ha visto intrecciarsi indissolubilmente inquietudini politiche e grovigli esistenziali.

Sull'orizzonte storico-intellettuale, *La Battaglia di Benevento* si offre al lettore moderno come peculiare testimonianza dell'inadeguatezza del pensiero laico e democratico a fare i conti con la cultura del passato. Anche e soprattutto in questa prospettiva il primo romanzo guerrazziano ben illustra le ragioni del fallimento cui incorsero gli ideali del « moderno umanesimo » (Gramsci): la tradizione dei Padri era troppo incondizionatamente ammirata per diventare strumento attivo d'egemonia.

Il ritratto di Manfredi, quale « sovrano italiano », è volutamente costruito con allusioni storiche e reminiscenze letterarie. Il cumulo di citazioni, d'altra parte, è cosí contraddittorio (il ghibellino dantesco, il principe machiavelliano, l'eroe fatale byronicamente scellerato) da vanificare ogni spessore di credibilità politica: la morte del sire svevo vale davvero a sancire uno scacco tragicamente ineludibile.

Lo squilibrio fra aspirazioni utopiche e cupo pessimismo, inscrit-

[21] R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 46. Portinari, in un altro saggio, parla di una « casistica romantico-melodrammatica, quasi tutta riconducibile a variazioni edipiche ». *Introduzione* a *Il libretto del melodramma ottocentesco*, cit. Il critico ipotizza anche che la natura della popolarità del melodramma debba essere ricercata in questa « sorta di regressione colta collettiva » in cui il ritorno al Medio evo ha « il senso di un ritorno all'infanzia della propria cultura, con tutte le rimozioni del caso » (p. XLIV).

to nel codice genetico della compagine narrativa, ne scardina l'orditura complessiva e il secondo termine prende decisamente il sopravvento. L'immagine « rischiaratrice » [22] della Vendetta dei Vespri Siciliani non basta a compensare l'effetto ben piú potente suscitato dallo spettacolo di morte su cui si chiude il romanzo: le contraddizioni implicite nella pedagogia della paura rischiano di acuire le frustrazioni depressive dei lettori piú di quanto non riescano ad infiammarne gli spiriti combattivi.

La Battaglia di Benevento, proprio perché espressione genuina dei sentimenti dell'*intelligenzia* democratico-risorgimentale, sembra segnare l'approdo di un esperimento interessante piú che inaugurare una stagione narrativa.

Nella seconda opera, maturata all'indomani dei moti del '31, pur conservandosi fedele ai valori dell'« epoca eroica » e all'organicismo degli ideali preborghesi, di cui semmai accentua le suggestioni aristocraticistiche, l'autore livornese tenta di attingere la sublime altezza del mito per altra via: attraverso il recupero della totalità dell'epos, *L'Assedio di Firenze* si propone d'essere il « poema epico popolare » del nostro Risorgimento.

[22] « Ma rischiaratrice del tristo spettacolo, giustificatrice dell'Arcana Provvidenza, al pensier del lettore si presenta in lontananza la Vendetta de' Vespri Siciliani ». K. X. Y., *La Battaglia di Benevento*, cit.

Capitolo Undicesimo

L'EPICITÀ IMPOSSIBILE: DALL'"ASSEDIO DI FIRENZE" ALLE "DOMESTICHE STORIE"

Allora quando io divisai comporre libri a modo di romanzi meditai sopra tutte le forme immaginate con migliore o peggiore fortuna dai romanzieri antichi fino a noi. Disegnando in mente un poema epico popolare tu intendi come io venissi quasi per mano condotto a sostituire un popolo, una città, una idea religiosa o politica al pallido personaggio dello Scott a pronubo dei casi storici esposti nelle inclite sue opere. (*Memorie*, p. 109).

Nel colloquio immaginario con Mazzini Guerrazzi, mentre ribadisce il rigetto del modello scottiano e ancor piú, seppure implicitamente, la lontananza dalla scuola manzoniana, testimonia insieme la distanza che separa *La Battaglia* dall'*Assedio di Firenze*.

Ad occupare la scena romanzesca ora non è piú la vicenda individuale dell'eroe, « pallido personaggio » o « bel tenebroso » poco importa, quanto piuttosto la vita « ideale » di una città o di un popolo. Il mutamento cruciale è solo in apparenza di tipo contenutistico. Certo, dall'ipotesi monarchica, sottesa alla storia del « principe italiano », il nostro autore passa a prospettare con ben altro piglio la soluzione repubblicana. I fondamenti ideologici del suo pensiero politico tuttavia non vengono scalfiti, semmai l'utopia democratico-libertaria, invocata nelle pagine finali dell'*Assedio*, avvalora l'astrattezza dell'« umanesimo » risorgimentale.

La modificazione prospettica piú rilevante coinvolge, innanzitutto, l'organizzazione primaria dei materiali romanzeschi. Come già sottolineava Mazzini, nella sua prima recensione:

Gualandi ha sentito che il predominio spettava nel suo libro alla parte storica. Nell'*Assedio*, vero e unico protagonista è Firenze [1].

Il « predominio » indiscusso della parte storica non implica però la maturazione di una connessione diversa fra vicende pubbliche ed eventi privati, e il disegno complessivo non conosce una progressione diacronica piú duttilmente articolata. Il ribaltamento strutturale, rispetto alla prima opera, è tanto piú energico quanto piú immutati restano i termini del confronto. Dove nella *Battaglia*, storia e invenzione, pubblico e privato si compenetravano fino al punto di coincidere nella zona metastorica del destino, nell'*Assedio* la divaricazione fra i due poli si fa radicale, con l'esito, sostanzialmente identico, di vanificare ogni possibile dialettica o reciproco condizionamento.

Insomma, permanendo inalterati il sistema degli ideali eroici e la concezione organicistica della patria come comunità naturale, nessuna mediazione, né politica né istituzionale né sentimentale, può innestare la vicenda del singolo entro il quadro delle sorti collettive. Allo stesso modo, l'orditura ampia dell'intreccio, pur modificando il gioco delle proporzioni, non altera l'equilibrio finale: ai racconti inseriti, che ripetono sempre la legge eterna della vendetta, spetta il compito di illuminare l'intensità travolgente delle passioni private, mentre il corpo centrale della narrazione si incarica di dimostrare la sconfitta dei valori comuni subita ad opera dei soliti iniqui traditori.

Nello scontro perenne fra virtú e inganno che domina la storia non è dato scorgere esito positivo, meno che mai quando il primo termine vuol attingere la sublimità dell'« idea religiosa o politica ».

Ad esserne corroborata, sul piano elocutivo, è la tensione all'*hypsos*: la nuova mescidanza di « storia e invenzione », attuata senza una revisione del paradigma concettuale, non sovverte, come è ovvio, l'ordine dei registri stilistici, solo ne impone una calibratura diversa: la parola melodrammatica si rinserra nei racconti omodiegetici di secondo grado o nelle sequenze piú deliranti — la strage compiuta da Morticino degli Antinori nel campo francese, gli incubi del rimorso da cui è assalito Malatesta Baglioni morente —, mentre la prosa nobilmente cadenzata occupa con sempre maggior sostenutezza le « visioni della storia ».

In nome della centralità affidata all'« idea », il poema epico po-

[1] G. Mazzini, *Frammento di lettera di G. Mazzini sull'Assedio di Firenze*, cit., p. 132.

polare predilige le clausole dello stile *amplum* al ritmo avvincente dello stile *vehemens et abruptum*: cosí, la « prosa poetica » si espande nei proemi iniziali di ogni capitolo; le descrizioni del paesaggio fiorentino abbondano di citazioni sincretiche da Dante a Foscolo; nel « mondo commentato », il protagonismo d'autore effonde la sua pedanteria in dotte elocubrazioni; infine, nelle digressioni storiche, l'invettiva si alterna alla perorazione, l'empito messianico alla « veemenza dell'arringa tribunizia », per usare un'espressione dello stesso Guerrazzi [2]. Nel confronto costante e ravvicinato con le opere della storiografia classica, la intertestualità, diventata piú ricca, corrobora l'autorevolezza monologica di un narratore ormai atteggiato sempre a *histor*.

A loro volta, nel disegno compositivo della tela romanzesca, anche i procedimenti teatralizzanti si intensificano ma sono orientati diversamente. Non piú funzionalizzata a orchestrare il movimento drammatico o gli improvvisi *coup de theâtre*, la scrittura scenica è adibita a costruire le quinte spettacolari su cui far campeggiare gli eroi della libertà fiorentina. Ed essi, convenientemente, recitano e argomentano in perfetto stile oratorio.

È su questo piano tecnico-rappresentativo che risiede la differenza sostanziale fra i due piú celebri romanzi guerrazziani: il *pathos* tragico continua a sorreggere la strategia narrativa, ma ha sostituito alla tensione di tipo appendicistico-melodrammatico la compostezza monumentale della scena epica.

Siamo a uno dei nodi cruciali dell'*Assedio*, e, all'apparenza, anche dei piú pacificamente riconosciuti; l'etichetta di « poema epico popolare », attribuitagli dall'autore, sembra trovare tutti concordi: i primi lettori e i critici novecenteschi, i fautori appassionati e i denigratori accaniti [3]. Nulla da obiettare, naturalmente, se attribuiamo un carattere

[2] *Introduzione* alla *Vita di Francesco Ferrucci*, cit., p. 13.

[3] Nella varietà di toni e giudizi valutativi, la seguente serie di citazioni critiche può essere illuminante:

« *L'Assedio di Firenze* è il piú grande sforzo fatto dal romanzo per toccare i confini dell'epopea », F. Martini, *F. D. Guerrazzi*, in « Universo Illustrato », 1873.

« *L'Assedio di Firenze*, per l'architettura e struttura sua, per la potenza degli affetti che vi predominano e per la scultorea bellezza dei suoi principali personaggi (...) è vero e proprio poema, un poema per la materia: date a quel contenuto la forma smagliante dell'ottava ariostesca e voi avrete uno dei piú stupendi poemi epici del mondo », R. Giovagnoli, *Frustula et nugae*, Roma, Perino, 1888, p. 49.

« ... formano la piú forte narrazione epica che abbia l'Italia », P. Micheli, *F. D. Guerrazzi*, in *Saggi critici*, Città di Castello, Lapi, 1906, p. 46.

« ... tutto questo dà al romanzo l'aspetto, l'andamento, il suono di un poema

di epicità generica al tono solenne e declamatorio cui sempre si modula il discorso guerrazziano, qui poi particolarmente in quanto ispirato dalla volontà celebrativa delle gesta del Ferrucci, « l'ultimo dei grandi Italiani » (*AssdiFi,* p. 612). Ma, appunto, in questa tensione pervicace alla totalità assoluta viene meno ogni sperimentazione autentica di *epos* romanzesco. All'*Assedio di Firenze* s'attaglia perfettamente la riflessione di un pensatore che ben s'intendeva di « moderna epopea borghese ». Dopo aver condannato i tentativi di restaurare l'« epos nazionale » senza ricercarne, però, « alcuna viva connessione con la nostra vita domestica civile e giuridica, con le nostre istituzioni e i nostri ordinamenti », Hegel cosí conclude:

> Volere oggi fare di tali argomenti un qualcosa di nazionale e addirittura un libro popolare è stata l'idea piú triviale e insipida che si potesse avere. Nei giorni di un entusiasmo giovanile apparentemente in risveglio questo fu un segno della vecchiaia di un'epoca, divenuta di nuovo infantile all'approssimarsi della morte e che si rallegrava di cose morte cercando di far sí che anche altri vi trovassero il loro sentire ed il loro presente [4].

Il mito giovanilistico che alimentava il pensiero democratico passava anche attraverso questo recupero, tanto piú ricco di immediata efficacia retorica quanto piú votato a sicuro fallimento politico e culturale.

Non è solo questione, per dirla ancora con Hegel, di non aver colto la differenza fra « collisioni drammatiche » e « collisioni epiche » o di soggiacere all'ammirazione per le doti « naturali » di coraggio insite nell'animo di Francesco Ferrucci [5]; no, il punto decisivo è l'aspirazione ad un'« assolutezza » che mal si inscrive nell'ordine aperto e dinamico della

eroico, concepito da una mente faticosamente e turbidamente poetica », F. Lopez-Celly, *F. D. Guerrazzi nell'arte e nella vita,* cit., p. 55.

« Epica ne è la materia, epici ne sono gli eroi, epici furono gli effetti che esso produsse », G. Marradi, *F. D. Guerrazzi,* in *Prose,* cit., p. 104.

« È un'epopea cupa del valore sfortunato », F. Momigliano, *F. D. Guerrazzi cinquant'anni dopo la sua morte,* in « Rivista d'Italia », 15 gennaio 1924. Per concludere, infine, con l'enfasi di F. Carlesi che nell'*Introduzione* a *Travestimenti guerrazziani* (San Casciano, Fratelli Stianti, 1930) definisce l'opera « l' Iliade della seconda Italia ».

[4] G. W. Hegel, *Estetica,* cit., p. 1399.

[5] « ... il coraggio è uno stato dell'anima ed un'attività adatti soprattutto per la descrizione epica, ma non per l'espressione lirica o per l'azione drammatica. Infatti nel drammatico la cosa principale è costituita dalla forza o debolezza interna *spirituale,* dal pathos eticamente legittimato e condannabile, mentre nell'epico essa è invece data dal *lato naturale* del carattere » (ivi, p. 1402).

struttura romanzesca. Se le suggestioni archetipiche del mito possono forse prendere corpo nella dimensione delirante dell'immaginazione melodrammatica, magari sorretta dalle coordinate spazio-temporali dei *feuilleton*, l'ansia di totalità, calata nell'universo assiologico del « poema epico popolare » estraneo ad ogni contatto con la « familiarità » del presente, si riduce solo a enfasi roboante e a ridondanza narrativa. La lettura parallela di episodi analoghi posti uno nella *Battaglia* e l'altro nell'*Assedio*, per esempio la celebrazione del torneo, esemplifica come meglio non si potrebbe l'impossibilità del recupero dell'*epos* tradizionale nell'età e nelle forme della « prosa del mondo moderno ». E il fallimento guerrazziano è oggi tanto piú incontrovertibile quanto piú vi riconosciamo una coerenza progettuale di fondo.

Sul piano elocutivo, la parola del narratore assume la solennità ieratica della profezia monologica [6]; il registro « visionario » si modula sulle cadenze classicheggianti dell'*ecphrasis* staticamente monumentale; l'ottica narrativa, collocata in una zona di lontananza onnisciente, non conosce alcuna sfumatura ironica, né tanto meno alcun atteggiamento di criticismo problematico.

Un analogo processo di assolutizzazione percorre il sistema delle strutture spazio-temporali: l'immagine dell'assedio si fa autentica metafora testuale. Al pari dei fiorentini, anche ai lettori non è concesso alcun movimento o pausa distraente: solo poche acronie dinamizzano il tempo dell'intreccio che si espande su ritmi noiosamente prolissi. Dopo dieci capitoli e oltre duecentocinquanta pagine non è successo pressocché nulla. Episodi come l'ambasceria di nobili cittadini a Bologna, la caduta di Arezzo o l'incoronazione di Carlo a Roma, spostano sí il fuoco narrativo fuori delle mura fiorentine, ma non determinano alcuno « spiazzamento » né stilistico né interpretativo. Fabula e intreccio paiono procedere per dilatazione amplificante dell'unico nucleo tematico reso esplicito dal titolo.

Se davvero accogliamo l'ipotesi guerrazziana di confrontare l'opera con le « forme immaginate dai romanzieri antichi » (*Memorie*), l'analisi non può che privilegiare l'*Iliade* contro l'*Odissea*, la misura « magnifica-

[6] « Dell'epos è caratteristica la profezia, del romanzo la predizione. La profezia epica si attua interamente nell'ambito del passato assoluto ... », M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, cit., p. 472. Superfluo sottolineare che alle distinzioni tipologiche di Bachtin è debitrice l'intera lettura dell'*Assedio*, qui proposta.

mente semplice » e compatta della *Gerusalemme liberata* a fronte dell'universo arioso del pur tanto amato *Orlando furioso* [7].

Nell'assunzione delle coordinate spazio-temporali dell'epica piú rigorosamente « chiusa » prende corpo un cronotopo narrativo che di romanzesco conserva davvero pochi tratti.

La ricerca tenace della compiutezza compromette anche e soprattutto l'organizzazione complessiva del sistema dei personaggi. Il presunto dominio concesso all'elemento storico su quello inventato restituisce preminenza al « grand'uomo » (Lukács) ed elimina « quel protagonista ideale che dal Waverley in poi pare inevitabile ne' romanzi, tipo equivoco, incerto, sfumato, che sfugge alla definizione e si frammezza a tutti i casi senza dominarli, senza dirigerli, specie di centro posticcio, fittizio come un'ipotesi » [8]. Ma porre al centro dell'*Assedio* il condottiero nazionale, l'eroe allo stato puro, significava cancellare appunto « la differenza profonda fra il romanzo e l'epopea » [9].

Non solo il rapporto « generico » fra il protagonista e le « figure di contorno » viene falsato, ma la rigidità della prospettiva epica esaspera il manicheismo con cui sono rappresentate le forze in campo: perfidi senza possibilità di riscatto i traditori, eroici fino alla morte i combattenti per la libertà. Cosí, se Dante di Castiglione brilla per integrità di sentimenti e coraggio indomito e Fra Benedetto da Foiano incarna l'ardore intrepido della fede religiosa, Ludovico Martelli, amante infelice di Maria, a sua volta innamorata dell'infame Giovanni Bandini, ricava

[7] L'ammirazione incondizionata di Guerrazzi per Ariosto è testimoniata in molti passi delle opere autobiografiche: famoso il ricordo della prima lettura dell'*Orlando furioso*: « ... conviene notare certo avvenimento il quale può considerarsi come un'epoca nel mio cervello. Volle il destino che in quel tempo mi capitasse in mano l'Orlando Furioso. (...) Ogni uomo desidera il paradiso a modo suo, per me paradiso è l'anima di quel tempo, è Messer Lodovico » (*N. A.*, p. 55). Ma nelle *Memorie*, dopo aver elogiato l'« amabile follia dell'Ariosto », scriveva: « Unico pertanto si rimanga cotesto portentoso » e continuava: « argomento di meditazione sopra tutti veniva la Gerusalemme. Nessuno meglio del Tasso poteva condurre la sua tela con magnifica semplicità. Grandi e nobili affetti si offrivano in copia al poeta ... » (pp. 110-1).

[8] G. Mazzini, *Frammento* ..., cit., p. 132.

[9] « Appunto qui sta la differenza profonda fra il romanzo e l'epopea. Il carattere nazionale degli argomenti dell'epica, il rapporto fra individuo e popolo nell'età degli eroi esigono che nell'epos la figura piú importante abbia una posizione centrale, mentre nel romanzo storico viene di necessità ad essere soltanto una figura di contorno ». G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 42. Anche per questo autore ovvio il rimando alla trattazione complessiva del tema.

dal confronto con il rivale « privato » ulteriore esemplarità « pubblica ». E sopra tutto domina « il sagrifizio tremendo », la massima prova che l'umanesimo laico può imporre ai suoi adepti: per il bene della patria, Michelangelo Buonarroti accetta di disonorare il suo nome e la sua fama, fingendosi traditore [10].

Anche le figure femminili non sfuggono ai dettami imperiosi della sublimità epica. Capeggia la schiera Annalena, che si presenta in scena rievocando la *virtus* romana, dimostrata da una nobildonna fiorentina, sua protettrice. La giovane fanciulla soccorsa dai soldati del presidio, fra cui Lupo e Vico Machiavelli è in preda al panico; in fuga dalla campagna per salvarsi dalle violenze dell'esercito nemico, ha perso il padre e non ha piú casa. Ebbene, pur in queste condizioni miserande, eccola raccontare la vicenda capitata a Madonna Lucrezia Mazzanti da Figline che, per sottrarsi all'assalto amoroso di un capitano troppo intraprendente, si butta in Arno, pronunciando solenni parole:

> « Madonna Lucrezia si leva: — era nel suo volto gran parte di cielo; il crepuscolo dorato lo vestiva di una luce di beatitudine; ci guardò mesta, non abbattuta, secura, non baldanzosa; e aprendo la bocca favellò: figliuole mie, voi che sceglieste piuttosto la morte con onore, che la vita con vergogna, stamani con parole io v'insegnava: guardate, — adesso ve lo confermo con l'esempio. — Ah! signori, il pianto mi toglie facoltà di raccontarvi partitamente come ella, spiccato un salto, si precipitasse nel fiume; — come vedessimo ora apparire su le acque, ora scomparire sotto la santissima, e tanta era in lei la voglia di preporre l'onestà alla vita, che quante volte l'empito dei vortici la respinse su a galla, tante ella, mettendosi le mani sul capo, si attuffava giú nel fondo ». (*AssdiFi*, p. 151).

Se l'immagine finale dell'autoannegamento è di un impagabile umorismo involontario, non è difficile, a buon conto, comprendere come la narratrice di siffatta parabola sia destinata a far coppia con Vico, degno figlio di Niccolò Machiavelli, e soprattutto a diventare protagonista di alcune fra le piú stucchevoli scene del romanzo (per esempio l'episodio

[10] L'episodio del « finto tradimento » di Michelangelo è commentato esplicitamente nelle *Memorie*: « In Michelangelo Buonarroti volli significare un mio concetto ed è questo. Il sagrifizio piú tremendo che possa dalla patria domandarsi al cittadino consiste nella perdita della fama. Umana cosa è consumare le sostanze, umana immolare la vita, divina poi sagrificare in benefizio della patria la gloria tarda, la gratitudine postuma per le quali i magnanimi danno volentierosi le sostanze e la vita » (pp. 113-4). A sciogliere dubbi « storici » sulla condotta dell'artista è dedicata una lunga nota, ricca di citazioni e confutazioni d'altri testi, posta al termine del IX capitolo dell'*Assedio*.

di conciliazione fra i due fratelli Buondelmonti, da anni divisi da un reciproco odio incontenibile; *AssdiFi*, pp. 247-8).

Il grado di maggior retoricità spetta, tuttavia, al ritratto del protagonista, Francesco Ferrucci. L'agiografia laica del Risorgimento ha trovato il suo « santo eroe », e per celebrarlo s'avvale di tutti i *topoi* della prosopopea classica.

Durante la difesa di Volterra, ferito in piú parti, già svenuto varie volte, Ferruccio maltratta chi, per soccorrerlo, l'ha allontanato dal luogo della battaglia e chiede di riaccompagnarlo là dove ferve la mischia:

> « Perché mi avete tolto? Perché non mi avete lasciato? Improvvidi! e non sapete che anche morto avrei saputo spaventare il nemico. Forse non è il campo di battaglia il letto di riposo pel guerriero? (...) Su! ... ridonatemi l'aria aperta, mi sento soffocare qua dentro; datemi la picca ... menatemi contro al nemico ... ». (*AssdiFi*, pp. 506-7).

E poiché non riesce letteralmente a stare in piedi, ordina a Vico Machiavelli:

> « Ponmi su questa sedia, chiama gente che ti dieno mano, e portami cosí su la breccia ». (*AssdiFi*, p. 507).

Superfluo aggiungere che i soldati, rianimati dalla vista di questa sorta di « capitano in trono », ripresero vigore, « unirono i loro sforzi ed anche per questa volta gl'imperiali furono ributtati dalla breccia ».

Nel confidare la sorte della repubblica al suo valore, il gonfaloniere Carduccio esclama:

> « In lui, giurerei, si agita puro il sangue romano senza miscuglio di barbari ». (*AssdiFi*, p. 347).

Le parole del Carduccio concludono un giudizio storico preciso: la *libertas* fiorentina può contare su due uomini: uno è l'artista per eccellenza, il « divino » Michelangelo « genio custode della città » (*AssdiFi*, p. 222), l'altro il condottiero militare. Se al primo si può chiedere di compiere il gesto di maggior valenza simbolica, il finto tradimento infamante, le sorti ultime della città sono affidate al valore delle armi di cui ha sempre dato prova il secondo.

In questo romanzo, che addita le istituzioni repubblicane della antica pratica fiorentina quale modello per il futuro assetto istituzionale del paese unificato, nessuna autorità reale è attribuita ai capi politici; tutto il potere è concentrato nelle mani del « generale ». La svalutazione delle questioni statuali, evidente nell'elaborazione del pensiero politico,

si traduce narrativamente nel predominio assoluto che Ferruccio gode nel sistema attanziale dei difensori della città. Guerrazzi, al pari di molti intellettuali democratici, delegava al fascino carismatico del « dittatore » il compito non solo di soccorrere la patria in pericolo ma di reggere le sorti dello Stato. Con la stessa autorevolezza, giusta e implacabile, con cui guida le milizie, l'uomo di Gavinana sa sciogliere i nodi controversi del rapporto fra governanti e governati.

Il personaggio entra in scena compiendo un'azione apparentemente secondaria, ma politicamente emblematica. All'annuncio della fuga da Arezzo di Antonfrancesco Albizzi, che ne era il commisario militare, il Ferrucci riesce a raggiungerlo, mentre si sta dirigendo verso Firenze con poche truppe sbandate. Dopo aver provveduto a che la città alleata non cada subito in mano nemica, lo rampogna aspramente spingendosi sino ad insultarlo e a minacciarlo (« Taci, obbedisci, o ti taglio la gola », *AssdiFi*, p. 61); gli intima di non mettere piú piede in città e ritirarsi nel contado; ma, all'atto di salutarlo, davanti alle milizie riorganizzate, gli salva l'onore quale magistrato della Repubblica, eletto Commissario militare dai Dieci [11].

Sin dalla sua prima apparizione, Francesco Ferrucci riesce insomma ad imporre il suo potere a quella nobiltà cittadina che, mai sottomessasi alle ordinanze dei capi politici, sarà la rovina della repubblica.

È certamente questo il dato ideologico piú significativo del libro, il piú ricco di implicazioni future; e non tanto per le sfumature di nazionalismo ardimentoso [12], sfruttate con opportunismo a un secolo di distanza dalla cultura fascista [13], quanto piuttosto per le tensioni di am-

[11] Ferruccio, come capitano, è subalterno rispetto all'Albizzi, nominato commissario delle milizie fiorentine per la difesa di Arezzo. E, infatti, il colloquio fra i due militari termina ribadendo la codardia del commissario ma riconfermandone il comando: « Per onestare la tua infamia basta che tu mentisca, e di leggieri il farai, imperciocché i codardi sieno maestri di menzogna. — Addio. — Ora ridivengo soldato, e ti obbedisco » (*AssdiFi*, p. 62).

[12] Del sogno nazionalista è espressione esaltata il monologo pronunciato dal Ferrucci davanti al mar Mediterraneo, quando tra richiami savonaroliani e suggestioni luterane, guardando verso l'Africa e ricordando Scipione (« quasi dirimpetto a Roma giaceva Cartagine ») immagina « di potere tutelare non solo la libertà della patria, ma cambiare la faccia all'Italia, — forse anche al mondo » (*AssdiFi*, p. 565).

[13] Nel centenario della pubblicazione dell'*Assedio di Firenze*, Elwert scrive un articolo in cui afferma: « Ma allora quale sarebbe l'importanza di Guerrazzi? Questa: che egli con l'*Assedio di Firenze* ha creato un ***mito storico***. Nel secolo XX, si è in grado di comprendere che cosa sia il mito storico (...) lievito che trasforma

biguo « giacobinismo » che, dopo aver alimentato il volontariato garibaldino, avranno modo di manifestarsi nella politica condotta dagli uomini della Sinistra risorgimentale, a cominciare da Francesco Crispi [14].

Ma, al di là dei pur interessanti risvolti ideologici e dell'indubbio fascino « militante » che l'eroe di Gavinana esercitò presso i lettori ottocenteschi — e basti solo ricordare l'entusiasmo di Verdi [15] —, nel ritratto del protagonista *L'Assedio* condensa, rendendole evidenti, le aporie immedicabili che minano nel profondo il tentativo guerrazziano di comporre un poema epico popolare. Ferruccio, che « è vera incarnazione del dovere » (Mazzini), non può non richiamare alla mente del lettore moderno un'osservazione avanzata dal giovane Lukács, teorico del romanzo:

> Il dovere uccide la vita, e un eroe dell'epopea costruito a partire dal dover essere, sarà sempre e soltanto un'ombra dell'uomo vivente nella realtà storica: la sua ombra, non mai il suo archetipo [16].

Ad infrangersi nel corso dell'opera è l'ambizioso progetto di dare alla futura collettività nazionale una narrazione che, nelle forme del romanzo storico, aspirasse a diventare *epos*: impossibile porre al suo centro l'immagine di nazione, mai storicamente realizzatasi; altrettanto arduo dare corposità a quel popolo che lo stesso autore diceva di prediligere ma di cui sapeva solo o esaltare populisticamente le virtú magnanime o deprecare moralisticamente la furbesca ignominia servile. Non restava che affidarsi, ancora una volta, alla personalità eccezionale, integrandola

le masse, anima le folle, riplasma i popoli ... È risaputo che tutta l'idealità del romanzo si riassume e si concreta nella persona del Ferruccio », W. T. Elwert, *Vitalità ed efficacia politica dell'opera del Guerrazzi*, in « Civiltà Fascista », aprile 1937. Ancor piú interessante e non privo di spunti acuti, l'articolo di G. Bottai, *Pensieri su L'Assedio di Firenze*, in « Liburni Civitas », IV, 1930: « *L'Assedio di Firenze* è fra i libri del secolo scorso quello che meglio mette in luce e scolpisce l'anima eroica della razza e meglio ne delinea la continuità storica. La figura di Francesco Ferrucci media l'antichità romana con il Rinascimento, e sta a dimostrare che l'Italia, anche nei secoli in cui maggiormente predominarono valori estetici e artistici, non fu mai dimentica delle sue tradizioni militari ».

[14] Per tutta la questione si rimanda alle fondamentali note gramsciane de *Il Risorgimento*; in particolare a quelle dedicate al duplice significato del termine « giacobino » in *Il problema della direzione politica nella formazione della nazione e dello Stato moderno in Italia* (op. cit., pp. 69-95).

[15] In una lettera a Piave del 1848, il compositore scriveva di vedere in lui « un gigante, un colosso di grandezza e d'amor patrio » e proponeva di ricavare un libretto dalle « grandi scene » presenti nel libro di Guerrazzi cfr. F. Abbiati, *Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. I, pp. 751 e 777.

[16] G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974, p. 77.

vieppiú nel sistema assiologico della comunità organica e dotandola di un coraggio « naturale » e tutt'affatto pubblico.

Ma quest'« eroe da epopea » che, come i suoi confratelli, non ha storia ma incarna un destino, la cui vita è « fondata sui valori » e non « sul tempo » [17], privo di intimità d'affetti e di cui si ignora la sorte ultima [18], resta davvero « solo un'ombra », proiezione di un « dover essere » che non suscita alcuna emozione.

All'inadeguatezza dei mezzi espressivi corrisponde d'altronde uno scacco ideologico ancor piú grave: quanto piú l'ideale della libertà repubblicana si appiattisce sull'azione del singolo condottiero, tanto piú la sconfitta storica assume il senso di una catastrofe ineludibile e inspiegabile.

Se il fallimento del sogno unitario di Manfredi poteva essere imputato ai suoi misfatti privati, nessuna ragione motiva la rotta di Gavinana: Ferruccio, che non conosce né passato né futuro, giunge al potere immacolato, senza dover scontare colpe o delitti e, nell'iperuranio astorico dei valori universali, rappresenta « l'uomo di Dio ». Perché allora l'esito negativo? La contraddizione che sosteneva il personaggio del principe svevo, tradito e traditore, proiezione simbolica di un generale ben altrimenti noto, non viene affatto risolta; i due poli sono solo scissi e assolutizzati: da una parte i potenti, i padri cattivi, i traditori ignobili; dall'altra i « puri », che l'esercizio del potere non contamina destinati a inesplicabile insuccesso.

L'ipostatizzazione epica dello scontro non poteva che accentuare il pessimismo connaturato alla concezione politica dello scrittore democratico. Lo aveva già rilevato Mazzini con severità impietosa: « Un alito di scetticismo che spira attraverso molte pagine dell'*Assedio*, uno spirito d'amaro scherno, disperato sconforto diffuso per entro a' piú bei capitoli, aggelano l'anima incalorita nella lettura, e distruggono a metà l'effetto sperato » [19].

[17] La distinzione fra « la vita nel tempo e la vita secondo i valori » con la conseguente diversità di rappresentazione caratteriale risale a E. M. Foster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 37.

[18] « Dove riposa il suo corpo? Si ignora; — non pietra, non segno — non iscrizione alcuna accenna il luogo dov'ebbero stanza le gloriose sue ossa » (*AssdiFi*, p. 615). Anche Pasquale Paoli scompare dopo la rotta di Ponte Nuovo e lo scrittore delega ai personaggi minori, i Proscritti — cosí si intitola l'ultimo capitolo del romanzo — il compito di trarre la morale che guerrazzianamente suona: « Dio non paga il sabato, ma paga » (*Pasquale Paoli*, cit., p. 605).

[19] G. Mazzini, *Frammento* ..., cit., p. 139.

Lo suggerisce, in fondo, lo stesso narratore, quando dopo settecento pagine di narrazione, non trova alcun argomento per spronare i giovani alla lotta (« Tutto parla di morte quaggiú » *AssdiFi*, p. 686) e consegna la speranza di palingenesi futura all'ardore della parola profetica.

Ma forse l'ammissione autentica dell'impasse, il narratore dell'*Assedio* la insinua in alcuni insoliti interventi metanarrativi che affollano le ultime parti del romanzo.

Poco prima dello scontro finale, ad una rituale domanda retorica segue un dialogo diretto col lettore:

> Dove nacquero, come si chiamarono gli eroi, che, comunque pochi, pure in quei tempi giunsero a tremila e trecento in Italia, disposti a vincere o a morire per la libertà?
>
> Non isbigottirti, lettore, non è questa una minaccia di rassegna d'esercito. Io non mi sento *epico* abbastanza da cimentare cosí la sua pazienza, e poi non la reputo virtú, né vorrei che tu la possedessi, lettore. — Assicurati: — le rassegne soglionsi porre nei secondi canti, e potrai, volendo, riscontrarle in Omero, Tasso e gli altri santi della poesia, scolpiti in pietra, o da secoli esposti entro le nicchie alla adorazione delle genti; — io me ne sono dimenticato, e adesso è troppo tardi per riparare il fallo. (*AssdiFi*, p. 571).

A commento della sorte di Dante di Castiglione, il narratore fa un altro accenno a difficoltà rappresentative che alludono a un rischio geneticamente inscritto nel « dramma storico »:

> I casi e la morte di lui, ben possono dare nobile argomento a nuovo poema; lascio la messe intatta a chi voglia mettervi dentro la mano poderosa. Però chiunque non si sente l'animo grande davvero, si vergogni di stendervela; gli ultimi palpiti della libertà di un popolo sono santi, quanto l'arca di Dio, — rammenti Uzza. — Il dramma storico è il poema del popolo, simile all'arco di Ulisse, chiunque l'afferra e non lo curva, — uccide. (*AssdiFi*, p. 636).

Ammissione implicita di pericoli sottovalutati e solo ora intravisti? Guerrazzi è troppo sicuro delle proprie forze per confessarsi vinto; anzi, il confronto possibile con un epigono lo galvanizza. Pur tuttavia, l'uso reiterato delle similitudini denuncia un impaccio mal mascherato.

A conferma ultima, ecco un altro lungo intervento d'autore, posto come epilogo al racconto « epico » della battaglia di Gavinana:

> E fu questa battaglia degna di Omero, — ma noi non possiamo avere un Omero. Egli cantava all'ombra dei laureti a coronare la fronte degli eroi che ascoltavano, — noi seduti sopra un sepolcro narriamo storie alle ossa inaridite; (...) Quando le labbra frementi sussurravano l'ultimo verso del canto, e la corda vibrava l'estremo tocco, egli sentiva distinto l'alitare dei petti ai circostanti, e il suo

cuore si empiva di nuovo sangue e di nuova poesia argomento di forza alle immagini future. — (*AssdiFi*, p. 609).

Pur ammantata di patina retorica, la figura del poeta greco rinvia ad una comunità organicamente coesa, dove il cantore ricavava dall'accordo con il suo uditorio forza di ispirazione ed empito poetico. Il confronto con il presente, orientato alfierianamente e foscolianamente a condannare il secolo vile e morto, vale, in realtà, ad illuminare le condizioni diverse in cui si esplica l'attività del romanziere moderno e spiega l'impossibilità dell'*epos*:

> Male arrivato poeta nelle terre d'Italia! Alle generazioni che ti scorrono davanti pallide e vuote, siccome larve, parla di gloria e ti risponderanno usura; — rammenta la fama, e quelle passeranno favellando bruttezze; — guai a te, se ti esce incauto dalle labbra il nome santo di patria! Ti aspetta il luogo infame, dove avrai per compagni la meretrice e il ladro ... perché l'amore di patria in questa terra è delitto. — Certo, il tuo nobil cuore, o poeta, non verrà meno per questo, — ma rimarrai contristato profondamente per le turpitudini dei tuoi fratelli, — la parola ci spirerà sopra le smorte labbra, — e non potrai essere Omero. (*AssdiFi*, p. 610).

L'ultima sconfortata previsione accende d'intensità polemica le solite recriminazioni contro i « turpi fratelli d'epoca »: senza una precisa consapevolezza critica e nascondendolo sotto i consueti lamenti narcisistici, Guerrazzi confessa il fallimento di un progetto.

Il richiamo all'organicità compatta dell'epoca eroica non è piú possibile; i valori disinteressati sono stati sommersi dalla prosaicità dell'« usura »: il poema epico popolare, nel momento in cui si offre come tentativo generosamente esperito, dichiara altresí la sua infecondità. Solo due anni dopo, sulla odiata stampa giornalistica esce *La Duchessa di San Giuliano*, la prima delle « domestiche storie » [20].

Il mutamento di genere segnala la tempestività con cui, ancora una volta, Guerrazzi seppe entrare in sintonia con il clima culturale complessivo, cogliendone subito le suggestioni innovatrici.

La crisi del romanzo storico è ormai nell'aria, la volontà di affrontare argomenti domestici e privati accomuna letterati e critici. In

[20] Come ricorda lo stesso Guerrazzi nella *Prefazione* agli *Scritti*, in cui viene ristampata con il titolo definitivo *Veronica Cybo, duchessa di San Giuliano*, la prima « domestica storia » era uscita su « La viola del pensiero », rivista livornese nel 1839; poi, nello stesso anno, presso l'editore Vannini.

un orizzonte politico di caduta generale di tensione, anche il nostro scrittore si dichiara pronto ad abbandonare lo scenario della storia per « tentare » — è lo stesso verbo usato per le prime opere — altre strade. In una lettera del 1843 a Niccolò Puccini, Guerrazzi è in grado di delineare il nuovo programma di lavoro:

> A ciò pensando, e per *tentare*, vorrei stampare alcuni racconti, a cominciare dalla *Duchessa di San Giuliano*, seguirebbe la *Duchessa di Bracciano*, e poi la *Beatrice Cenci*, e via e via [21].

La prima era già uscita, la seconda era pronta — l'*Isabella Orsini, duchessa di Bracciano* vede la luce nel 1844 (Firenze, Le Monnier) —; l'ultima, infine, dovrà aspettare dieci anni per essere stampata, ma era in fase esecutiva [22]. È da sottolineare, sin d'ora, l'intenzione progettuale di includere anche la *Beatrice Cenci* nel ciclo delle « domestiche storie » che, pur con caratteristiche disuguali — solo il primo è un racconto lungo — « costituiscono un insieme dotato di caratteri specifici rispetto all'opera precedente e a quella successiva » [23].

In realtà, anche per questa nuova scelta di genere, la consonanza dichiarata con l'orizzonte d'attesa si capovolge subito in una riaffermazione di diversità irriducibile. Il ciclo delle domestiche storie accusa in termini inequivocabili l'estraneità profonda dell'opera guerrazziana rispetto al sistema letterario che stava affermandosi in Italia. Sebbene la *Beatrice Cenci* ottenga uno strepitoso successo, questi libri ben illuminano le ragioni che indurranno i lettori ottocenteschi ad abbandonare progressivamente il nostro romanziere.

Le tre narrazioni sono sí dedicate a protagoniste femminili, colte nell'intimità della famiglia, ma le duchesse di Bracciano o di San Giuliano hanno davvero poco a che fare con le Angiole Marie o le Nun-

[21] Lettera da Livorno del 17 maggio 1843.

[22] In molte lettere del '44 e '45 indirizzate a vari destinatari Guerrazzi scrive che sta meditando sulla vicenda di Beatrice Cenci; la circostanza è confermata da Lopez-Celly quando ricorda che il romanzo « nato molti anni prima e terminato nel '50, rimasto sotto chiave per ben tre anni è pubblicato finalmente a Pisa nel '53 » (op. cit., p. 81). Tutto ciò e alcune specifiche caratteristiche del testo permettono una lettura unitaria delle tre opere che scelgono a propria protagonista una donna « vittima e colpevole ». Alle « domestiche storie » è dedicato l'interessante saggio di L. Lattarulo, *Dal romanzo storico alle " domestiche storie "*, in AA. VV., *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, cit.

[23] L. Lattarulo, op. cit., p. 242.

ziate, di rusticana ascendenza. La « domesticità » richiamata nel sottotitolo è tutta apparente: non solo il mutamento prospettico dell'ottica narrativa non prevede un avvicinamento e un contatto con il presente, ma il sistema delle coordinate spazio-temporali avvalora il radicamento della *fabula* nello sfondo dell'« epoca eroica », con i suoi ambienti e costumi di corte.

Il passaggio dalla formula classica del romanzo « misto » alle « domestiche storie », pur con marcati elementi innovativi, non segna alcuna revisione nell'attività letteraria guerrazziana. Anche gli elementi di rottura, interessanti e a loro modo originalmente efficaci, entrano in sinergia con le tensioni costitutive del paradigma culturale e ideologico democratico, le compongono in un equilibrio diverso, senza però modificarne i principi genetici.

Il nostro scrittore è indotto ad abbandonare l'ordito pluridimensionale del romanzo storico piú che da un'accentuazione del pessimismo politico, derivata da motivi esterni, da una specifica crisi intellettual-letteraria. La consapevolezza, maturata nel corso della stesura dell'*Assedio*, che il dominio della storia deprime la libera espansione dei valori organici sembra approdare alla messa in discussione della possibilità stessa di stendere un « poema epico popolare » e suggerisce di tentare altre vie.

Guerrazzi non abdicherà mai alla funzione di poeta-combattente; la fiducia ingenuamente romantica nella parola letteraria lo sosterrà per tutta la vita — e la produzione sterminata ne è testimonianza incontrovertibile —, ma le opere successive all'età d'oro del romanzo storico illustrano l'impotenza a rappresentare in modi convincenti la dialettica fra « credere e discredere ». Nel vuoto aperto dal crollo delle idealità eroiche si svilisce la sperimentazione del sublime romanzesco, nella duplice declinazione avventurosa-melodrammatica ed epico-teatraleggiante, e si accentua il gusto per le componenti macabre e tenebrose che la cultura del romanticismo d'oltralpe aveva già individuato nell'aspirazione moderna all'*hypsos*.

Lo scontro frontale fra virtú e tradimento, ricondotto *in interiore homine*, si risolve ancora e sempre con il predominio incontrastato del secondo termine, ma quest'ultimo, estraneo ormai alla dinamica storica, è fatto sinonimo di pulsioni e istinti aggressivamente orientati.

L'impegno di denuncia politica, sia chiaro, non viene meno: la scelta di relegare sullo sfondo gli eventi collettivi per meglio mettere a fuoco le nefandezze del costume privato è dettata dall'intento di sve-

lare la corruzione della classe dirigente d'allora. L'ottica ristretta entro le mura familiari della Firenze medicea e della corte romana corrobora l'empito di indignazione polemica: « affinché gli uomini imparassero a medicare, non a dissimulare le piaghe » (*Sopra le condizioni della odierna letteratura italiana*, p. 225) non occorreva volgersi al presente e abbandonare i tempi e i luoghi del passato: bisognava, piuttosto, mutare la prospettiva con cui osservarli. Non a caso, protagonista delle due prime storie è quella nobiltà fiorentina, che, dopo la capitolazione della repubblica, aveva ripreso la guida della città. Guerrazzi sembrerebbe suggerire che la « miseria » politica della storia italiana ha le sue radici anche nei comportamenti privati di coloro che l'hanno governata: l'immoralità di corte alimenta egoismo e abiezione; la pusillanimità dell'« umano consorzio » si origina dalla depravazione della coscienza.

Superfluo qui ricordare il furore con cui il narratore delle « domestiche storie » si scaglia contro l'empietà dell'« avara Babilonia » (*B.C.*, p. 605) o le scelleratezze di casa Medici, considerate le cause prime della rovina che travolge le protagoniste. Se Beatrice appare addirittura « angiolo di martirio », vittima sacrificale della turpe genia gesuitica, la responsabilità dei misfatti delle due duchesse è tutta da addebitare alle rispettive famiglie: i Salviati, parenti infidi dei Medici; i fratelli di Isabella, che con i loro « esempj pessimi » sono degni rappresentanti dell'illustre casata fiorentina.

Si aprirebbe cosí lo spazio per una nuova articolazione fra interessi privati e destini collettivi: le « domestiche storie » getterebbero una luce, per quanto obliqua, sullo scenario rinascimentale intessuto di massimo splendore culturale e drammatica inettitudine politica. Ma, all'atto pratico, il proposito guerrazziano si rivela ben piú misero e soprattutto troppo intriso di acre moralismo per suggerire alcunché.

Lo scacco è dettato non solo dalla « radicalizzazione del pessimismo (che) investe la condizione umana in generale » (Lattarulo), ma soprattutto dalla incapacità di cogliere l'elemento specifico del « genere » entro cui si inscrivono le « domestiche storie ». La dimensione dell'intimità, quale sede privilegiata degli affetti privati, non prende mai corpo in queste narrazioni, ed è ovvio che sia cosí: nella concezione preborghese della persona e della famiglia che il nostro autore continua a mantenere, l'universalità dei rapporti umani non consente dialettica fra l'ambito domestico e l'universo collettivo. La corruzione di Isabella *è* la corruzione della famiglia Medici, senza mediazione alcuna.

Ben comprensibile, allora, che la caduta della funzione antagoni-

stica assolta dagli eroi e dall'utopia non metta in discussione la poetica aristocratica delle « passioni veementissime sempre ». Anzi, Veronica, Isabella e Beatrice sono l'espressione piú autentica dell'affettività convulsa ed esacerbata che, nel rifiuto del sentimentalismo patetico, rinviene il proprio archetipo nell'immagine di Lucifero, angelo decaduto:

Anche la colpa conosce una specie di dignità; osiamo averla. Lucifero bandito dalle sedi celesti non accusava veruno ... (*Is. Or.*, p. 14).

I ritratti di queste donne impongono, sin dal loro apparire, una strategia di lettura altamente « tragica », tanto piú prossima ai codici espressivi della *Battaglia* e dell'*Assedio*, quanto piú estranea alle cadenze languide delle coeve storie domestiche.

Veronica, « dotata di spiriti alteri » si muove nell'intimità delle sue stanze « torbida di ciglia truci, e minaccevole sempre » (*Ve.Cy.*, p. 30), e al momento della decisione « funesta »:

Alle furie che già la dominavano, aggiunse la colpa che l'aveva tratta incrudelire contro il suo sangue, il dolore del figlio e la paura di averne meritato l'odio implacabile. Tremende visioni le si aggiravano vorticose per la mente. Il demonio la sferzava co' suoi piú velenosi flagelli. Tra i tanti modi di vendetta uno le piacque, e fu il peggio ... (*Ve. Cy.*, p. 32).

Isabella, per parte sua, entra in scena recitando una preghiera ben strana:

La donna non istava atteggiata a reverenza, ma dritta, proterva, a fronte alta, con occhi torvi ed intenti, affannoso il petto, tremule le labbra, dilatate le narici, strette le mani, inquieti i piedi: leonessa insomma, piuttosto che donna, e molto meno poi donna supplichevole. (*Is. Or.*, p. 10).

E, infine, Beatrice nulla ha davvero a che spartire con il mite e dolce ritratto del Redi, da cui si vorrebbe ispirata la narrazione intera: « la piú fiera, e la piú infelice delle donzelle italiane » (*B.C.*, p. 74) perde ben presto i tratti angelicati per assumere l'aspetto della « vergine romana, quando rammenta che nasce dal sangue di Clelia »:

Dov'è la vergine dal dolce sembiante? Gli occhi di Beatrice, dilatati in guisa strana, pare che avventino fiamme; le narici aperte sussultano; le labbra compresse, il seno palpitante, i capelli sciolti le fremono dietro le spalle ... (*B. C.*, p. 89).

I paragoni con le figure tragiche per eccellenza, da Fedra a Medea a lady Macbeth (Veronica « pareva lady Macbeth sonnambula pel ri-

morso de' commessi delitti », p. 49) si affiancano alle citazioni tratte dai moderni drammi romantici, convalidando l'ancoraggio persistente della pratica narrativa guerrazziana ai criteri espressivi che avevano dato vita alle prime opere.

In una nota, apparentemente marginale, il narratore dell'*Isabella Orsini* spiega le ragioni stilistiche che l'hanno indotto ad un falso storico:

> La Bianca non era ancora moglie di Francesco I; viveva ancora tuttavia l'Arciduchessa Giovanna. Questo è anacronismo: ma la povera Giovanna, comecché donna piissima che conducesse vita di silenzio e di sacrificio, non era personaggio tale da ravvivare il racconto. Anime sante, ma pallide; nate a soffrire e a tacere! (*Is. Or.*, p. 106).

Le donne nate solo « a soffrire e tacere », anche se relegate a ruoli di comparse, non possono trovare spazio nel romanzo democratico. Alle fanciulle piangenti e deboli delle novelle in versi romantiche e dei racconti campagnoli Guerrazzi oppone personaggi femminili di grande rilievo passionale. Di piú: mogli, amanti, giovani innamorate, qualsiasi parte assolvano, sono sempre loro a condurre il gioco: a fronte dei rispettivi compagni, le protagoniste non solo dimostrano una intensità d'affetti ricca e struggente, ma agiscono con lucidità intellettuale e coraggio indomito. Al pavido e vanitoso Troilo, che fino all'ultimo nulla capisce dei propositi vendicativi del duca Orsini (*Is. Or.*, p. 247 e p. 299), fa riscontro un Guido Guerra ancor piú imbelle, inetto a salvare Beatrice dalle voglie oscene del conte Cenci (*B.C.*, pp. 236-7).

Colpiti da una sindrome profonda di impotenza, questi amanti paiono scontare, con facile contrappasso, l'ansia superomistica che abita gli altri personaggi virili. Le « domestiche storie », mentre avvalorano l'impossibilità dell'unione amorosa nel mondo guerrazziano, testimoniano con forza l'incompatibilità attanziale delle figure dell'eroe e della donna appassionata. L'affermazione piena dell'io non può accettare i limiti del riconoscimento dell'altro da sé, pena la conversione della pulsione erotica in aggressività ferale.

Accantonata la funzione agonistica dell'eroe, Guerrazzi abbandona la mitezza sentimentale di Yole e la pudicizia virtuosa di Annalena, « vedova prima che sposa » (*AssdiFi*, p. 485), per recuperare dalla *Battaglia* il paradigma femminile abbozzato nella « bella signora vestita di nero » che educava alla vendetta Ghino di Tacco. Anche Madonna Gualdrada ricavava risalto espressivo dal confronto con la cognata, donna capace solo di « piangere e pregare »: alla sorella e non alla moglie il

nobile padre di Ghino aveva inviato come testamento accusatore la sua camicia intrisa di sangue. E la « bella signora » assolveva il truce mandato con determinatezza feroce (*BdB*, pp. 249-254).

Il fascino tenebroso che emanava dal personaggio di Manfredi trapassa nella fisionomia tragica di queste *belles dames sens merci*. Protagoniste anch'esse della vicenda principale, le nostre eroine espandono nei soliti toni melodrammatici la violenza dei loro moti affettivi. E non c'è bisogno di attendere la cupezza orrorosa di cui è intessuta la narrazione della *Beatrice Cenci* per imbatterci in sequenze che puntano alla suggestione macabra: già nel primo racconto, Veronica, dopo aver ucciso di sua mano la rivale Caterina [24], perfeziona la vendetta con un gesto di crudeltà perfida. Iacopo Salviati si sta preparando per la gran festa di Capodanno a corte; le biancherie che deve indossare sono finemente sistemate in un canestro preparato dalla dilettissima consorte:

> Sempre tenendo gli occhi fissi nello specchio, il duca allunga la mano al canestro, ove con diligenza rimossi i primi e piú sottili pannilini, la insinua per trovare la camicia: mentre si adopra in simile ricerca, ecco gli s'impigliano le dita in certa materia molle, che sembra al tatto seta greggia: maravigliando si volge, e vede appunto una ciocca di fili finissimi e biondi, come di seta. (...) gli si presenta in fondo del canestro ...
>
> Ohimé! La testa recisa di Caterina ... (*Ve. Cy.*, p. 68).

Avviato nel primo racconto, il clima di nefandezze giunge all'acme con la vicenda di Beatrice Cenci, considerata da un critico « vera orgia di atrocità mostruose » [25].

[24] Il gesto omicida di Veronica è un motivo narrativamente sottolineato: in un'*Appendice*, che riporta i brani della *Cronaca delle Cose Fiorentine* del Morbio, da cui è tratto l'episodio, Guerrazzi invoca la testimonianza documentaria delle fonti storiche, ma solo per avvalorare lo scarto d'originalità inventiva da cui è germinato il racconto. Lungi dal restituire lo spessore d'autenticità filologica, la nota, di oltre nove pagine, registra lo stravolgimento in direzione gotica del fatto principale: l'omicidio di Caterina era stato compiuto da sicari prezzolati non dalla duchessa.

[25] G. Marradi, *F. D. Guerrazzi*, in *Prose*, cit., p. 108. Vale, nondimeno, ricordare anche la testimonianza di Lopez Celly: « Eppoi un continuo gorgo di amarezza; l'enfasi, lo scetticismo, il tradimento, la cupidigia, la tortura, l'assassinio, la morte, sono cose che in questo lavoro passeggiano quasi personificate », ma proprio perciò il romanzo « scritto appositamente per il popolo » è « ancor oggi letto avidamente. (...) In ogni biblioteca popolare circolante c'è l'immancabile *Beatrice Cenci*, insieme all'*Ebreo errante*, ai *Miserabili*, ai *Misteri di Parigi*; in ogni adunanza popolare si odono continuamente discorsi basati spesse volte sulla sostanza popolareggiante e superficiale dei predetti romanzi, considerati come documenti storici » (op. cit., pp. 82-3).

Per dichiarazione esplicita dell'autore [26], a fondamento dell'intero ciclo vi è un proposito di edificazione morale; come nei romanzi storici, tuttavia, anche qui i meccanismi compensativi insiti nella « pedagogia della paura » fungono da alibi per scatenare le pulsioni piú cupamente perverse. La rappresentazione della violenza, non piú proiettata sullo sfondo epocale degli eventi storici, ma deflagrante nello spazio etico della famiglia, sollecita una energica reazione censoria, resa ancor piú cogente dall'ideale muliebre che Guerrazzi si accaniva a professare:

> Regni la donna in casa: sua la domestica economia, sua l'allevatura dei figliuoli, la educazione prima di quelli sua: a lei confidato il carico supremo di apparecchiare forti e generosi cittadini alla Patria; a lei il tesoro dei buoni costumi in santa custodia; a lei il consigliare nelle dubbiezze, nelle avversità sovvenire, negl'infortuni confortare; ella àncora di speranza, ella fuoco di Santo Elmo. O che pretende ella di piú? [27]

Nell'attonito stupore della domanda finale si riassume la concezione conservatrice della femminilità che lo scrittore democratico coltivò per tutta la vita. Non c'è dunque da meravigliarsi se la stragrande maggioranza dei critici abbia sottolineato con perplessità lo iato che si apre fra le pagine saggistiche e la raffigurazione, ben piú convinta e convincente, delle furie da cui sono abitate le protagoniste delle « domestiche storie ».

In verità, nessuna contraddizione incrina la coerenza dell'opera guerrazziana: in un saggio coevo alla risposta ad Amelia Calani, l'autore

[26] « E trapassando alle domestiche storie, i talami macchiati repugnante il coniuge, e con infamia maggiore lui consenziente, funestissimo seme di fatti sovversivi l'umano consorzio; e mi studiai, con intento piú efficace di quello che persuade Tantalo nell'*Eneide* ad ammonire i dannati, ad esclamare a mia posta: *Discite justitiam moniti ...* » (*Sopra le condizioni ...*, in *Scritti*, p. 225).

[27] *Amelia Calani*, in *Amelia Calani ed altri scritti*, cit., p. 41. L'ampio saggio, steso nel '58 per replicare alla nobildonna che sosteneva la necessità di impartire anche alla popolazione femminile un'adeguata educazione scolastica, accompagna il solito ritratto della donna, angelo del focolare, a cui « sopra ogni altra creatura Dio commise la santa custodia degli affetti » (p. 21), con una serie di giudizi d'apocalittica misoginia: « ... la piú parte delle nostre donne compaiono d'ingegno ottuso, frivole di mortale fatuità, infaticate circale di cose inani, di cuore stupide, corrompitrici e corrotte, alla patria danno, alla famiglia disdoro, maledizione ai figliuoli, delle stesse discipline gentili malaugurose guastatrici (...) morte insomma della italiana virtú » (pp. 18-9).

della *Beatrice Cenci* spiega le ragioni espressive delle sue scelte d'argomento amoroso:

> Amore, e sempre amore, argomento di drammi, il quale partorisce diletto piú acuto quanto piú si manifesta, o immane, o scellerato, o furbesco, di ogni maniera insomma, purché fuori dal consueto, e, se non paresse troppo grande traslato, vorremmo dire *gladiatorio*. (*Dello scrittore italiano*, cit., p. 193).

In una pratica compositiva, volta a ricercare sempre il piacere delle passioni « immani o scellerate », non vi può essere spazio per la rappresentazione delle « gioie e gli affanni dei casti talami » (*Dello scrittore italiano*, p. 128); la professione di un ideale femminile astrattamente virtuoso è solo il controcanto necessario allo sfrenamento della fantasia convulsa a cui, anzi, è indispensabile opporre un argine all'interno stesso del discorso romanzesco. Per dare libero sfogo agli istinti piú aggressivi, infatti, occorre neutralizzarne la suggestione all'atto della scrittura: prima ancora dell'io leggente, ad essere rassicurato deve essere il responsabile diretto di tali scene. Da questa esigenza autocompensativa nasce la struttura disorganica delle « domestiche storie », dimidiate tra un moralismo ottuso che esalta la famiglia e l'amor materno, quali cardini di un *ethos* universale [28], e la visionarietà delirante con cui vengono rappresentati gli incubi e i desideri che quell'ordine distruggono.

La narrazione si costruisce cosí sul gioco bilanciato di spinte eversive e controspinte censorie: se le seconde si condensano nelle figure subalterne (esemplare la coppia Maria Cecchino nell'*Isabella Orsini*), e dilagano nei commenti digressivi, alle prime spetta il compito ben piú impegnativo di sostenere l'intera parabola del racconto. Certo, Praz ha ragione quando ricorda come nell'opera guerrazziana prevalga « l'attenzione morbosa pei fatti atroci (...) pei fatti immondi e orripilanti, che egli si dilet*ta* a sciorinare con pesante sarcasmo di moralista » [29].

[28] Nel saggio dedicato alla Calani, il rifiuto di impartire un'educazione moderna alle donne prende le mosse, come al solito, dagli antichi esempi di virtú romana: « Lucrezia, Cornelia, e la vedova del mago Pompeo, ed Arria, ed Eponima, e la moglie di Marco Bruto ... » (*Amelia Calani*, cit., p. 11). Ancora nel 1874, scriveva: « Qui gioverà moltissimo considerare che altro è l'amore padre delle passioni impudiche, ed altro l'amore del matrimonio sublimato alla dignità del sacramento; cotesto si pasce di pensieri vani e peccaminosi e di appetiti disordinati, questo ha in mira procreare creature che glorifichino Dio, la patria onorino, la famiglia dilatino » (*La torre di Nonza*, cit., p. 65).

[29] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 236-7. Cajumi, tuttavia, ben individua l'originalità guerrazziana nelle « storie

Eppure, il dato di maggior originalità di questi libri sta appunto nell'incandescenza melodrammatica con cui « lo spettacolo di torture fisiche e morali » rompe le gabbie difensive del perbenismo dichiarato. Ambiguo, contraddittorio, per molti versi « caricaturale » (Praz), il gusto per il sublime orroroso è spia di una sensibilità inquieta, incline a riprendere dalla cultura d'oltralpe le situazioni perturbanti che la produzione letteraria dominante edulcorava o addirittura rimuoveva.

Se il ripiegamento sulle vicende private è sintomo del fallimento cultural-politico consumato nell'orditura epica dell'*Assedio di Firenze*, l'irriverenza spavalda con cui il narratore della *Veronica Cybo* o della *Beatrice Cenci* si scaglia contro pregiudizi, tabú e superstizioni bigotte testimonia, pur tra mille limiti, una volontà di rottura non disprezzabile. Ai languori, alle lacrime, alle patetiche morti in odor di santità, Guerazzi oppone i cadaveri sfigurati di Caterina e Isabella, la gelosia assassina di Veronica, le maledizioni blasfeme dei padri contro i figli (*La Vendetta Paterna*).

Un solo valore non verrà mai neanche sfiorato dal furore iconoclasta dell'io narrante guerrazziano: l'amor materno. L'autore livornese non ha dubbi che la maternità trasfiguri la natura femminile: l'indecenza che attribuisce al corpo della donna viene cancellata dalla funzione riproduttiva. Integrato nel sistema naturale dei principi universali, a cui fa da sostegno insieme con l'amore per la patria — vera madre di tutti —, l'istinto materno sottrae la femmina al destino di colpa verso cui la trascina l'indole passionale. Come ricorda Isabella all'uomo che l'ha resa adultera:

> — Troilo, il cuore della femmina può errare ed essere ingannato, quando è amante; ma non s'inganna né erra allorché è madre. — (*Is. Or.*, p. 216).

E nella stessa opera, persino il cinico Titta, dialogando con Cecchino, arretra davanti al ricordo dell'immagine materna:

> — Tanto è detto antico: « le femmine sono tutte di un conio ... » —
>
> — Non è mica vero; e vedi io giurerei che adesso parli di una cosa, che tu non credi ... O non fu donna tua madre? —
>
> — Ah sí Mia madre fu donna; ma di lei già non parlava, né io pensava punto a lei; dico delle altre ... — (*Is. Or.*, p. 169)[30].

tragiche »: « Il genio di Guerrazzi era tutto nell'invettiva, nella satira, nella poesia dell'orrido ». *Introduzione* a *Scritti scelti di F. D. Guerrazzi e di C. Bini*, cit., p. 33.

[30] L'inconfrontabilità della virtú della propria madre con i comportamenti

Ma, appunto, proiettata la figura della genitrice nell'iperuranio dei valori assoluti, e scongiurato cosí ogni contagio corruttore, delle donne, di tutte « le altre » si può anzi si deve mostrare l'animo perverso. Proprio per « la natura loro, sempre estrema tanto nel male, come nel bene » (*AssdiFi*, p. 338), in esse sarà piú facile indagare la genesi contrastata delle emozioni travolgenti.

Siamo ad un altro esito paradossale dell'opera guerrazziana. L'ancoraggio al *topos* retorico che vuole « sesso e psicologia fatalmente insieme » [31] corrobora il progetto di « tentare » l'esperimento delle « domestiche storie », ma, al tempo stesso, ne rafforza l'inclinazione antianalitica. Ancora una volta, cioè, Guerrazzi pur addentrandosi nella sfera oscura della psiche, resta fedele allo stile « rappresentativo » e, per nulla preoccupato dell'approfondimento dei conflitti interiori, punta alla resa visionaria dei deliri passionali.

È, d'altronde, in questa zona, in cui deflagrano gli incubi ancestrali di *eros* e *thanatos*, che la scrittura melodrammatica ottiene i suoi effetti piú plateali. Come in tanta parte della produzione popolare e paraletteraria, l'apparente giustificazione moralistica — « imparare a medicare, non dissimulare le piaghe » — è solo preludio alla trattazione di sequenze morbosamente orchestrate.

Nell'equilibrio precario instaurato fra *récit* e conclusione, il meccanismo censorio pare riportare la vittoria, ma il senso complessivo del racconto non si riassume affatto nel « sugo della storia ». Certo, Veronica, omicida per vendicare l'offesa alla sua dignità di moglie e madre, muore in odore di santità, mentre Isabella, colpevole di adulterio e di una maternità illegittima, conosce una fine terribile: « il volto nero, e chiazzato di sangue, aperta la bocca, e sozza di bava sanguinosa; gli

femminili è un *Leit-motiv* della narrativa guerrazziana: con accenti analoghi a quelli di Titta, se ne avvale anche Filiberto d'Orange nel dialogo con Giovanni Bandini (*AssdiFi*, p. 197). La galleria delle madri eroiche è sterminata: dalle comparse anonime che affollano le digressioni storiche alle protagoniste di episodi cruciali (Madonna Ghita) o secondari (la madre di Caterina nella *Veronica Cybo* o la *mater dolorosa* del Soderini nell'*Assedio*). Per dare esemplarmente conto dell'unità d'affetto che ci lega a colei che ci dà la vita basta ricordare la lucida follia che spinge i figli del Marchese di Santa Prassede a fulminare con « quattro terzettate » la Bella Siciliana, novella sposa del padre. (*Ven. Pa*, pp. 136-9).

[31] « Il particolare risalto dato alla psiche femminile nei tempi antichi era indubbiamente dovuto alla dominante concezione che le donne fossero piú appassionate degli uomini, concezione che Ovidio riassume chiaramente nel suo resoconto della disputa fra Giove e Giunione su chi trovasse piú piacere nell'amore, l'uomo o la donna ». R. Scholes - R. Kellogg, *La natura della narrativa*, cit., p. 231.

occhi aperti, scoppianti fuori dai cigli » (*Is. Or.*, p. 298). Eppure, proprio l'« infelice spettacolo di colpa e perfidia » (*ibidem*) offerto dal corpo martoriato di Isabella svela il tema conduttore e unificante delle « domestiche storie ».

Al centro dell'interesse dell'io narrante guerrazziano non sta l'istituzione storico-sociale della famiglia, è la bellezza seduttoria del corpo femminile il vero fulcro di queste storie.

Forte di una malvagità efferata, Francesco Cenci può dichiararlo a sé e agli altri senza paura o pudore:

> Il vecchio sporse verso di lei le braccia aperte, esclamando teneramente:
> — Sei pur bella, fanciulla! ... Oh! perché non mi ami? ...
> — Io? — Vi amerò ... e gli si avventò al collo.
> Il padre e la figlia si strinsero in religioso abbracciamento.
> Ma il bene durava nell'empio vecchio quanto un baleno. (...) A un tratto ecco apparire i segni del parossismo del delitto: gli si corrugano gli occhi, le palpebre tremano di quel riso sinistro che faceva abbrividire; le palpa i capelli, il collo le stazzona e le spalle; baciolla e ribaciolla, e nello accostare la bocca al suo orecchio vi sussurò dentro una parola ... (*B. C.*, pp. 89-90).

La passione incestuosa che segna il destino di Beatrice è già tutta inscritta in questo primo abbraccio paterno, prima affettuosamente tenero, poi morbosamente osceno.

Dall'amaro sfogo invidioso di Veronica davanti al ritratto della giovane rivale Caterina alla descrizione della bellezza sfolgorante di Isabella fino alla bestialità lasciva del conte Cenci, ciò che scatena la tensione narrativa e il complementare intervento moralizzatore è sempre il fascino ammaliante che promana dal corpo femminile. Ed esso, infatti, diventa l'oggetto privilegiato su cui si accanisce l'impulso sadico- aggressivo del narratore guerrazziano, fonte primaria delle note piú originali della scrittura melodrammatica.

Capitolo Dodicesimo

L'ARCANO DEL TERRORE

La ricerca guerrazziana della sublimità romanzesca attinge i suoi esiti piú felici nell'atto di rappresentare l'« arcano del terrore » (*BdB*, p. 235): in queste sequenze, il nostro scrittore pare sperimentare il passaggio dal campo retorico dello Pseudo-Longino alla dimensione « psicofisica » suggerita dal famoso saggio di Burke [1]. Guerrazzi non abbandona mai, sia chiaro, il repertorio degli artifici tecnico-espressivi propri dell'*hypsos* tradizionale, ma ne declina i moduli con duttilità piú efficace.

« I mostri stupendamente orribili » che Carducci ammirava nei libri guerrazziani oggi non ci paiono piú tali, e l'ossimoro ha perso ogni valenza interpretativa: non piú mostri orribili, né tanto meno stupendi. Eppure, nati all'insegna dell'iperbole e entro il campo del tragico, questi « mostri » non solo appartengono di diritto alla sfera del « diletto spaventevole », ma esibiscono con evidenza icastica l'intensità travolgente delle aspirazioni nobilitanti e la sensibilità esacerbata di un orizzonte d'attesa storicamente definito ma a tutt'oggi ancora mal decifrato.

Nei romanzi guerrazziani, il « paradigma della sublimità tenebrosa-terrifica » (Sertoli) trova, come è ovvio, la zona di massima espansione nelle pagine ispirate al gusto del « pittoresco » romantico. Le lande de-

[1] E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica edizioni, 1985. Non è forse inutile ricordare che il testo di Burke venne tradotto per il pubblico medio italiano nel 1804 da Carlo Ercolani.

solate e gli interni lugubri, che propiziano incontri pericolosi e avventure agghiaccianti, costituiscono gli scenari in cui personaggi sinistri si muovono per ostacolare le imprese della virtú innocente.

La prima descrizione gotica della *Battaglia di Benevento* rivela subito le capacità misteriosamente allusive della scrittura guerrazziana, volta a suscitare una « tensione dolorosamente piacevole »:

> Nella parte occidentale del castello del Conte di Caserta era una cameretta remota nella quale nessuno, per quanto fosse ardito, osava di penetrare. (*BdB*, p. 41).

L'arredamento di questa sorta di « Oratorio sconsacrato », dove il conte Rinaldo si ritira ogni sera ad adorare un « teschio umano politissimo », è rigorosamente dominato dal color nero:

> Le pareti, il soffitto, il solaio, tutti coperti di nero. In essa non occorrevano suppellettili di sorta alcuna, né sedie, né tavola, o che altro; solo una lampada involta dentro velo nero, appesa al soffitto, tristamente la illuminava. (*BdB*, p. 42).

Il « naturale orrore del luogo » è accresciuto da una leggenda che tramanda la storia di un « molto terribile delitto », di cui è prova l'inevitabile apparizione di un fantasma sanguinante e lamentoso:

> V'era persino qualcheduno della famiglia che giurava su l'Evangelo aver veduto uno spettro di donna con un pugnale nel seno, dal quale sgorgava un vivissimo sangue, farglisi incontro, e dimandarla con voce lamentevole: « Il mio figlio? Il mio figlio? ». (*BdB*, p. 41).

Con un gioco abile di rivelazioni mascherate, l'io narrante prima anticipa il nucleo tematico principale della narrazione, poi però egli nega credibilità, attribuendo la « visione » alle « menti superstiziose e ignoranti » dei pavidi servitori (*ibidem*).

Dalla presentazione del Caserta (« gli occhi incavati, coperti di un velo, intenti, ghiacciati. Angeli del Paradiso! parevano quelli di un Vampiro », *BdB*, p. 42) all'entrata in scena del Cerra, col suo « riso schifoso », è tutto un crescendo tensivo che si conclude con una sequenza di macabra espressività:

> ... ed egli di nuovo si volse e guardò il teschio ... poi lui ... e poi il teschio, e da capo lui; né quel riso cessava ... All'improvviso balzato in piedi, lo afferrò per la gola; e bestialmente feroce lo atterrò, gli pose le ginocchia sul petto, e fece atto di strangolarlo. Ora la vita del Conte di Cerra era giunta al suo fine, dove non lo avesse sovvenuto il caso. Il teschio, smosso dalla sua caduta, balzava a terra mandando un rumore che parve un grido lamentoso, e rotolava fino su gli occhi dell'uomo che lo teneva per la gola: questi, dimentico di ogni altra cosa,

lasciava la presa, correva anelo a raccoglierlo, lo guardava attentamente per vedere se si fosse in alcuna parte guastato, e veloce come lampo nella cassetta, e quindi nel tabernacolo, lo riponeva. (*BdB*, p. 47).

Dai primi capitoli della *Battaglia* alle ultime opere, Guerrazzi dispiega con efficacia ridondante l'intero repertorio del sublime meduseo-terrificante: l'allestimento di interni insidiosi, la presenza di ombre e spettri, le voci lamentevoli e le urla disperate, i ritratti vampireschi, la gestualità iperbolica dei sussulti violenti, tutti gli elementi del goticismo piú di moda si accumulano per creare nell'io leggente quella « tremenda ansietà » che lo stesso scrittore aveva provato davanti alla figura « tragica » di Schedoni, chino sulla bella addormentata Elena [2].

Nella grammatica del terrore le variazioni sono minime: spesso l'oscurità, fonte primaria del sublime burkiano, è squarciata da lampi di fuoco che illuminano le vendette piú atroci; le torture psicologiche si somatizzano subito grazie all'apparato di catene, cilici e veleni, degni dei Tribunali inquisitori (cfr. l'episodio di Don Luca nella *Vendetta Paterna*); il tono religiosamente blasfemo è alimentato da bestemmie profanatrici e giuramenti sacrileghi.

Proprio perché l'autore livornese punta all'immediatezza degli effetti scenografici, l'arsenale dei trucchi « demoniaci » e delle mostruosità spaventevoli non conosce affinamenti di rilievo: nessuno sforzo è mai indirizzato a penetrare per via analitica l'ambigua reversibilità delle pulsioni irrazionali, la perversità dei moventi omicidi, la carica morbosa delle allucinazioni sanguinarie. Di piú; anche quando l'io narrante ricorre ai motivi canonici del *gothic novel*, ne attenua la tensione inquietante con l'adozione di esplicite formule cautelative (sembrò, parve), che anticipano lo scioglimento del mistero sempre in chiave di ragionevolezza sensata: cosí è per lo « spettro » che perseguita Rogiero, per le morti « maledette » dei figli del Marchese di Santa Prassede, le « fantasime » del Conte Cenci o le paure « paranoiche » di Isabella.

Non è certo un caso che fra tutti i romanzieri neri, Guerrazzi prediliga la Radcliffe, la cui inclinazione per i personaggi malvagi è miti-

[2] « Nel *Confessionario dei Penitenti Neri* con quanta tremenda ansietà segue il lettore quel padre che s'incammina senza saperlo ad assassinare la figlia, e la figlia bellissima dorme un sonno tranquillo e sorride (...) per condurre al grado estremo il terrore, traversa la scena un grido terribile, e lo manda il compagno dell'assassino il quale, rimasto in fondo alla scala, s'impazienta dell'indugio e bestemmiando sollecita a finire. Siffatti mezzi per commuovere sono tragici davvero, né voglionsi paragonare ai mascheroni » (*N. A.*, pp. 56-7).

gata dalla fiducia nelle risorse di sensibilità intrepida di cui danno prova le sue eroine [3]. Anche laddove la narrazione guerrazziana pare rimodulare l'eco lontana delle simbologie sinistre di Melmoth o recuperare il fascino peccaminoso del *Monaco*, in realtà la zona del perturbante non viene mai sfiorata.

La concezione antiquata della dimensione interiore, estranea a rovelli e conflitti, dà vita a una rappresentazione monopatica e organicamente strutturata. Alla luce del naturalismo classico, il principio d'identità trova sanzione unica e definitiva nella corporeità fisicamente percepibile. Per quanto profusa ad ogni pagina, l'immagine dualistica dell'eroe romantico, sospeso fra « cielo e terra », si riduce ad una serie di antitesi, « fango, stelle » « verme, angelo », che proprio nella loro referenzialità esterna, mai alludono ad una potenziale schizofrenia emotivamente disgregante. Ecco perché del binomio che connota l'*hypsos* burkiano è l'orrore fisico ad attirare la sensibilità voyeristica dell'io narrante guerrazziano. D'altra parte, se è vero che massimamente sublimi sono « le passioni che appartengono all'autopreservazione » [4], nessuna meraviglia che le percezioni di paura, di dolore e pericolo rinviino sempre all'immagine sintetica delle forze che portano all'annientamento materiale della persona.

Per esorcizzare i fantasmi di morte niente di meglio che concretizzarli, cogliendo gli effetti devastanti su ciò che piú sensibilmente percepiamo come « io ».

La descrizione del primo ferito che compare nell'*Assedio* non lascia dubbi sul gusto di dar « evidenza » anche e proprio fisicamente ad « ulcere e piaghe »:

> In questa la palla, percuotendolo nel ventre un poco sopra l'inguine, gli dirompe gli intestini, e via trapassando dai reni, stritola le vertebre, e fiacca la spina dorsale; — allora fu vista la parte del corpo inferiore alla ferita, piegati i ginocchi, cadere per lo innanzi, la superiore indietro, sicché la nuca venne a battere di forza su le calcagna. (*AssdiFi*, p. 49).

Fedele ai principi teorizzati da un amato drammaturgo dell'orrore,

[3] Nelle opere della Radcliffe non solo l'apparizione di spettri e figure « diaboliche » è spiegata senza il ricorso a motivi d'indole soprannaturale, ma soprattutto è dominante la « preoccupazione di salvaguardare la stabile identità » dei personaggi. E. Moers, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979, p. 211.

[4] E. Burke, op. cit., p. 81.

per il quale l'estrema minuzia descrittiva avvalora l'efficacia della scena [5], il nostro romanziere non ci risparmia alcun lembo di questa « massa informe di carne lacerata » (*ibidem*) e, non contento, integra i dettami della poetica cinquecentesca con le suggestioni sepolcrali del neoclassicismo lugubre-visionario:

> Te misero! ché a tanta distanza di tempo, e mentre dovrebbero dormire spenti gli sdegni, la carità patria contende non solo di sciogliere un sospiro sul tuo fato infelice, ma anzi comanda calpestare il tuo teschio ed imprecarvi sopra: — ben ebbe avanti tempo la sua stanza il serpente in questo voto cranio; ben fecero i vermi della terra pasto delle tue membra giovanili ... (*AssdiFi*, p. 50).

Reminiscenze antiche si intrecciano a mode di recente importazione, offrendoci uno spettacolo che illustra con immediatezza « gli strazi osceni » procurati dalla ferocia di guerra. La volontà testimoniale del narratore storico è intensificata dall'impegno militante di una « religione della patria » che, nell'« alternanza apocalittica di visioni di beatitudine e di perdizione », recuperava la lezione retorica dei predicatori gesuiti [6].

Come sempre, nell'opera guerrazziana, l'intertesto del *pathos* sublime-orroroso è ricco di rimandi e citazioni plurime: sotto l'equivoco dell'edificazione moralistica, la pedagogia della paura poteva conciliare i sensi liberatori della catarsi tragica con le cupe « visioni » ultraterrene ritornate in auge con i poemetti montiani [7]; e insieme ricorrere agli *exempla* infernali del medioevale *Specchio di vera Penitenza* [8], per corroborare, senza soluzione di continuità, le emozioni di paura dilettevole amate dal romanticismo d'oltralpe.

Nondimeno, al di là della spessa patina intertestuale che sorregge

[5] « Ed egli fu morto crudelissimamente; e sarebbe detto il tutto, ma meno efficacemente che non si fa a dir ogni cosa ». G. B. Geraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 212. Dalla piú celebre tragedia del Geraldi Cinzio, l'*Orbecche*, è tratta l'epigrafe del IV capitolo della *Battaglia*.

[6] C. Springer, *Verso un'iconografia democratica del Risorgimento: romanzo e pittura in "Beatrice Cenci"*, cit., che, sulla scorta anche delle note crociane, sottolinea il nesso fra la « retorica democratica e quella cattolica ».

[7] Per le « visioni » del Monti cfr. G. Barbarisi, *Vincenzo Monti*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di O. Cecchi - N. Sapegno, vol. VII, cit. e Idem, *La cultura neoclassica*, di prossima pubblicazione.

[8] Passavanti, piú volte citato anche nella narrazione romanzesca, è esplicitamente ricordato, con la Radcliffe e l'Ariosto, fra gli autori che « operarono una rivoluzione » nell'immaginazione del giovane scrittore (*Memorie*, cit., p. 41).

l'*ecphrasis* di scene terrificanti, ad accamparsi sulla pagina sono gli effetti plateali del piú moderno « grand-guignol ». O per meglio dire, l'eterogeneo e spesso contraddittorio coacervo di materiali tratto dalla tradizione passata, recente e lontanissima, italiana e non, laica e cattolica, nella prosa romanzesca viene rifunzionalizzato per procurare al nuovo pubblico « uno strappo di nervi », un « brivido irresistibile » [9].

Come non fremere davanti allo spettacolo di « sconce ferite », di « strazi feroci » o alla vista delle « viscere sanguinose » rovesciantesi da « corpi di appiccati aperti nel ventre »? (*AssdiFi*, p. 289). E per piacevolmente « incanaglire » l'io leggente nulla di meglio che coinvolgerlo direttamente nella rappresentazione di morte:

> Tu avresti veduto le sarte della galera grondanti sangue, la coperta sparsa di cervella infrante, e di membra recise; parte percossi cadevano bocconi spenzolati dalla nave, a poco a poco sdrucciolando traboccavano nell'acqua; parte cadendo supini, le gambe di chi si avanzava impacciavano e facevano ch'essi pure nel mare precipitassero; alcuni sconciamente feriti fuggivano dal conflitto mettendo dolorosi lamenti ... (*BdB*, p. 226).

Il primo e piú sicuro motivo granguignolesco, capace di colpire lo stomaco di ogni lettore con la sua manifesta valenza simbolica, è la descrizione della mutilazione di una parte del corpo umano, magari ancora dotata di perdurante vitalità motoria:

> ... una lama di spada si vede comparire di dietro ad un albero, e percuotere con tanta furia il braccio dello assassino, che la sua mano cade a terra recisa. La mano guizzò saltellando, e lasciò andare il pugnale; poi si aperse, e si richiuse celermente, come se tentasse afferrarlo di nuovo e stette assai tempo innanzi di quietare quel moto. (*BdB*, p. 172).

Dalla famosa « mano tagliata » di Drengotto [10], al busto di Don

[9] « Della tragicità non c'è che la maschera esteriore, lo spasimo fisico che cerca comunicarsi allo spettatore con un brivido irresistibile. (...) E cosí lo spettatore, che va a teatro per incanaglirsi, per sentire uno strappo di nervi che gli dia l'impressione della vita fittizia della suburra, del bassofondo, è soddisfatto e applaude ». A. Gramsci, *Il Gran Guignol al Carignano*, in *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 237-8.

[10] Questo episodio della *Battaglia di Benevento* è ricordato da Antonia Arslan che cosí lo commenta: « il motivo della mano o testa tagliata, che sembra per un poco continuare a vivere di vita propria è antichissimo, ma acquista particolare rilievo nella narrativa popolare e d'appendice di fine secolo ». *Un episodio dimenticato della pubblicistica veneta ottocentesca: i romanzi storici e d'appendice di Alessio de Besi Vetturi*, in AA. VV., *Dame, droga e galline*, cit., p. 316.

Severo che rincorre la propria testa [11], i romanzi guerrazziani allestiscono una sorta di museo anatomico composto di moncherini, capi mozzi, genitali recisi, occhi divelti, cervelli sparsi. Il piú delle volte, queste descrizioni diventano il luogo narrativo in cui i due poli della scrittura guerrazziana coincidono: il sublime terrifico si fa grottesco, scaricando la tensione aggressiva in comicità sgangherata. Il compiacimento sadico per le « tormentose agonie », colte nell'amplificazione dei singoli particolari, smorza l'impressione raccapricciante, ridicolizzando incubi e paure.

Il terzo figlio del marchese di Santa Prassede muore per autocombustione spontanea « da ebbrezza », ed ecco come appare la sua figura al narratore Orazio:

— Che cosa vidi? — Io vidi dalla carne viva di Don Mario uscire fiammelle verdi e celesti, e scivolando attraverso i capelli abbrustolirglieli: i capelli poi ardendo si attorcigliavano, per uno istante duravano cenere figurata in sottilissime spirali bianche, e disperdevansi; la pelle della fronte si rialzava in gallozzole, le quali scoppiando lasciavano colare un sangue sieroso, e giallastro; pel seno, altresí guizzavano lingue di fuoco, e ne abbruciavano i peli: insopportabile il fetore. (*Ven. Pa.*, p. 175).

La spiegazione del fenomeno, offerta in una paradossale nota « scientifica », non fa che accrescere il tono di assurdità truculenta con cui si chiude la sequenza:

— un volume color carbone, non piú grosso di un pane da cinque libbre ... una qualche cosa, come sarebbe a dire, una palla di terra argilla sformata, in capo a questo volume ... quattro pezzi di materia carbonizzata pendenti giú dai lati, uno insieme schifoso, strano e terribile, somiglievole, piú che altro, ad una testuggine tinta di nero voltata sotto sopra ... (*Ven. Pa.*, pp. 176-7).

È davvero il trionfo del gran guignol che, per dirla ancora con Gramsci [12], punta agli « scombussolamenti capillari ed epidermici », ri-

[11] « ... cosí se ne andò frantumato il capo di don Severo, colto in pieno da una palla di bombarda. Un pezzo di cranio schizzato con forza, mi lacerò la gota sotto l'occhio sinistro. Il Comito trovò il cervello del marchese don Severo dentro il suo berretto. Il tronco del Marchese non cadde, giravoltò su le calcagna; poi mosse in fretta quattro passi o cinque, quasi volesse correr dietro alla testa, senonché giunto alla sponda della fusta vi batté fieramente dentro con la pancia, e a gambe levate precipitò in mare » (*Ven. Pa.*, p. 188).

[12] « Guignol ha fatto del teatro un gabinetto spiritico per imbestiare gli animi. Il terrore è un istinto animalesco, non è un atto dello spirito. Non fa lavorare il cervello, Guignol; cerca di scombussolare il sistema nervoso. (...) Guignol ha fatto

ducendo « tutto il dramma della vita dell'uomo » a « spasimo fisico ».

Un simile impoverimento deriva, certo, da una concezione elementare ed ingenua dei turbamenti che assillano l'io; ma l'« efficacia plastica » (Gramsci) che tali rappresentazioni continuano ad avere, suscitando il consenso non del solo pubblico popolare ed incolto, merita un'attenzione piú analiticamente precisa.

Nei testi guerrazziani, la somatizzazione dell'« arcano del terrore » si dispiega con una molteplicità d'esempi tanto piú ricca quanto piú monocorde: come riconosce lo stesso narratore, le visioni della storia « grondano sangue » (*BdB*, p. 237) e, ormai lo sappiamo, l'espressione autoriale va presa alla lettera. Valga come sineddoche delle atrocità raccolte nel lungo *excursus* storico della *Battaglia*, un brano dedicato a Enrico VII:

> ... ecco come Enrico adempiva i patti promessi: Guglielmo fece *abbacinare*, e privare dei genitali, sí che presto se ne moriva; Sibilla, Albina e Mandonia mandò in carcere nei Grigioni. Ora si manifesta il suo feroce talento: fatti prendere tutti coloro che avevano parteggiato per Tancredi, ordinò che sul capo loro si ponessero corone infuocate e, con chiodi roventi vi si conficcassero. Riccardo Conte di Acerra, caduto in suo potere, fu strascinato a coda di cavallo, poi appiccato per i piedi; né mai, finché visse quel crudele, consentí che si rimuovesse dallo infame patibolo. Margarito Grande Ammiraglio ebbe gli occhi divelti, i genitali recisi. (*BdB*, p. 100).

Il capitolo XIII dell'*Assedio* inizia con una recriminazione vibrata contro Annibale Bentivoglio poeta fiorentino e « soldato del papa », il quale aveva « potuto mettere in rima nefande sceleratagini, dalle quali a pure pensarle l'anima rifugge » (*AssdiFi*, p. 289); segue il solito dubbio sulla opportunità o meno di « riferirle », sciolto, come sempre, con una motivazione d'indole patriottico-moraleggiante:

> ... nondimeno mi sono deliberato raccontarne qualcheduna, affinché i presenti vedano quanto si prolunghi la giornata di dolore che questa misera nostra patria travaglia, e ne sentano pietà. (*Ibidem*).

L'alibi mistificatorio del dovere « d'ufficio » mal cela il piacere di rappresentare l'« osceno e immane martirio » di « stupri, violenze » e teste « spiccate dal busto » e cosí via mutilando.

del terrore fisico tutto il dramma della vita dell'uomo; e pertanto ha ridotto l'uomo a pura fisica, a pura macchina materiale ». *Il tramonto di Guignol*, in *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 277-8.

D'altronde, la giustificazione documentaria perde senso nell'ordi-tura delle sequenze inventate che, per non essere meno eccitanti delle digressioni storiche, accumulano orrori su orrori per pura gratuità. Durante l'episodio pur nobile del torneo che vede Rogiero e Ghino battersi contro i francesi, le descrizioni di colpi rovinosi si sprecano: « la lancia, rottagli la visiera, gli entra in bocca, gli taglia la lingua e gli riesce dietro la nuca »; « su la bocca e sul naso una spuma sanguinosa, intorno agli occhi un livore quasi nero » (*BdB*, p. 306).

È superfluo continuare a collezionare citazioni, piú o meno cruente, che tutti i critici, nessuno escluso, ricordano e commentano. Piú interessante osservare che l'uniformità dei moduli rappresentativi, se non conosce sfumature sul piano delle tecniche somatizzanti, si rompe, acquistando maggior efficacia, quando il narratore pare interrogarsi sull'origine delle pulsioni aggressive insite nell'animale uomo. Durante la narrazione dell'assalto alle mura di San Germano, il lettore è invitato ad assistere al solito « spettacolo nefando » di membra umane devastate:

> Stiamo a vedere (...) quale, non bastandogli la lena di piú sostenersi, dirupava per propria gravezza, e strisciando lungo la muraglia vi lasciava la pelle delle mani e del volto, e dopo tormentosa agonia si squarciava percotendo sul terreno; — la umana forma deturpata, gli occhi balzati della testa, il cervello sparso, i lacerati intestini, la faccia, le membra oscene di lividore e di sangue, erano cosa spaventevole a vedersi; — quale giunto agli estremi merli, respinto d'una lancia nel petto, agitando le mani pel vano formava in codendo una curva all'orizzonte; — chi rovinava trafitto dalle proprie armi, chi confitto su l'aste altrui; vi furono tali che uccisero nella caduta il compagno sul quale percossero, ed essi per istrana avventura, meno lo stordimento, andarono salvi; spaziava la morte nella pienezza del suo dominio; infiniti si udivano i lamenti, il pianto, e le querele; pure non mancavano le risa, né i motti piacevoli (...) dai cadaveri che precipitavano giú dalle mura, non solo non ne prendevano sbigottimento gli assalitori, ma cosí mezzo morti li ghermivano pel capo e per le gambe, e sopra altri morti gli accatastavano dicendo taluno: « In buon punto è caduto costui, ché anche uno scalino mi bisognava a salire »; tal altro proverbiando favellava al vicino: « Nuove scale son queste per entrare in castello »; intanto una pala, o pietra, lo infrangeva, e il vicino gli montava sul volto, e a sua posta motteggiava con altri ... (*BdB*, pp. 498-9).

Nella « pienezza del dominio di morte », gli uomini si conformano alle leggi di natura che dettano violenza e sopraffazione.

Davanti allo spettacolo, grandioso e terrificante, di mare e cielo in tempesta, l'io narrante della *Battaglia* aggiunge un altro importante commento:

> Intanto nella pienezza dell'orrore infuriava sopra le loro teste la procella: — ma la rabbia degli elementi scatenati comparisce solenne, degna affatto dell'at-

tenzione di chi osserva; — sembrano giganti che non si possono distruggere, i quali sieno venuti nei campi del cielo meno per isfidarsi a morte, chè per far prova del proprio vigore; ora prevale questo, ora quello, finché stanchi della lotta si partono senza vittoria per ritornare quando che lor ne prenda vaghezza a nuovo esperimento: — non cosí della rabbia degli uomini; ogni atto di loro è via di distruzione ... (*BdB*, p. 227).

Il confronto fra la furia grandiosa degli elementi naturali e la rabbia omicida degli uomini introduce un dato di novità, quasi che il nostro autore tentasse di coniugare, nella zona dell'arcano del terrore, il demoniaco byronico, il sublime burkiano e la coscienza negativa di Sade. L'accanimento con cui viene rappresentata la devastazione del corpo umano altro non è allora che adesione al sistema di Natura dominato da morte e distruzione. La descrizione granguignolesca si carica di piú precise valenze espressive e, « dinamizzandosi sadianamente » [13], recupera le suggestioni diffuse nell'immaginario collettivo ottocentesco, per lasciarle in eredità alla narrativa popolare e di massa.

Sullo sfondo accidentato dell'oppressiva età controrivoluzionaria, Guerrazzi opera una sorta di cortocircuito letterario fra materiali di pensiero eterogenei: il pessimismo naturalistico, alimentato dalla tradizione del classicismo laico, viene confortato dagli influssi potenti di una astratta religiosità biblico-apocalittica che induce una sfiducia profonda nelle risorse energetiche dell'umanità, stupida e colpevole al tempo stesso.

Schiatta stolida e feroce, che calunnii la belva della foresta, entra nel bosco, e apprendi dal serpente carità; — tu sei degna della vita di supplizio che hai, della morte di dolore che avrai. (*BdB*, p. 499).

Forte di questa consapevolezza, il narratore guerrazziano scaglia il suo scherno contro la stirpe umana, paragonata nella sua alacrità inane a un « brulichio di formiche impazzite, intente a divorarsi intorno ad una zolla di terra » (*BdB*, p. 227). Il risentimento esacerbato, tante vol-

[13] Per la distinzione fra « sadico » e « sadiano » si rinvia a G. P. Brega, *Film sadici e film sadiani*, in *Film 1963*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Feltrinelli, 1963. Ancora una volta, non vogliamo istituire paralleli impossibili; il richiamo ad una delle componenti intellettuali piú affascinanti della cultura post-rivoluzionaria, tuttavia, può essere utile per sottolineare la sintonia di un autore, estraneo alla speculazione teorica e incline al sincretismo, con l'orizzonte d'attesa entro cui operò e con cui seppe interagire con efficacia sicura.

te affidato alle corrusche note deprecative, (« Imbecilli in tutto, — anche in quelle opere che nella piú parte di loro eccitano il pianto, — meritano da chi gode nello spettacolo della tempesta, un riso di scherno », *ibidem*) meglio si espande nelle scene in cui viene rappresentata la distruzione fisica di questi miseri « corpicciuoli ».

L'iperrealismo che ingrandisce e isola i singoli particolari anatomici non ha bisogno del supporto della retorica iperbolica: già la descrizione minuziosa di questi brandelli di carne celebra la forza invincibile della morte. D'altra parte, è proprio il riconoscimento della potenza annientatrice della Natura a impedire la caduta nel registro patetico, nella commozione languida per i poveri feriti. Al « piacer del pianto », componente ineliminabile di tutto il sentimentalismo romantico, l'autore livornese oppone il « godimento della crudeltà ».

Il *topos* della fanciulla innamorata in lacrime sul cadavere dell'amato diventa il motivo centrale di una sequenza che coniuga il « liquore della voluttà » nel dolore con il melodrammatico eccesso orroroso. Siamo all'ultimo atto della tragedia di casa Sveva e lo sguardo del narratore si sofferma su due anonime figurine:

— sopra un trafitto plorava, mettendo angosciosi guai, una bella giovinetta (se fosse moglie, od amante, non si sapeva); singhiozzava forte, e tra i singhiozzi con dolcissimi nomi lo appellava, e gli teneva discorsi, come se quello fosse stato un convegno d'amore; cosí veemente l'agitava la passione, che fingendosi il cadavere a quel modo che le s'era presentato alla mente nei giorni felici, non lo vedeva adesso lacero per mille piaghe, livido d'infinite contusioni: aveva le labbra pendenti, immobili, sparse di bava sanguinosa; nondimeno ella vi accostava le sue, e ve le figgeva quasi a libarne il liquore della voluttà. (*BdB*, p. 506).

Il convegno amoroso viene interrotto da un gesto di nuova pietà crudele, a sua volta seguito da un atto di violenza compassionevole:

Stava appresso alla dolorosa un soldato, e le diceva asciugasse le lacrime, morto un papa crearsene un altro, e con tali altri argomenti la consolava ch'io non li voglio dire: alla fine, conoscendo di non far frutto in quella guisa, l'afferrò per le trecce, e brutalmente la strascinava. Oh! quale era la faccia della meschina! Oh come stendeva le braccia al trapassato! Con quanti conati s'ingegnava colei per sottrarsi alle braccia che la menavano! I cavalieri che correvano dietro la posta di Manfredi levarono un grido, passarono via: solo uno uscí di fila, e spingendo in abbandono il destriero arrivò improvviso alle spalle del soldato, e levando piú alto che poteva la destra, e acconsentendo con tutta la persona, di tale un colpo lo ferí su l'elmetto, che la mazza d'arme spezzati i cerchii di ferro, s'internò piú che mezza nel cranio; una vena di sangue gli spiacciava bollendo dal capo ... barcollava ... cadde, — né la mano abbandonò le trecce della giovinetta, anzi strin-

gendo rabbioso gliene svelse gran parte; i bei capelli che scaturivano dalle dita, attestavano la sua brutalità, sí come il cranio fesso il castigo. La tapina donzella ricadde bocconi sul morto, e riprese il lamento piú fiero di prima. (*BdB*, pp. 506-7).

Anche per un'altra fanciulla, ben piú importante nella trama del racconto, il sogno d'amore impossibile si trasforma in cupa visione di morte. Alle allucinazioni macabro-erotiche che accompagnano il viaggio di Rogiero fa da contrappunto speculare l'incubo delirante di Yole che, dopo il secondo incontro e il nuovo addio con l'amato, assiste al suo supplizio:

— io non posso sopportare la immagine di quella disperazione ... egli è prostrato; — la scure con ambedue le mani sta sollevata, il suo taglio deve internarsi nel ceppo, e tra la scure e il ceppo vi è un collo ... ah! balza una testa per terra ... piove sangue ... la bocca pare che non abbia compita una parola ... era preghiera, o bestemmia? egli morí lacerato di rabbia ... una mano scarna, trepidante l'afferra pe' capelli ... trema ella di terrore o di gioia? ella la squassa, e si contamina, e la mostra al popolo (...) egli è desso ... la morte lo ha sfigurato, ma lo ha riconosciuto il mio cuore ... Rogiero ... Rogiero! — (*BdB*, pp. 391-2).

Il tremore insieme gioioso e dolorante non solo suggerisce la voluttà della sofferenza, ma allude alla colpa incestuosa che mina la passione dei due giovani [14].

Con un dubbio analogo sulla natura dei moti interiori si chiude un'altra sequenza della *Battaglia*, condotta all'insegna della piú incandescente immaginazione melodrammatica. Siamo all'epilogo « in diretta » della vicenda di Gorello: lo scenario da tregenda non potrebbe essere piú canonico. Il mare è in tempesta, le tenebre sono squarciate dal bagliore dei lampi e dalle fiamme dell'incendio che devasta le navi, i due gruppi nemici sono l'uno di fronte all'altro:

In questo un baleno rischiara la scena (...) « Vendetta di Dio! » urla spaventosamente Gorello, e con furia rovinante respinge il Conte. Un buio profondo succede al bagliore: si ode un cadere, un rotolarsi sopra l'intavolato, un gemere ... Sopraggiunge il lampo ... — spettacolo di delitto! Gorello con orribile ansietà, con le ginocchia puntate sul ventre dell'Ammiraglio siciliano, lo tiene con la manca

[14] Maria de' Ricci scopre finalmente di amare non il traditore Bandini ma Ludovico Martelli quando quest'ultimo, ferito a morte dal primo, gli spira fra le braccia: « — la concetta durezza le si scioglie, quasi neve tocca dal sole, e giú per le guance le scorre uno sfogo di dolcissime lagrime. — Allora raddoppiando il delirio dei baci, esclama: " Vico, tu hai vinto Dio ... io ti amo! ..." (...) Ludovico è morto, e par che seco voglia strascinare nel sepolcro la donna amata. Povero Ludovico! Infelice Maria! » (*AssdiFi*, pp. 458-9).

stretto alla gola, e con la destra armata di coltello gli squarcia il petto dal lato del cuore. Torna la tenebra, — un susurro si diffonde su la galera; ogni uomo si accosta al vicino, e vi si appiglia tremando. — Torna il lampo ... — Gorello, aperto il seno dell'Ammiraglio, gli aveva tratto il cuore, e con diabolico anelito vi sovrapponeva le labbra — per baciarlo, o per divorarlo? — (*BdB*, pp. 234-5).

Sull'alternativa finale cala l'oscurità, e non tanto per « celare nel suo profondo il misfatto », quanto piuttosto perché l'opposizione è falsa: il « cuore morso » — questo il titolo del capitolo — è espressione di autentico desiderio d'impossessamento perverso. Ce lo conferma la dolcezza con cui muore il personaggio: compiuta la vendetta, in un crescendo ossimorico di « lingue infiammate » d'acqua che paiono « allagare di fuoco » ogni cosa, Gorello, sebbene letteralmente rotto a metà dall'albero maestro, cadutogli addosso, « esalò l'anima dolcemente sul cuore dello scellerato Drogone » (*BdB*, p. 236).

Se Gorello mangia il cuore dell'odiato nemico, nell'*Assedio* Morticino degli Antinori ne beve il sangue con pari bramosia. Nell'episodio della famosa « incamiciata notturna », il nobile fiorentino fa onore al suo nome e alle dichiarazioni di fede sadiana (« Io non amo, nacqui per odiare », *AssdiFi,* p. 339) compiendo una vendetta atroce per la morte del giovinetto Frescobaldi. Dopo aver mozzato la solita mano al capitano Giovanni Sassello, responsabile primo di quell'uccisione, il furore si riversa contro il figlio adolescente di lui, Eustachio. Ed è lo stesso Antinori che, con « gioia frenetica » racconta ai compagni d'arme la « burla ridevole » combinata sul cadavere del ragazzo:

« — Udite ... uditemi », — e s'interrompeva con risa, — « oh! l'ingegnoso trovato ... il buon consiglio che mi dava l'angiolo custode ... quando fu rovesciata la tavola, spenta la lampada, il Sassello prigione ... non so nemmeno io quante mai volte forassi da una parte all'altra quel miserabile ch'ei chiamava suo figlio; — mi lavai nel suo sangue le mani — me lo posi su i labbri e lo bevvi ... stolto chi vanta il vino! piú stolto chi vanta l'amore! Chi intende pregustare nel mondo i diletti ineffabili del paradiso, arda prima di odio, e si disseti poi nel sangue dell'odiato; — pur non mi sembrava sentirmi contento ... e non lo era ... non lo poteva essere ... mi cadde in mente un pensiero ... una burla ridevole per Dio ... e la fortuna l'ha favorita ... accomodai il cadavere d'Eustachio sul letto dond'era caduto, e gli tagliai la testa ... poi i piedi ... sul collo vi adattai i piedi e al termine delle gambe la testa ... che vi par egli? Non è arguta questa? Ridete. — Ridete ». (*AssdiFi*, p. 349).

L'accensione oltranzistica con cui la scrittura melodrammatica rappresenta le pulsioni sadiche comincia ad illuminare l'ambiguità equivoca sottesa alla « agonia romantica » (Praz) di stampo guerrazziano.

Senza bisogno di scomodare Freud, già il Divino Marchese aveva connesso il piacere della crudeltà alla carica aggressiva del comportamento omosessuale; ora, non c'è dubbio che, in entrambi i casi, il cannibalismo voluttuoso celi una latente ansia di possesso che nel dar la morte trova l'unica possibile manifestazione.

Se la veglia funebre al cadavere del Frescobaldi rivela tutta la passione d'amore provata dall'Antinori per il « giovane d'inestimabile bellezza »; piú subdola, ma proprio perciò piú complessa e profonda, è la rete di rapporti omofiliaci che lega Gorello, Drogone e Berardo.

Il corpo di Messinella, vagheggiato da tutti e tre gli uomini [15], diventa il transfert esplicito del vero oggetto del desiderio.

Ma, al di là delle possibili interpretazioni che, per essere pertinenti, implicherebbero uno scandaglio specifico nel « ritorno del represso » dell'autore reale, ciò che ci preme sottolineare è l'intensità romantica con cui la rappresentazione guerrazziana di morte, pur permanendo nel gusto sensazionalistico, coniuga pulsioni sadiche, carica libidica e tensioni prometeiche. Contrapporre al « piacer del pianto » il « godimento della crudeltà » era l'esito perfettamente coerente di un progetto letterario che fondava la sua efficacia sull'esaltazione dell'eroismo superomistico. Non solo perché, come ricorda Praz, « l'atteggiamento prometeico è caratteristico dei sadici » [16], ma soprattutto per la particolare declinazione romanzesca con cui l'autore democratico raffigura la rivolta assoluta dell'io contro tutti, quale unica e autentica affermazione di sé.

Espressione ingenua dell'egotismo narcisista, il gesto di sfida onnipotente si risolve in uno scacco irredimibile, tragicamente segnato: il riconoscimento dell'impotenza scatena, allora, la reazione aggressiva.

È sul corpo femminile, fonte della provocazione erotica piú pericolosa per l'identità compatta dell'io, che l'efferatezza sadica si traduce in « strazi osceni » e « sconcie ferite »: la frequenza alterna dei due aggettivi, che allude alla carica di libido repressa implicita negli atti omicidi, è ben piú di un lapsus stilistico.

[15] « Io fui quello che tentai la fanciulla; io che la chiesi al padre; io che apparecchiai la festa e sollecitai il rito ... » (*BdB*, p. 204). Con queste parole Gorello narra l'inizio della storia d'amore di Berardo e Messinella.

[16] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 256. In un saggio recente, dedicato all'« eroe » si legge: « il sadismo potrebbe essere definito un'inversione dell'eroismo ... ». M. Augè, *Eroe*, in *Enciclopedia*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, p. 641.

Accomunati dalla stessa ansia di protagonismo, il narratore e i personaggi capovolgono i sensi di inibizioni frustranti in lucida follia devastatrice. Dal racconto di Gorello:

> Messinella supina, con le trecce sparse, le braccia aperte, giace sul pavimento trafitta di cento colpi; — le sue ferite sono piú atroci di quelle con le quali l'odio si compiace lacerare corpo nemico; elle erano studiate con selvatica ferocia: aveva gli occhi divelti e rovesciati giú penzoloni per le guance, la faccia tagliata in minutissime righe, la gola aperta ... (*BdB*, p. 211).

Se la spietatezza « studiata » di Berardo è tanto piú feroce quanto maggiore è il desiderio di possesso che, negato per via amorosa, si estrinseca in ardore criminale, la gelosia assassina del conte Orsini, sebbene dettata da ragioni apparentemente d'onore familiare, non è meno sadianamente perfida:

> Colei che fu donna Isabella Orsini giace resupina sopra il letto a modo di sedente: sciolte e rabbuffate le chiome, tesi i bracci, con le mani attrappite; il volto nero, e chiazzato di sangue; aperta la bocca, e sozza di bava sanguinosa; gli occhi aperti, intenti, scoppianti fuori dai cigli ... (*Is. Or.*, p. 298).

Ancora una volta, la parola del narratore di primo grado consuona senza scarti ironici o critici con le cadenze orridamente compiaciute con cui i personaggi raccontano le loro peripezie: l'immaginazione sadica si espande nelle digressioni storiche, nei commenti riflessivi, nelle sequenze inventate, nei racconti omodiegetici con pari intensità granguignolesca: la vittoria che l'istinto di morte riporta su ogni libera espressione dell'eros deve essere sempre incontrovertibile e definitiva.

Ecco perché nessuna differenza rilevante è possibile cogliere nella declinazione romanzesca della crudeltà misogina; gli stessi moventi che spingono al delitto peccano sempre di credibilità. Se le *dramatis personae* invocano come alibi la gelosia, il furore vendicativo, l'orgoglio dinastico, il narratore si fa forte della carica di moralità insita nella « pedagogia della paura »; ma per tutti sembra, in realtà, valere la spinta irrefrenabile a distruggere la fonte primigenia d'amore. Soprattutto la figura dotata di massima potenza autoriale pare soggiacere all'impulso di avvilire, senza alcuna funzionalità diegetica, le sue creature piú belle, le eroine piú ammirate. Proprio in queste sequenze le componenti costitutive delle pulsioni aggressive appalesano il loro inevitabile risvolto masochistico.

In un racconto inserito della *Beatrice Cenci*, il cadavere sconciamente mutilato di una giovane, Annetta, assurge a emblema d'una con-

giunzione di desiderio erotico e violenza perfida. È il bandito Marzio, l'uomo innamorato della donna, a rievocare la scoperta del corpo martoriato:

A pié delle querce trovai Annetta, — la trovai — ma ammazzata.
Aveva stracciati i capelli, le membra lacere, e le vesti; nel viso io le vidi le orme di piedi che l'avevano calpestata; un coltello fitto nel seno le trapassava il corpo fino dietro le spalle, e la punta per bene quattro dita stava conficcata nella terra ... (*B. C.*, p. 255).

Per il conte Cenci — è lui il responsabile di siffatto strazio — la crudeltà sadica è motivo di soddisfacimento analogo, se non superiore, al congiungimento sessuale. La facile simbologia fallica di quel coltello piantato nel seno è troppo manifesta per chiedere un commento chiarificatore. A buon conto, ad illustrare l'intreccio di *eros* e *thanatos* è la stessa vittima che, apparsa nelle « fantasime » del suo carnefice, lo invita ad un ultimo « amplesso d'amore »:

— Venga il desiderato ... quanto mai tardasti! è tanto tempo che io ti aspetto vegliando! —
Il Conte si drizzò su le ginocchia intendendo a quello che era, e vide, un corpo umano ignudo con la faccia coperta da un bosco di capelli scarmigliati, e intrisi di sangue: in mezzo al petto gli usciva fuori un manico di pugnale, e dalla ferita aperta gli spicciava perenne un rivo di sangue. — Sono la fanciulla di Vittana, proseguiva la voce: se io ti odiai una volta e' fu perché aveva dato ad un altro fede di sposa; ma ora la morte mi ha sciolto dall'obbligo, e mi sono accorta dal dono, che mi facesti, e porto qui in mezzo al cuore, quanto tu sii piú generoso amante. — Appressati, via ... rimettiamo il tempo perduto ... a me tarda inebriarmi di amore. (*B. C.*, pp. 342-3).

La descrizione dell'atto seduttorio raggiunge l'acme quando il conte perde i sensi e lo spossessamento di sé è davvero delirio d'amore e morte:

Il Conte rifuggiva inorridito, e con tutte le forze rimastegli la respingeva. Invano però; ché la femmina sottentrando lo recinge alla vita duramente, e lo sforza a giacere. Ora se lo preme delirante contro il seno, e col manico del pugnale ammacca le costole e il petto del conte, che mugola pel nuovo spasimo, e poi lo bacia, e lo ribacia con le labbra ingrommate di sangue. In breve mani, seno, faccia, e capelli del conte grondano sangue: non poteva tenere gli occhi aperti e la bocca senza che se ne sentisse piovere dentro caldi ruscelli, e accecarlo, e soffocarlo. Finalmente il furore del succubo toccò il delirio; raddoppia ardentissimi i baci e i singulti, e cosí stringe spietato fra le braccia di ferro il vecchio conte, che questi sentendosi spezzare le ossa del petto, singhiozzando per la insopportabile angoscia venne meno. (*B. C.*, p. 343).

Autenticamente osceni, tutti i particolari mimano le fasi di un'orgia voluttuosa, in cui il corpo femminile esplica la sua attrazione fatale: di piú, in una sorta di capovolgimento perverso, la fanciulla si fa figura androgina che « prende » il conte, quasi a sintetizzare, nell'eccitazione della fantasia sadica, desideri inconfessati e paure ancestrali. Un groviglio pulsionale che, al di là dell'incubo di un personaggio sinistro e scellerato, ha la sua radice prima nella psicologia individuale dell'autore, la cui vita è stata dominata, per sua stessa confessione, da una figura materna « d'immaginazione caldissima, furiosa, feroce, ardita, qualche volta sublime », e poi « vendicativa oltre misura », « proterva, contumeliosa », « persecutrice insistente », ma anche ricca di « coraggio » indomito, « irreligiosa », « di onestà rarissima quasi unica » [17]. Un simile ritratto, le cui asperità contraddittorie sono degne delle eroine romanzesche piú riuscite, può illuminare le motivazioni profonde di tante pagine guerrazziane, orchestrate con feroce misogenia. E tuttavia l'oltranzismo delle figurazioni sadiche acquista per noi piena rilevanza espressiva solo se lo proiettiamo sull'orizzonte culturale di un'epoca incline a sublimare gli istinti liberatori dell'eros nell'austerità codina e repressiva dei costumi collettivi.

Il gusto granguignolesco e la crudeltà voluttuosa si appalesano, allora, come l'altra faccia, antitetica e complementare, di quel sentimentalismo sdolcinato a cui gli scrittori di parte manzoniana affidavano la rappresentazione delle pene d'amore. Ai romantici lombardi che, « mentre scoprono la femminilità come spontanea effusione degli affetti, la fan soffrire e languire in nome di una norma di pudicizia inalterabile » [18], la scuola « demoniaca » risponde abbandonandosi all'eccesso melodrammatico e si compiace mostrare nel « teatro degli orrori » l'orrore supremo del corpo femminile, angelico sí ma luciferinamente decaduto.

[17] *N. A.*, p. 22. Le *Note Autobiografiche* che, sebbene letteratissime, non erano destinate alla pubblicazione tratteggiano la figura della madre con forte chiaroscuro. All'*incipit* amaro, « A me duole non poter scrivere di mia madre quel bene che avrei desiderato », segue il ritratto romanzescamente contraddittorio, che si conclude con una nota di amore rancoroso; « non so se abbia fatto piú male ai suoi figliuoli coi suoi furori, o nei suoi amori, ma certo ne ha recato moltissimo in ambedue i casi » (*ibidem*). Un'unica frase le è invece dedicata nelle *Memorie*: « Me non rallegrarono mai il sorriso, né la carezza materna: suprema infelicità! » (p. 36), dove sotto il solito vittimismo narcisista si nasconde un intenso rimpianto d'amore che tanti sentimenti e risentimenti può chiarire.

[18] V. Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, cit., p. 968.

I due modelli archetipici della « dama bianca » e della « dama nera », individuati da Fiedler nel romanzo americano, spogliati delle specifiche connotazioni religiose, valgono anche per la narrativa dell'Italia ottocentesca, a conferma ulteriore che davanti alla femminilità modernamente atteggiata i nostri scrittori arretrano e scappano: e, nel far ciò, alcuni si rifugiano nella schizofrenia irriducibile che oppone all'immagine rassicurante dell'angelo del focolare, proiezione ideale della figura materna, la *belle dame sans merci* dal fascino conturbante e colpevole. A queste *darks ladies* sarà tuttavia concesso spazio narrativo solo alla condizione di compensarne l'« oscenità » con l'alibi moralistico dei propositi edificanti, sparsi a piene mani.

La prospettiva della militanza democratica avvalorava la scelta guerrazziana [19], e la « pedagogia della paura » si incaricava di fronteggiare con energici appelli alla virtú lo sfrenamento degli istinti piú perfidamente aggressivi:

> Né alcuno mi accusi ch'io mi proponga atterrire anziché ammaestrare la gente. (*BdB*, p. 3).

Con questa richiesta preventiva d'assoluzione si apre *La Battaglia di Benevento* e di simili pezze giustificative sono costellati i prologhi di quasi tutti i romanzi guerrazziani. Per quanto reiterata, la motivazione pedagogica non ha però mai convinto nessuno; non la critica [20] né tanto

[19] « ... quanto maggiore è la violenza degli appelli contro l'asservimento politico, tanto piú gli scrittori italiani appaiono cautelosi per ciò che attiene alla vita privata » (*ibidem*).

[20] Come scrive Praz, « è il solito pretesto di moralità degli scrittori scabrosi, dal Marino in poi » (*La carne, la morte e il diavolo*, cit., p. 291). Fra le mille citazioni possibili, scegliamo un passo del De Gubernatis perché vi è descritto con acutezza il gioco di spinte sadiche e controspinte censorie che caratterizza la scrittura guerrazziana nella rappresentazione del « male »: « Il Guerrazzi cerca tuttora avidamente il male, lo palpa e ne freme; quindi ne fugge inorridito, poi lo ripensa, e mescola insieme tutti i colori della fantasia turbata che possono servire a mostrare il male in tutta la sua evidenza (...) l'effetto pittorico riesce grande; lo effetto morale deplorevole ». A. De Gubernatis, *Ricordi biografici*, Firenze, Tipografia dell'Associazione, 1873, p. 152.

Nella *Prefazione* alla *Battaglia* nell'edizione del 1852, persino l'autore pare colto da un sussulto di autenticità, quando scrive: « Certo, lo scopo della *Battaglia di Benevento* fu quello, che altrove annunziai, compreso nel detto dello Alfieri: ... oh! ben provvide il cielo / Che uom per delitti mai lieto non sia. / Tuttavolta di leggieri confesso, che il modo col quale apparisce dettato il Libro, toglie non poco alla efficacia del fine proposto » (*Al benevolo lettore*, in *BdB*, p. XVI).

meno il pubblico d'allora, ben contento di « incanaglirsi » davanti agli spettacoli di gusto granguignolesco. Troppo squilibrato, d'altra parte, è il rapporto fra le declamazioni di una moralità pura e casta e un *récit* colmo di nefandezze per credere che il progetto genetico delle rappresentazioni d'orrore promani dal primo termine.

Il confronto ravvicinato fra due *topoi* ecfrastici, l'ipotiposi della « virtú » e il ritratto del « vizio », struttura il capitolo V della *Beatrice Cenci*, intitolato *Ancora di Francesco Cenci*: secondo le regole, il richiamo alla necessità del silenzio è controbilanciato dall'obbligo morale della rappresentazione esecratoria.

> E fermamente credo che sarebbe stata opera meritoria non pure disperderne la cenere per quattro venti della terra, ma condannarne la ricordanza a perpetuo oblio, se il Consiglio divino non avesse posto la innocenza accanto al delitto, il vizio accanto alla virtú, il dolore al piacere, la luce alle tenebre; ... e però le immanità sue non servissero a dimostrare quale e quanto bello angiolo di amore fosse Beatrice sua figlia, la piú semplice, la piú fiera, e la piú infelice delle donzelle italiane. (*B. C.*, p. 74).

Eppure, per delineare l'« innocenza » del « bello angiolo d'amore » bastano pochi cenni rapidi; l'odioso Conte invece reclama per sé « ancora » un capitolo intero. Già l'epigrafe, tratta dal *Manfred* di Byron [21], prepara una strategia di lettura che vuole intrecciare melodrammaticamente « orrore e ammirazione »:

> Francesco Cenci fu alito corroto di antico genio romano; alito latino uscito fuori da un sepolcro scoperchiato, ma pur sempre alito latino: ebbe indole indomata, talento schernitore, anima implacabile, e cupidità dell'immane, del mostruoso, del grottesco. (*B. C.*, pp. 72-3).

La sequenza ternaria degli aggettivi finali conferma che siamo in zona di sublime victorughiano: l'eccezionalità della figura è poi corroborata dal confronto canonico con il secolo « di agonia » in cui si trovò a vivere:

> Ebbe ricchezze, e le profuse senza poterle distruggere. Con immensa potenza di sentire, pensare ed operare egli vide pararglisi innanzi le due vie del bene e del male. Breve, a cagione dei tempi, il cerchio del bene: qualche affetto dome-

[21] « " A cagione del tuo cuore di ghiaccio, e del tuo ghigno di vipera; a cagione delle perfide tue iniquità, e per la ipocrisia della tua anima ... pel piacere che trovi nel dolore altrui; per la tua fratellanza con Caino, io ti condanno ad essere il tuo proprio inferno ". Byron, *Manfredo* ». (*B. C.*, p. 69).

stico, facoltà di fondare chiese o monasteri, sollevare la povertà con la elemosina che la perpetua; vita placida; morte oscura (...) Si volse al male, e gli disse, come il Demonio, — *sii il mio bene!* — Gli piacque la parte di Titano, e gli parve magnifica audacia levare la fronte ribelle contro il cielo, e sfidarlo. (*B. C.*, p. 73).

Sullo sfondo di una Roma già putridamente corrotta, la fisionomia dell'eroe byronico acquista connotati piú marcatamente sadici:

Riposto nel male ogni suo desiderio, siccome ogni mezzo per salire in fama, lo amò col desiderio dello ebbro e con l'ostinazione del calcolatore: oltrepassare le nequizie fino a lui conosciute immaginò che fosse trasportare altrove le colonne di Ercole, e scuoprire nuovi mondi: strinse vincoli di famiglia per la voluttà di lacerarli scelleratamente: coltivò affezioni piú care per ispegnerle o sotto il soffio di un crudele scherno, o meno dolorosamente col pugnale: a Dio non credeva, ma lo sentiva come un chiodo in mezzo al cuore; e allora lo bestemmiava brutale a modo dell'orso, che morde lo spiedo che lo ha trafitto pensando sanare la piaga: empio miscuglio, insomma d'Ajace, di Nerone, e di bandito volgare, don Giovanni Tenorio è un frammento del suo carattere. Visse tormento a sé e ad altrui: odiò, e fu odiato; si nudrí di male, e il male lo uccise. (*B. C.*, pp. 73-4).

In questa riduzione degli altri a oggetto della propria ansia di dominio malvagio risiede il momento di massima tensione « sadiana » (Brega) che percorre la scrittura melodrammatica di Guerrazzi.

Grazie a questi eroi negativi, autentici « portavoce camuffati » [22], il nostro scrittore esprime la sua profonda fede ideologica: solo l'odio è movente attivo delle azioni umane, governate dallo stesso identico sistema di sopraffazione che impera nel regno di natura.

... giovi tenerci ben fitto nella mente che il preteso codice di natura per gli uomini è quel desso che vige anche nel *regno dei pescicani*, fratelli nostri e creati da un medesimo padre ... (*La figlia di Curzio Picchena*, cit., p. 214).

Se queste parole dell'io narrante di primo grado suonano come una sorta di testamento politico affidato ad una delle ultime opere, tutti i personaggi « sadiani » ne replicano il senso, variandolo con atti di maggior o minor lucidità perfida. La logica che sovrintende alla caratterizzazione degli eroi del male è la stessa che guida lo scrittore nelle descrizioni di morte: poiché il comportamento sadico corrisponde ai principi innati nell'io, nessun sforzo analitico deve essere speso per intendere la loro indole: basta metterli in scena e dar loro voce.

Le battute brevi e pungenti, la fisionomia sinteticamente icastica, il

[22] B. Tomasevskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 257.

coraggio beffardo di proclamarsi ignobili in un mondo di eroi in cerca di fama eterna, tutto ciò non solo ne fa dei personaggi interessanti, ma li rende le figure letterariamente piú riuscite dei romanzi guerrazziani. L'antipsicologismo, limite di tanti dialoghi e soliloqui, si capovolge in fattore propulsivo per una rappresentazione di originalità efficace. Le pulsioni sadico-masochiste, che strutturano i rapporti fra vittima e carnefice, in alcune sequenze, raggiungono l'intensità del calor bianco.

Privi di ogni latenza di desiderio erotico, perché in questo universo della forza rigorosamente virile il corpo femminile non esiste o è stato soppresso, gli istinti aggressivi, declinati con penetrante coerenza materialistica, esplodono in tutta la loro violenza di morte.

Capitolo Tredicesimo

" IL GODIMENTO VERO CONSISTE NEL FAR TREMARE "

(Malatesta Baglioni)

Il primo e forse il piú simpatico personaggio sadiano dell'opera guerrazziana è Drengotto, un bandito che compare nel decimo capitolo della *Battaglia di Benevento.*

Nel romanzo storico italiano, i briganti, quando non sono semplici comparse o figure attanziali delegate solo a movimentare l'intreccio, si atteggiano secondo una duplice fisionomia: o recuperano il modello scottiano dei buoni Robin Hood o Rob Roy, oppure risentono del fascino tenebroso degli eroi byronico-schilleriani e sono masnadieri crudeli ma eccezionali nella loro malvagità.

Con Drengotto, invece, siamo davanti ad un personaggio che infrange la legge senza ambizioni superomistiche; un bandito che proclama di essere tale non già perché reietto dalla società, ma per sua libera scelta, convinto che operare il male significa solo conformarsi ai dettami di natura:

> ... noi siamo al contrario naturalmente tristi, ingiusti, e crudeli. Rugge qui dentro il nostro cuore una rabbia amorosa di noi, la quale ci grida incessantemente — *primo mihi*: la gioia altrui è un attentato alla tua, perché ti toglie porzione del retaggio al quale tu aneli; ognuno si fa centro del creato; il mondo è il suo circolo; gl'interessi di tutti i viventi formano i raggi che si devono concentrare in lui, e questo è certo ... (*BdB*, p. 167).

L'egocentrismo narcisistico degli eroi guerrazziani è sí riaffermato ma per escluderne subito ogni tratto di eroismo sublime: è « la rabbia amorosa di noi » che ci fa « centro del creato ». La rivendicazione spavalda non consente alibi di sorta e impone un coerente sistema assiolo-

gico il cui perno è la forza, « la gran madre Eva di tutti i diritti » (*BdB*, p. 158).

Sin dal suo primo apparire in scena, Drengotto manifesta una personalità estrosamente originale, « un'indole unica fra noi », secondo la espressione di ammiccante complicità usata dall'io narrante:

> egli compariva di bel sembiante, giovane, e grande; il suo viso, dal mezzo in su, pel sopracciglio nero quasi sempre aggrottato, la fronte rugosa, gli occhi minaccevoli, veramente spauriva terribile; dal mezzo in giú, la bocca vermiglia, sempre ridente, lieta di candidissimi denti, lo dinotava amante dello scherzo e della gioia ... (*BdB*, p. 157).

Quasi a contraddire, almeno per una volta l'acuta osservazione di Dossi (« Guerrazzi, come Verdi, non seppe mai ridere! » [1]), Drengotto è un bandito spiritoso che « ama lo scherzo »: la fisionomia canonica del bel tenebroso è rischiarata da un sorriso di « candidissimi denti », capace di cancellare l'amarezza truce di tanti ghigni satanici.

Un effetto di comica ilarità, sottolineato peraltro da una significativa nota a pié di pagina [2], sgorga infatti immediato quando il nostro bandito argomenta le ragioni che inducono a propagginare un pellegrino preso prigioniero: alle preghiere del malcapitato che, implorando pietà, invoca la paura del demonio, Drengotto prima ribatte: « Si temono esse le vecchie amicizie? » (*BdB*, p. 158) e poi si lancia in una dotta concione avvocatesca che allinea sillogismi aristotelici a impertinenti riflessioni teologiche.

> « Nota bene, perché io non vo' che tu creda che noi ti usiamo villania, e devi persuaderti, tu stesso, che è ben che tu muoia. (...) Dunque non sei un pellegrino. Rimarrebbe a vedere se sei ladro, o spione; ma risparmierò questa ricerca, perché

[1] C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., p. 93. I personaggi guerrazziani, in effetti, quando ridono hanno sempre una smorfia amara, simili all'eroe byronico, il cui « sorriso perdeva ogni apparenza d'allegria e appassiva in un ghigno » (*Lara*). Vale per tutti un commento avanzato dall'io narrante nel prologo del capitolo XIV della *Battaglia*: « pianse di essere uomo, rise di essere mortale » (*BdB*, p. 237). Forse il gonfaloniere Carducci è l'unico personaggio che talvolta « *veste* la faccia di un sorriso » (*AssdiFi*, p. 342) ma l'espressione è indice di speranza sconfortata. L'osservazione desanctisiana sull'ironia democratica, che « non è sorriso, non è coperta d'amabilità, è scoperta come pugnale acuto e brillante: sottoposta alle vicende della passione, quest'ironia dura poco e si muta in furore » (*Mazzini e la scuola democratica*, cit., p. 21), continua a mantenere una precisa valenza critica.

[2] « Questo discorso è affatto simile a quello che tiene Achille a Licaone nel 21° libro dell'*Iliade*. — Io per me credo che non vi sia persona, la quale, piuttosto che epico, non voglia riputarlo comico » (*BdB*, p. 162).

in ogni caso bisogna che tu muoia: se sei ladro, come pare, la gelosia di mestiere, il timore di vedere l'arte in mano di troppi, adesso che gli affari si fanno scarsissimi, ci consigliano ammazzarti ... » (pp. 156-7).

Nella requisitoria di Drengotto il *cursus* latineggiante, il roboante parlar forense [3], le citazioni colte sono, una volta tanto, funzionalizzate a svelare con ironia la carica mistificante delle convenzioni sociali a cui si appellano i deboli o i vigliacchi.

« La carità, fratel mio, è pure la grande virtú, ma io ho inteso sovente, che, per dirsi perfetta, deva cominciare da sè stesso: ora la tua carità procede affatto opposta alla mia; tu sei debole, ed io sono forte; tu fuggivi, ed io ti ho raggiunto, dunque ti uccido ». (*BdB*, p. 157).

L'apologia beffarda della forza come valore umano supremo compone un atto di accusa senza scampo perché abbraccia ordine di natura e consorzio collettivo. Al pellegrino che, nell'ultimo tentativo di salvarsi, chiede « E chi vi ha dato questo diritto su la mia vita? » il bandito risponde con sicurezza sfrontata:

« La forza, fratello, la forza. E pensi tu, che quando mi avranno preso, e, secondo i costumi del paese, arso, o impiccato, o sotterrato vivo a nome delle leggi, per volere di un potente *Dei gratia*, con una sentenza fatta per filo e per segno *in nome di Dio, amen* (...) avranno in sostanza migliore diritto che questo? — La forza, fratello, è la gran madre Eva di tutti i diritti ». (*BdB*, p. 158).

La stessa logica ferrea sostiene le affermazioni di Drengotto nello scontro diretto con Ghino di Tacco che, sopraggiunto nel frattempo, vuole impedire la propagginazione del prigioniero. Assertore di una legge morale, tanto piú necessaria nella foresta in quanto opposta e superiore a quella della società da cui sono stati cacciati (« ... insegniamo a

[3] Ai critici che hanno lamentato l'inverosimiglianza di un eloquio troppo forbito in un simile personaggio ha già risposto Tommaseo rammentando gli studi bolognesi di Drengotto: « ... il dialogo che que' due sostengono sopra materie di diritto naturale e civile, parrà piú profondo che inopportuno, e piú originale che strano, quando si pensi che Drengotto è scolaro di Bologna ». K. X. Y., *La Battaglia di Benevento*, cit. In effetti, piú volte, Drengotto vanta la sua cultura di « scolare bolognese »: « io pure, che ho appreso la *jus* civile, e la ragione canonica, nello Studio di Bologna, bello, giovane e forte, sono destinato a morire » (*BdB*, pp. 161-2). Nel diverbio con Ghino se ne fa motivo di consapevolezza critica: « " Non mi parlate di leggi ", urlò schernendo Drengotto, " nessuno può meglio persuadervi, che non sono leggi, quanto colui che ne ha fatto lo studio " » (*BdB*, p. 167). La vera questione, tuttavia, non risiede nella caratterizzazione realistica del personaggio sí piuttosto nella coerenza di una fisionomia autenticamente cinica.

questi uomini che ci hanno ributtato dal seno, che siamo migliori di loro », *BdB*, p. 164), Ghino rappresenta qui il brigante d'animo generoso, violento sí ma solo perché costretto dalla necessità:

« — Ecco che Dio non vuole la distruzione di cui l'offende: noi abbiamo conquistato di che provvedere assai tempo al bisogno, — al bisogno che ci mette l'arme alla mano contro i nostri fratelli ». (*BdB*, p. 163).

La contesa fra i due, allora, piú che metter in gioco il primato brigantesco di un capo, illumina le ragioni autentiche di una scelta di vita. Della società che ha dovuto abbandonare, Ghino condanna solo alcune figure esemplari del potere, « il chierico, il dovizioso, il nobile superbo », e ricorda con nostalgia « le case paterne e i dolci castelli »; ai suoi compagni di sventura chiede il rispetto delle regole « lungamente discusse e con pienezza di consenso votate » in nome di un piú alto ideale di democrazia comunitaria. Drengotto, invece, nulla rimpiange del passato, consapevole com'è che la società degli uomini è retta dallo stesso codice di sopraffazione e di egoismo utilitario da cui egli ricavava il diritto di propagginare il pellegrino.

Le leggi sono solo il frutto di un inganno perpetrato da coloro che « traggono tutto il vantaggio da tali condizioni che o non furono mai convenute, o furono, ma con principi diversi, o pure in un momento di ebbrezza, come noi abbiamo fatto le nostre » (*BdB*, p. 167). Anzi, se a quell'ordine ci si richiama, il comportamento coerente ne impone l'inveramento nella menzogna e nella frode:

« L'uomo, che trova alla sua azione, resa manifesta, lo intoppo di una forca, non muta sentimento, nasconde l'azione; e quindi ne nasce quella guerra perpetua di furti, d'inganni, e di frodi, che pure non si punisce, ma si loda dicendo: — *costui provvede accortamente alle cose sue* ». (*BdB*, p. 167).

All'umanitarismo populistico di Ghino Drengotto può contrapporre, con ben altra risolutezza, il coraggio impudente della verità:

« Eh via! gettiamo questa sopravvesta di virtú che non conviene a noi altri che facciamo mestiere di rubare le strade: non vedete che sembriamo il demonio in abito da cappuccino? guardiamoci nella nostra nudità: ella è schifosa, ma noi abbiamo cuore da sostenerla: diciamoci apertamente scellerati; che cosa giova celarlo? tanto, nessuno ci crede. (...) Siamo almeno sinceri, poiché col fingere non possiamo ingannarci; renunziamo all'apparenza di una virtú, dalla quale non ricaviamo altro frutto, che lo scherno del diavolo. — L'essere cosí pienamente ribaldi senza legge, deve tornare piú che farla da onesti con la legge: nel primo stato sei sempre sicuro perché ti guardi; nel secondo ti affidi, e sei ingannato; ed allora che ti rimane? il pianto! — il conforto dell'imbecille ». (*Ibidem*, pp. 169-70).

In nome di uno scetticismo amaro Drengotto giunge a minare il cardine di quel sistema di affetti invocati con rimpianto accorato dall'avversario, l'istituto familiare:

> « Chi piú nemico alla società di un uomo che toglie moglie? e pure il matrimonio dicesi essere un principio essenziale di questa società: vedete contraddizione! ogni figlio che gli nasce gli dà un motivo di guerra di piú contro i suoi simili; vorrebbe ch'essi fossero felici; lo cerca a prezzo della felicità universale (...) — un matrimonio nuoce agli uomini piú di due delitti ... » (*BdB*, pp. 167-8).

Il principio genetico della cultura romantica, che chiamava alla lotta nazionale tutti i cittadini in quanto mariti e padri amorosi, difensori del bene comune perché custodi dei sentimenti piú intimi, è affatto capovolto: con un'audacia irriverente, unica forse per quei tempi, il brigante rinviene proprio nella solidarietà domestica il movente primo degli egoismi collettivi: ed è guerra di tutti contro tutti. Di piú: anche entro la dimensione della grande storia l'appello agli ideali eroici rivela tutta la sua carica mistificatoria, dal momento che i « potenti della terra, quando hanno alcuno affare da stringere tra loro, costringono il gregge degli uomini ad ammazzarsi allegramente a nome della gloria, senza saperne il perché » (*BdB*, p. 171).

Il riconoscimento suona davvero provocatorio a fronte della schiera compatta dei personaggi guerrazziani che, non importa se atteggiati a moderni masnadieri o eroi epici, aspirano solo al bel gesto apportatore di fama perenne. Il fulcro ispiratore del risorgimentalismo laico e democratico è corroso senza scampo.

Nel duello finale con Ghino, Drengotto perde, né poteva essere diversamente. Dopo aver dissacrato l'ordine su cui si regge il consorzio civile, il loico bandito non può continuare a proporre l'obbedienza a un codice di malvagità naturale. Il narratore deve rassicurare i suoi giovani lettori: e pena per chi ha osato tanto non può essere che la morte. Ma, appunto, davanti all'incubo estremo che nessuna figura guerrazziana riesce ad esorcizzare, Drengotto riporta la sua vittoria piú bella. Sorretto da una fede rigorosamente materialista, egli accentua la spavalderia e, unico fra tutti, irride i conforti della religione.

La fine del capitolo è orchestrata abilmente su toni di blasfemo cinismo e lugubre burla. In quest'ultima sequenza, il romanziere si affida interamente ai suoi personaggi e la drammaticità grottesca della situazione, in cui la vita di un compagno è meno importante di una partita a zara, è ottenuta grazie al montaggio accorto delle battute:

« Tocca a te gittare, Beltramo; stanno per uno ».

« Per uno! E come è andata questa? — Un momento, Drengotto, gitto i dadi, e torno ».

« La fascia era male messa, e il sangue ... ».

Beltramo che aveva fatto un passo tornò indietro: « il sangue? » ripeté sbadatamente, e soggiunse: « Cagnazzo, tira per me, che ora non posso ».

« Il sangue del mio corpo quasi che tutto fuggí dalle vene lacerate, ed io mi muoio: — vedi! ». E si scoperse: — miserabile spettacolo! — diguazzava dentro un lago di sangue.

« Tredici! — Ho vinto! — abbiamo vinto, Beltramo; — cinque ne perdono ». (*BdB*, p. 176).

I briganti continuano a giocare a dadi non perché siano particolarmente insensibili; con il loro comportamento convalidano solo la giustezza delle affermazioni di Drengotto.

Per una volta, la scrittura guerrazziana attinge le cadenze del criticismo ironico senza moralismi o commenti « appiccicati »; le pagine finali, riportando il testamento *noncupativo* del bandito-avvocato, ne avvalorano la fisionomia dissacratoria:

« Invocato, etc. etc. Considerando essermi vicina la morte, che forma la conclusione della vita, di mente sanissimo, cioè, come sono stato sempre, lascio da prima l'anima a cui di ragione, e il corpo, poiché non ha pelle che possa giovarvi, tutto intero alla pianura. — *Item* lascio le mie armi e le mie vesti a cui primo le piglierà. — *Item* il mio denaro a voi altri quattro, onde facciate dirne, o ne diciate voi stessi ... tante partite a zara. — *Item* a voi, il vino che tengo in serbo nella capanna, perché possiate passare allegramente questa notte, e la seguente se ne avanza ... ».

« Oh! l'abbiamo già preso » esclamarono tutti.

« Dunque cassi il notaro questo legato », disse il moribondo ridendo ... (*BdB*, p. 177).

Lontano da ogni patetismo lacrimoso, Drengotto muore col riso sulle labbra; un'unica preoccupazione pare turbarlo, il recupero della mano tagliata. Come ultimo addio avrà il brindisi dei quattro compari:

I masnadieri che circondavano il letto col bicchiere alla mano, vedutolo spirare, se lo accostarono alla bocca dicendo: « Anche questa è finita, — alla salute dell'anima sua! » e lo vuotarono: poi coperto il cadavere, tornarono a giocarsi a zara i denari del morto. (*BdB*, p. 178).

La piena coerenza argomentativa e la sincerità sprezzante fanno di questo personaggio qualcosa di piú del solito stereotipo banditesco. Interprete genuino del pensiero guerrazziano, Drengotto ne chiarisce non

solo la valenza corrosiva e anarchicheggiante, ma il fondo di sadismo materialista. In questa luce, la sua « scomparsa » acquista un senso che travalica *La Battaglia di Benevento*: sul piano della morfologia storica, conferma la vittoria incontrastata della figura del fuorilegge generoso o, in antitesi solidale, del masnadiero scellerato ma superuomo: nel romanzo popolare non ci sarà posto per i briganti autenticamente sadici che fanno della forza il loro codice d'onore. Al tempo stesso, nell'universo complessivo della narrativa guerrazziana, la morte di Drengotto è fine di un'esperienza rappresentativa. Spaventato forse prima e piú dei suoi stessi lettori, Guerrazzi non volle continuare sulla strada intrapresa e l'esponente di un materialismo tanto spregiudicato resterà isolato, affiancato solo dalle figure minori dei « servi », Titta, Cencio, Margutte.

La ragione del rifiuto di avvalersi ancora di un « portavoce camuffato » immediatamente identificabile, emerge nell'antagonismo diretto con il bandito buono.

Ghino è stato costretto all'esilio perché ha voluto rispettare il sistema di valori eroici che imponeva di rispondere al tradimento con la vendetta: l'uccisione del Benincasa era l'unico modo per ottenere giustizia della morte paterna. Drengotto, con un ribaltamento persino troppo meccanico, è fuggito nella foresta perché per pochi denari ha ammazzato suo padre. Siamo al vero nodo ideologico dello scontro. I due contendenti attingono esemplarità dall'essere rappresentanti tipici di due classi sociali contrapposte: la piccola nobiltà e la nuova borghesia dei traffici usurai.

Al primo, che si presenta con orgoglio a Rogiero « io sono Ghino di Tacco dei Grandi di Siena » (*BdB*, p. 245), fa da controcanto la sarcastica prosopea con cui l'altro risponde al pellegrino: « io nato di messer di Tafo di Andreuccio che teneva banco di cambio nella città di Napoli » (*BdB*, p. 161).

Drengotto può ammazzare il genitore per rubargli i quattrini senza alcun rimorso perché questa e non altra era la morale educativa impartitagli da chi « *amava* piú della vita il denaro, che egli chiamava *suo secondo sangue* » (*BdB*, p. 160). Il sadismo del personaggio ha qui il suo fondamento inattaccabile: esponente estremo di una società in cui la sopraffazione economica è regola di vita, Drengotto applica con parossistica conseguenzialità l'etica dell'utile.

Assertore di una moralità nobile, Ghino si compiace di aver pagato ai contadini derubati il ricco bottino portato al campo; ma, ha ragione Drengotto, è ridicolo voler fondare una comunità di ladri invo-

cando una norma di giustizia generosa da proporre come modello a quanti ricavano vantaggi e ricchezze proprio dal suo stravolgimento quotidiano. Per Ghino unica risorsa argomentativa, allora, è affidarsi all'enfasi declamatoria delle frasi fatte:

« ... tu, atomo, miscuglio d'imbecillità e di creta, piú fragile in mano dell'Eterno, che paglia sotto il piede dell'elefante, come giungerai a questa potenza di male? (...) Sarai come l'uracano nel deserto; vivrai solo, morirai solo. — Oh stolto! tu non conosci tutte le amarezze della solitudine, e possa Dio non fartele conoscere mai! » (*BdB*, p. 168).

L'antitesi fra le due figure si traduce in contrapposizione espressiva: la funzione ideologica che il narratore attribuisce a Ghino, eroe positivo pronto a morire per la causa italiana, chiede le cadenze solenni della verità biblica. Per contro, Drengotto conserva la sua fisionomia autenticamente sadica senza interferenze censorie o commenti moralistici grazie alla coerenza di un registro elocutivo mantenuto sempre a livello mediocomico. Soltanto a questa condizione era possibile per lettori e autore accettare la violenza del suo credo. Il tono ludico, autodifesa dell'io narrante, si capovolge in momento di forza elocutiva per il personaggio che acquista cosí una volta tanto autonomia di parola.

Una simile concessione, tuttavia, rischia di minare l'intera orditura romanzesca: Guerrazzi lo sa bene e sin dall'inizio della sequenza pare mettere le mani avanti. Spettatore del tentativo di propagginazione e della sfida fra Ghino e Drengotto è il nostro Rogiero. Anzi, sarà proprio il suo colpo di spada a tagliare la mano di chi voleva uccidere a tradimento l'avversario. Ed ecco come il nobile cavaliere viene a conoscenza della terribile masnada di briganti:

Rimase alquanto tempo in quello stato, allorché uno schiamazzo di risa, di bestemmie, e di male parole, come usa fare la gente della plebe, tutto ad un tratto lo risvegliò. A breve distanza da lui, tra le frasche della boscaglia, vide un gran fuoco, e innanzi a quello uomini di fiero aspetto, tutti coperti di arme, che tripudiavano in orribile maniera ... (*BdB*, pp. 155-6).

L'accorgimento è doppiamente sagace: grazie alla prospettiva ristretta di Rogiero, nel confronto fra Drengotto e il pellegrino, noi possiamo parteggiare apertamente per il primo perché nel malcapitato prigioniero ci è facile riconoscere un ingannatore (altri non è che Gisfredo, l'astuto e perfido servitore del Cerra); nel duello fra i due banditi, però, tutta la nostra simpatia sarà dirottata verso Ghino che si difende lealmente contro chi invece assale con la frode. Il prologo, d'al-

tra parte, assolve una funzione ancor piú rilevante sul piano delle strategie compositive. L'inciso, « come usa fare la gente della plebe », suona come avvertimento ideologico prima ancora che stilistico. O meglio, nella corrispondenza stretta fra tono « plebeo » e condizione sociale risiede il connotato specifico della fisionomia di Drengotto: la parola comico-borghese si incarica di esporre una filosofia lucidamente sadiana, ma senza alcuna pretesa di possedere dignità intellettuale.

L'odio guerrazziano contro l'« uomo-cambiale », che « ama il denaro come il suo secondo sangue », non può conoscere zone franche e anche Drengotto ne è coinvolto.

D'altronde, questo « portavoce camuffato » si rivela troppo simpatico per continuare a delegargli una visione del mondo attraverso cui appalesare le verità pessimistiche del materialismo, affatto estranee agli ideali eroici in nome dei quali occorreva prepararsi alla lotta.

Quanto piú il narratore guerrazziano tende ad identificarsi nel personaggio, pur ricorrendo alla controfigura negativa, con tanta maggior urgenza nasce l'assillo di prenderne le distanze. E per non rischiare piú oltre, in seguito la subalternità sociale-espressiva delle figure sadiche verrà inscritta all'interno stesso del sistema attanziale: nella gerarchia chiusa dei personaggi, ad esse spetterà il ruolo di servi, astuti e geniali finché si vuole, ma sempre e comunque ignobili.

Se al borghese Drengotto si opponeva il nobile Ghino, lo scontro avveniva però su un piano di parità: nei successivi romanzi, la coppia servo-padrone, chiarendo meglio il rapporto di violenza fra vittima e carnefice, varrà altresí a circoscrivere la professione di fede materialistica nei limiti non pericolosi della sottomissione dipendente.

Nell'*Isabella Orsini*, Titta e Cecchino sono entrambi al soldo del duca Giordano, ed è il primo a spiegare al compagno le ragioni della loro condizione e gli obblighi cui li costringe il loro mestiere: poiché

« essi ci hanno comprato l'anima e il pugnale » pretendono « la vigilanza sopra la salute (...) la obbedienza ai comandi loro, una pazienza tedesca di aspettare dietro al cantone, una prontezza di assestare nel buio un colpo che spacci senza dar tempo ad un Gesù Maria, e il mistero di non metterli in cimento ... » (*Is. Or.*, p. 168).

Partecipi dei meccanismi del potere sopraffattorio, senza però patirne l'ipocrisia nobilitante (« O che cosa vuoi che i padroni si facciano della tua virtú? (...) la virtú torna in proposito come uno scaldaletto nel mese di agosto », *ibidem*), questi personaggi individuano con luci-

dità nella forza e nella frode i valori supremi della vita. Anzi, il loro comportamento sadico in tanto è genuino in quanto la subalternità è ricondotta a fatto di natura. È ancora Titta a parlare:

« Senti, Cecchino, vi hanno uomini, che crescono come pini, altri come strame: questo nasce ogni anno, e ogni anno vi si mette dentro la falce, lo lasciano a seccare su i prati, e poi lo danno alle bestie. Noi siamo di questa seconda specie. — Il fieno può dire: io voglio diventare pino? Tanto vale che uno di noi presumesse diventare duca, o principe, o che so io ». (*Ibidem*).

Le parole di Titta riecheggiano le cadenze dell'arringa di Drengotto, ma il tono si è fatto scherzevole e innocuo. Solo quando la conversazione affronta l'argomento amoroso, il servitore di casa Orsini nulla concede al sentimentalismo sdolcinato di Cecchino:

« L'amore, dolcissima corrispondenza degli spiriti, che di due anime ne compone una sola, che raddoppia le forze e gli aiuti, che si nutrisce di mutuo sacrifizio come la viola della rugiada ».

« Novelle, figliuolo mio, novelle, amore è istinto di rapina, è agonia di dominio, è tenacità di possesso. L'uomo ama la donna, come ama il campo ». (*Is. Or.*, p. 171).

Sarà appunto Titta a « preparare » la camera da letto alla fedifraga Isabella; cosí come Margutte, bravo di casa Cybo, aiuterò Veronica a compiere la sua vendetta sulla giovane Caterina.

Nelle « domestiche storie » l'articolazione del rapporto servo-padrone non conosce modulazioni rilevanti: quasi a rispettare l'ordine ristretto della narrazione di fatti privati, questi servitori per lo piú si fanno strumento docile delle macchinazioni escogitate dai loro signori. Consapevoli che a ciò sono assegnati dalla sorte, assolvono con spregiudicata abilità il loro dovere di sicari silenziosi [4].

Nei romanzi propriamente storici, invece, la relazione che intercorre fra i due ruoli si carica di valenze ulteriori trasformandosi nel piú equivoco legame vittima-carnefice. Il paradigma gerarchico, immu-

[4] Scrive il narratore della *Beatrice Cenci*: « Se volete proprio dare idea di persone che si odiino con tutte le potenze dell'anima, dite piuttosto che si accordano come padrone e servo, e parlerete piú dritto. Certo io non nego, che se i servi possedessero metà delle virtú che i padroni pretendono da loro, non vi sarebbe servitore che non meritasse avere al suo servizio una mezza dozzina di padroni; almeno tale era il parere di Figaro: ma per altra parte troppo spesso i servi cosí si mostrano o cupidi, o ingrati, che sarebbe risparmio grande di afflizione fare da sé » (p. 275).

tabile sul piano delle funzioni pubbliche, nella dimensione interpersonale illumina la reversibilità inquietante delle pulsioni che governano l'odiosa ma necessaria complicità nel misfatto.

Nell'*Assedio di Firenze*, la presentazione di Cencio Guercio non lascia dubbi sulla sua dipendenza dal capitano generale della Repubblica [5]; il personaggio, tuttavia, mostra il suo acume gelido e prevaricatore sin dal primo colloquio che, non a caso, lo vede far fronte, vittoriosamente, addirittura a papa Clemente.

Riconoscendo necessaria ai suoi piani questa « astuzia diabolica », Malatesta Baglioni individua nel servo il suo alleato piú sicuro. Con lui allestisce tranelli perfidi e gode nel contemplare l'altrui codardia (l'episodio dei « miseri congiurati » tardivi e pavidi, *AssdiFi*, pp. 329-30). Di piú: quando la trama del suo comportamento doppio-giochista rischia di essere scoperta, è Cencio a salvarlo. Cosí è davanti all'ambasciatore della Pratica (*AssdiFi*, pp. 254); ancor piú provvidenziale si manifesta poi la prontezza d'ingegno del servitore durante la cerimonia d'investitura a capitano generale della Repubblica [6]. Nel momento cruciale per le sorti della *libertas* fiorentina, Cencio Guercio, « l'angiolo custode del delitto » (*AssdiFi*, p. 258), si rivela degno compare di chi aveva affermato, proprio al cospetto di « un ambasciatore della Santa Sede Apostolica »:

> « Tutto si compra, figliuol mio: passioni, piacere, vite, in somma tutto, inclusive la remissione dei peccati, e l'entrata nel paradiso ... » (*AssdiFi*, p. 332).

I due protagonisti sono perfettamente consci della solidarietà perversa che li collega:

> « Cencio ... ascoltami una volta per sempre ... a cui darai vanto del suono, al citarista o alla cetera? Tu sei in mia mano cetera, — ricercandoti, ne ricavo ora il basso, ora l'acuto, ora potrei lasciarmiti sfuggire di mano e mandarti a rompere sul terreno ».
>
> « Novelle! Voi fate l'altero per isprezzarmi, ed io vi domando: Va egli il

[5] « Il nuovo venuto era un capitano perugino, anima dannata di Malatesta Baglioni; si chiama Cencio, per soprannome Guercio. (...) Abbietto come uno schiavo, arrogante come un compagno ai misfatti d'un principe, insopportabile come un plebeo che reputa l'opera necessaria » (*AssdiFi*, p. 124).

[6] Nell'atto di inginocchiarsi, Malatesta perde la lettera di Papa Clemente, gelosamente custodita nel petto; al nobile Castiglione che la nota s'affretta a rispondere Cencio, affermando altro non essere che la corrispondenza fra il suo padrone e « femmine d'ogni maniera » (*AssdiFi*, p. 258).

cieco senza la guida? — io sono un fidato destriero che vi mena per balze e per dirupi; voi mi tremate sopra quando muovo sul ciglione del precipizio, e vi raccomandate a tutti i vostri santi; io procedo sicuro, e vi tolgo dai mali passi; — sono l'anima, la mente del vostro corpo ... » (*AssdiFi*, pp. 509-10).

La supremazia dell'uno sull'altro è governata di volta in volta dal miscuglio complementare di sentimenti che accompagna il disegno di malvagità: quando Malatesta è sopraffatto dalla paura della morte, Cencio ha buon gioco nell'irriderne la goffaggine:

« Abbiate pazienza, lasciate a me la cura di ingrandirvi un tal poco; altrimenti nessuno vorrà credere che una nobile repubblica come questa, sia stata condotta in rovina da un goffo come siete voi; la nostra nicchia è la ribalderia; sta bene, ma almeno occupiamone quanto basta per farci figura ... cosa direbbe il diavolo di voi? » (*AssdiFi*, p. 509).

Per contro, proprio l'ansia di essere rammentato nella memoria dei posteri [7] rende vulnerabile la condotta fraudolenta del servitore e, apparentandolo agli altri eroi guerrazziani, lo fa succubo del Malatesta, pronto, in queste circostanze, a motteggiarlo con superiorità sfrontata:

« Ah! mi farai dormire: Cencio invecchi, e sermoneggi. — Va, muta veste, e studia indagare quali voci corrono per Fiorenza. — (...) — Va, va, mio buon Cencio ... col tempo imparerai a tua posta, per ora ti saluto col nome di poeta del tradimento ». (*Ibidem*).

Solo quando Cencio si mostra consapevole che, proprio per il suo stato subalterno, nulla ha da perdere (« voi siete la testa che pensa, io il braccio che eseguisce », *AssdiFi*, p. 252; « a me basta che non m'impicchino ... ecco tutto », *AssdiFi*, p. 251), la sua fisionomia cinicamente sadica acquista autenticità piena.

Riconoscendosi « pendaglio da forca », il servitore continua a consigliare opportunamente il suo signore, per rassicurarlo dell'insorgere inaspettato di qualche scrupolo di coscienza davanti ad uno stupefacente comportamento disinteressato; oppure per rinfacciargli burlescamente la sua pochezza intellettuale:

[7] « ... la fortuna mi ha posto in tal condizione, che le opere mie darebbero fama nella taverna che frequento, o nella contrada in cui nacqui: il diavolo conta tutte le ribalderie, ma lo storico segna quelle soltanto commesse sotto l'insegna di un leone, due pesci o di una corona: insomma anche le scelleratagini, onde non muoiano presto nella memoria degli uomini, abbisognano di una marca imperiale reale o almeno ducale ... » (*AssdiFi*, p. 510).

« Ringraziate messer vostro padre, che vi lasciò terre e castelli perché voi, per lo ingegno che avete, non vi trovereste a possedere tanto terreno da stendervi sopra il vostro mantello bagnato ». (*AssdiFi*, p. 252).

Come non simpatizzare con Cencio quando sbeffeggia il desiderio di Malatesta, colto dalla « paura dell'inferno », d'avere l'assoluzione e proprio da papa Clemente?

« Ah! l'assoluzione ... già anche questa ... e ve la manterrà ... non costa nulla ... Ma signor Baglioni, chi pretendereste d'ingannare adesso? Il papa, me, o Dio? » (*AssdiFi*, p. 251).

È la lucidità con cui sono chiariti i rapporti di forza fra servo e padrone a rendere quest'ultimo signore e vittima nel contempo del primo. Cencio, lo spiega ragionando con il tipico procedere dilemmatico del *Principe*:

« Io Cencio, se fossi stato Malatesta, avrei pensato cosí. E quando non avessi fatto mio procaccio a scegliere la parte buona, avrei tolto la trista, e allora, o il papa poteva darmi sicurezza intera, e intera l'avrei pretesa, o non poteva intera, ed io avrei ricusato la mezza, perché questa ispira diffidenza e non ti salva. Vedete come ho proceduto con voi; — vi chiesi mai pegno? Vi posi la mia vita in mano come la cicogna il capo in bocca al lupo ... ed ho lasciato a Dio prender cura del resto ». (*AssdiFi*, p. 252).

A buon conto, per assicurarsi l'incolumità, Cencio ha un colpo di genio ben piú risolutivo.

Nell'attesa dell'arrivo del servitore dopo i colloqui con papa Clemente, Malatesta decide di far « tacere per sempre » il complice, che troppi segreti conosce per non diventare pericoloso.

E, infatti, ascoltata la relazione sulla trattativa con il Pontefice e aver dato il permesso a Cencio di mettersi a riposo, eccolo mettere in atto il progetto omicida. Malatesta è già chino sul dormiente quando costui, svegliatosi all'improvviso, non solo capisce tutto, ma senza punto scomporsi, si premunisce contro ogni possibile futura insidia:

« Non era dunque lontano dalla morte, signor Malatesta? Però non avreste avuto buon partito. Gli astrologhi mi hanno predetto che noi moriremo lo stesso giorno ».

« Cencio, parli davvero? Perché non avvisarmelo subito? ».

« Perché l'albero che mi deve appiccare non è anche nato, e il pugnale che mi deve uccidere non è ancora fabbricato; io torno a dormire; voi procurate di fare lo stesso ... » (*AssdiFi*, p. 253).

La predizione degli astrologhi si avvera: la « giustizia di Dio » che colpisce Malatesta coinvolge anche il suo servitore, né potrebbe essere diversamente. Ormai, al termine della vicenda, il capitano generale è torturato dai sogni tormentosi dell'agonia. Abbandonato dal suo « citarista », anche l'astuto Cencio si sente perso: la baldanza è scomparsa e i timori s'affollano nella mente turbata.

Come fare? Non fidava in congiunti, non aveva amici; — ché nei giorni della prosperità fu suo diletto l'offesa, l'altrui danno sua contentezza. (*AssdiFi*, p. 682).

Cencio, tuttavia, non si dà per vinto: afferrata la corona di conte del Baglione, « doviziosa di perle », ne comincia a strappare le piú grosse:

Cencio Guercio, avendo staccata l'ultima perla della corona, si accingeva a rimetterla al suo posto, allorché si vide comparire davanti il simulacro di Malatesta Baglioni.

Parte delle membra gli ingombrava il lenzuolo, che si era tratto dietro di sé, parte apparivano ignude nella loro lividezza ed estenuamento cadaverico, — le palpebre teneva socchiuse, e le pupille dentro erano color di cenere, come si osserva negli uomini a momenti trapassati, — dritti gli stavano su la fronte i capelli, quali stecchi d'istrice, — le labbra aveva peste, intorno sordidate di sangue rappreso; con una mano si reggeva un lembro del lenzuolo sul petto, — l'altra agitava in atto d'uccello grifagno, — e forte ansava, preso da rantolo d'agonia. (*AssdiFi*, p. 683).

Gusto granguignolesco e amor del macabro orchestrano l'ultimo incontro fra i due: il sadismo dei personaggi trapassa nell'io narrante che, fattosi ormai controfigura del massimo giudice, decreta la loro morte nei modi piú truculenti.

Cencio appena poté articolare parola: — diventa pavonazzo nel volto, e stramazza per terra, come tocco d'apoplessia, — gli sfugge la corona dalle mani, che, dopo avere rotolato alquanto sul pavimento, si ferma in piano presso al Baglione.

Malatesta, incespicando nello strascico del lenzuolo, a sua posta rovina la faccia in avanti, con la testa percuote su la corona, — ed una punta privata della perla gli scoppia l'occhio sinistro, e gli penetra lacerando in mezzo al cervello.

Due mesi dopo questo fatto un boscaiolo, tornando da tagliar legna, incontrò una testa spiccata dal busto, e dopo due miglia un busto senza testa.

I bravi del cardinale, avendo trovato un giorno Cencio Guercio, che, scacciato da Bettona, povero, pauroso, percosso nell'intelletto, si era riparato nelle macchie, dove traeva vita affatto bestiale, gli lanciarono contro i cani; — lo raggiunsero e lo tennero fermo, forte addentandogli la carne delle coscie; — sopraggiunti i bravi, senza pur dargli tempo di riconciliarsi con Dio, gli mozzarono il capo spietatamente. (*AssdiFi*, pp. 683-4).

Un intreccio di subalternità prevaricatoria e di complicità sadomasochista struttura, con ancor maggior esemplarità, i rapporti di potere nell'altro romanzo storico guerrazziano. Nella *Battaglia di Benevento*, la coppia servo-padrone è rappresentata, in prima istanza, da Gisfredo e il conte della Cerra. Vero genio del male, il conte Anselmo non solo regge le fila del tradimento politico e dell'inganno contro Rogiero, ma rappresenta paradigmaticamente la coscienza sadiana:

> « La terra del mio nascimento? che nascimento? Dovunque la vite produce il liquore che rallegra il sangue, dovunque la bellezza concede le sue voluttà all'*affetto coniato*, dovunque s'incontrano anime da corrompere, virtú da schernire, vizii da esercitare, colà è la mia patria ». (*BdB*, p. 432).

Dal misconoscimento dell'amor di patria, primo ideale dell'umanesimo risorgimentale, consegue la valorizzazione delle ragioni che inducono alla sopraffazione corruttrice: il richiamo, enfaticamente sottolineato, al mercimonio d'amore suggella l'autoritratto della perfidia incarnata. Al servizio di un simile padrone, Gisfredo è la personificazione della frode: compagno inseparabile di Rogiero per tutto il tragitto che deve condurlo all'accampamento del traditore Buoso (« lo inseguiva con l'ardore della vendetta, con l'astuzia della viltà », *BdB*, p. 395), lo incontriamo sempre sotto vesti menzognere, finto pellegrino, spettro spaventevole, commensale malamente « incappucciato » all'Albergo della Luna.

Il personaggio di Gisfredo, tuttavia, vive troppo entro il dominio del Cerra per assumere dignità autonoma. Partecipe del gusto sadico di operare il male, e raccontarlo [8], al suo signore è legato da un rapporto di connivenza subalterna che, se talvolta lo rende provocatore beffardo simile a Cencio (*BdB*, pp. 397-8), il piú delle volte lo riduce a semplice sicario.

La duplicità reversibile delle pulsioni che governano i rapporti di dipendenza criminosa trova modo di esprimersi, con ben altra forza originale, nella relazione che Cerra intrattiene con il Conte di Caserta. Quasi per una sorta di sdoppiamento di ruoli, il conte Anselmo, al cui

[8] « " ... vi so dire, Messere che fu cosa stupenda contemplare la battaglia delle passioni che laceravano quella anima; per poco stette che non cadesse, si appoggiò al muro senza andare innanzi né indietro ". " Tu godi a raccontare questa disperazione, scellerato? ". " Pensate qual sarebbe stata la vostra gioia a vederla, Messere! " ». (*BdB*, p. 396).

servizio operano i vari « bravi », è a sua volta sottomesso al volere del Contestabile del Regno [9].

Caserta è d'altronde consapevole che troppi misfatti comuni li legano in una alleanza indistricabile, « insieme le nostre teste cadrebbero sotto la scure del carnefice » (*BdB*, p. 49), per non patire l'oppressione cinica di un complice cosí astuto. Come ricorda il Cerra, in una delle prime sequenze: « Mi deste il diritto di ricercare nelle sue viscere, e vorreste negarmi adesso quello di ricercare nella sua fama? » (*BdB*, p. 48). L'allusione malevola alla colpa e all'omicidio di Madonna Spina è trasparente e la relazione fra i due si appalesa subito fondata sulla dinamica sadomasochista tipica della coppia vittima-carnefice.

Non c'è occasione, infatti, in cui il conte Anselmo non infierisca contro l'amico, ricordandogli, con ammiccamenti piú o meno velenosi, l'offesa patita a seguito dell'antica passione di Manfredi per Madonna Spina. Basta un attimo di debolezza da parte del marito tradito e padre mancato perché egli con compiacenza impudente ne approfitti per tormentarlo [10]. Il rapporto fra i due, nato all'insegna della dipendenza economico-sociale dell'uno dall'altro, si ricompone su un piano di parità grazie alla supremazia odiosa che il Cerra gode nei confronti del compagno, troppo spesso assalito dai rimorsi.

La stessa coerenza espressiva testimonia la reciprocità di risentimenti che lega i due conti: il tono comico perde ogni funzione distanziante e, caricandosi di sarcasmo sprezzante, si fa arma di aggressione

[9] Nella prima scena che li vede fronte a fronte, il Caserta ricorda l'origine della loro lontana « amicizia »: « Lo splendore di vostra casa era decaduto, e i tempi presenti non concedevano sollevarsi con pubbliche o con private virtú. — Voi non pertanto la riponeste nell'antico splendore. — Io vi ho fatto Gran Camerlingo del Regno, e ricco, e potente; — tristo eravate già troppo per non osare incolparmi sfacciatamente delle vostre scelleratagini » (*BdB*, p. 49).

[10] Dopo l'incontro di Rogiero con Enrico *lo sciancato*, i due conti commentano l'accaduto:

« Uscito dalla stanza, il Cerra scosse pel braccio il Conte di Caserta, assorto in cupi pensieri, e gli disse: " A che pensate, Messere? ".

" Penso a quanto l'avrei amato, se mi fosse stato concesso per figlio ".

" Egli è senza dubbio un gentil damigello; rammenta i bei giorni della giovinezza di Manfredi ".

" Pur troppo, pur troppo si somiglia a Manfredi! " gridò il Caserta, e levatosi impetuoso gettò lontana la sedia, e per una delle porte si allontanò.

" Ah! " giubilando nella pienezza del suo feroce sorriso, disse il Conte della Cerra: " l'ho punto su la piaga " ». (*BdB*, p. 145).

solidale. A differenza dei tanti, troppi duetti nobilmente eroici, la credibilità di questi dialoghi deriva dalla chiarezza icastica con cui i due interlocutori danno voce all'unico possibile legame interpersonale: l'odio sopraffattorio.

Non è un caso, allora, se proprio questi due personaggi siano i protagonisti di un discorso politico che si oppone per lucidità ideologica alle fumosità e astrattezze di cui grondano le orazioni pronunciate dalle figure epiche. In una delle ultime riunioni dei nobili napoletani, poco prima dell'arrivo di Carlo d'Angiò, il conte della Cerra prende la parola per convincere i congiurati ancora dubbiosi della necessità di agire subito e senza tentennamenti. Occorre tradire Manfredi non per ragioni ideali o principi magari d'ispirazione religiosa, quanto piuttosto perché solo cosí sarà possibile mantenere quei privilegi feudali che il dominio svevo intende cancellare.

« Corre gran tempo, che una vil ciurma di vassalli riscattata a contanti dalla servitú, e fattasi ricca su i nostri livelli, trascorre insolentita a non volere riconoscere i feudali privilegi, sogna nella gossezza delle menti farsi nostra uguale, osa persino sperare di concorrere insieme co' suoi antichi padroni alle magistrature del Regno; e' fa mestieri cavare un poco di sangue a questo corpo, che tutto giorno con vicina minaccia di danno s'ingigantisce; è forza che egli si convinca che può variare signore, non signoria; che deve servirci, che deve formare una massa morta o viva, secondo i nostri comandi: il mezzo di conseguirlo sta nell'ordinarla in bande armate, e mandarla in soccorso dell'*uomo*; s'inciti pure con la lusinga d'una libertà che né ella conosce, né noi le lasceremo conoscere; vada lietamente sul campo ad uccidere e ad essere uccisa; prevarrà, non ne dubito, la disciplina francese, non senza strage però, ed allora noi avremo riportato due notabili vantaggi, quello di essere affrancati da gente tanto pericolosa, e di avere indebolito coloro che vogliono dominarci; a noi rimarranno intere le valorose masnade dei nostri castelli, e con esse la facoltà di sperdere i nuovi signori, sí come saranno dispersi gli antichi ... » (*BdB*, p. 423).

La logica ferrea della ragione utilitaria e del potere smaschera ipocrisie e falsi ideologismi e con perspicacia politica delinea l'antagonismo fra alti feudatari e piccola-media nobiltà che caratterizzava il tentativo egemonico della dinastia Sveva. La coscienza sadiana del Cerra si fa, in questo caso, espressione di consapevolezza acuta della necessità storica: in uno scontro che sarà senza esclusione di colpi (« in verità io vi confermo che le rivoluzioni senza sangue non hanno opinione » *BdB*, pp. 423-4) tutti i mezzi, dalle lusinghe ai tradimenti agli omicidi piú efferati, sono leciti, anzi indispensabli.

« Perano Carlo e Manfredi, e provvediamo una volta a noi stessi ». (*BdB*, p. 424).

Le stesse ragioni « di classe » erano state addotte dal Caserta nella sua relazione iniziale:

« Vogliamo forse aspettare gli estremi danni per levarci dal collo il vituperoso giogo di Manfredi? Non bastano i baronali privilegi soppressi? non i balzelli forzati? » (*BdB*, p. 421).

Ma, a questo punto, una voce petulante interrompe l'orazione del Contestabile per aggiungere:

« Non le mogli sedotte? » (*Ibidem*).

La domanda non solo stravolge il conte, il quale « mutò colore, cadde riverso su la sedia », ma aiuta ad illuminare la diversa calibratura di sadismo che anima i due alleati rivali.

A commento appunto della riunione segreta, l'io narrante suggerisce una pausa riflessiva:

ed è qui che bisogna aguzzare l'ingegno per distinguere l'animo di questi due Conti (*BdB*, p. 419),

perché:

Rinaldo d'Aquino fu gentile Cavaliere, e cortese operatore di ogni azione onorata; la sete terribile della vendetta convertiva in malvagità le sue belle qualità; travolto dall'impeto della passione, piú tosto che di animo deliberato, gustava il frutto del delitto ... (*ibidem*).

Ben piú coerentemente sadiana è invece, la fisionomia del conte Anselmo, il quale

era venuto al mondo con le protuberanze di Truffaldino; le opere oneste non pure ei non eseguiva, ma fatte da altrui non intendeva, né poteva andare capace come si potesse dir savio quegli che altramente da lui praticasse; non amava nessuno, né odiava nessuno in ispecie, — odiava tutti; serviva da lungo pezzo il Caserta, imperciocché ne avesse finora ricavato buon utile, ma stava pronto a tradirlo, se questo utile fosse cessato, o se il tradirlo gliene avesse offerto uno maggiore (*BdB*, pp. 419-20).

Se la condotta del primo è giustificata alla luce delle offese patite come marito e padre, il Cerra si presenta quale autentico portavoce della voluttà omicida.

Parlava tardo e amaro; e poiché la tranquillità della sua anima era da gran tempo distrutta, godeva d'immenso piacere a distruggere l'altrui. (*BdB*, p. 46).

È, nondimeno, la disposizione dei materiali romanzeschi e sottolineare la diversa tonalità sadica dei due personaggi: nella confessione di Roberto, la responsabilità prima della sorte di Madonna Spina è attribuita al padre, conte *del Sanguine*, che, non curante dell'amore della figlia per Manfredi, appena s'accorge ch'ella è incinta, la fa sposare all'ignaro conte Rinaldo. Anche nell'esecuzione del delitto, il narratore delega ogni progettualità al conte della Cerra: è lui che patteggia con il sicario, è lui che l'accompagna nel sotterraneo ove è rinchiusa la donna, è lui infine che propone di « percuotere il fantolino nella parete, per levarsi, diceva egli, quello stecco dagli occhi » (*BdB*, p. 337). Sopraggiunto al momento culminante, il conte di Caserta « al vedere il feroce spettacolo percosse semivivo per terra » (*ibidem*). Ancora un svenimento per evitare una rappresentazione difficile, ma, in questo caso, anche per scagionare di ogni colpa un marito tradito e padre mancato. Sul piano dell'intreccio, poi, la perdita di sensi fa sí che il conte Rinaldo nulla sappia della sorte del « fantolino », la cui esistenza gli viene rivelata solo all'inizio del racconto, per favorire il successo della congiura politica.

Pur tuttavia, nel gioco equivoco della complicità criminale, la relazione Cerra Caserta si complica e davanti alla morte è la vittima a farsi carnefice.

Il « riso schifoso » con cui il conte Anselmo ha accompagnato per tutto il corso della vicenda i trasalimenti dell'amico Rinaldo, era la spia evidente della superiorità di chi non solo conosce un segreto pericoloso, ma soprattutto risponde alla pura legge del piú forte:

> ... pensava che il traditore non avesse mai torto per questa ragione: — quando due uomini, — ragionava costui, — si stringono in società, egli è certo che l'uno promette all'altro tali vantaggi, che o solo, o accompagnato ad altro uomo, non potrebbe godere; però, se una parte cessa di presentare questi vantaggi, e l'altra se ne allontana, la mancanza di fede non istà nell'ultima, ma sí nella prima che ha cessato dalla condizione dell'utile, principalissimo patto della antica stipulazione. (*BdB*, p. 420).

Ai principi professati da tale maestro si attiene il conte di Caserta, quando nulla fa per impedire « la prova di Dio » fra Rogiero e il Cerra (cap. XXIV) e soprattutto quando assiste all'agonia di quest'ultimo:

> Rinaldo, solo accanto al letto dove giace il ferito gli conta i momenti di vita, e vedendo come ella di punto in punto si consuma, resta di affrettarne la estinzione: a un tratto, però, mentre il giacente raccoglie con un lungo anelito nel

polmone maggiore quantità d'aria, che egli crede per l'ultimo sospiro, dato un gemito profondo, rinviene.

« Anselmo, amico mio, come vi sentite voi? ».

Anselmo, aperti gli occhi, conosce il Caserta, e mormora tra sé: « Ora sono perduto davvero ».

« Io sono Rinaldo, Anselmo ... perché vi dite perduto? ».

« Satana sta al capezzale ... aspetta l'anima al varco ... egli ha ragione ... è cosa sua ... io ho ben veduto che voi siete il Caserta ... » (*BdB*, p. 455).

Il rapporto fra vittima e carnefice ora si capovolge: la scena di morte, nel rifiuto di ogni compassionevole lacrimosità, mette in parodia i tanti addii amicali, orchestrati sull'affetto scambievole ed eterno, per mostrare la violenza delle pulsioni sadiche. Al conte di Cerra che invoca il soccorso della religione, Rinaldo ribatte impietosamente che la morte « è una bevanda amara; chiudete gli occhi, trangugiatela senza sbigottirvi, passata la gola, non si sente piú altro » (*BdB*, p. 456). Il tardivo senso di colpa per i misfatti commessi nulla può davanti ad una logica di sopraffazione ferocemente elementare:

« O dunque volete che pel corpo vostro perda l'anima mia? ».

« E voi volete che per l'anima vostra perda il mio corpo? ». (*BdB*, p. 456).

Al termine del primo incontro fra i due, il conte Anselmo, riflettendo fra sé, cosí aveva salutato l'amico:

« Imbecille! le menti come questa » e si toccava la fronte « non sono nate a soffrire; — se i tuoi disegni, comecché stolti, gioveranno ai miei, ti aiuterò; altrimenti, con un bel prostrarmi ed un migliore domandare perdono, te pongo sotto la protezione di una forca, me sotto quella del trono ». (*BdB*, p. 145).

Non altrimenti ragiona, ora, l'« imbecille » conte Rinaldo, il quale ha imparato ormai che la crudeltà deve essere tanto piú efferata quanto piú debole si mostra l'antico torturatore:

« ... andate via, vi comando, vi prego ... in nome di Dio, andate via ... no accostatevi, ché forse potrò vincere anche voi ... Rinaldo, muoviti; egli è un grande mistero la morte! potessi dirti la millesima parte di quello che sento, di quello che vedo ... alza gli occhi, non contempli la gloria del cielo? ».

« Io non vedo che il soffitto ». (*BdB*, p. 456).

Alfine, dopo aver promesso l'ultimo conforto, il conte di Caserta si avvicina al moribondo:

« State di buon animo ».

« Sto ... ma andate ».

« Vado. — E qui che sentite? » domandò il Caserta, premendolo con la manca presso la ferita.

« Dolore! ».

« E qui? » scorrendo con le dita, e toccandogli la clavicola sinistra.

« Dolore! ».

« E qui? ».

« Mo ... orte! ».

Il Conte Rinaldo, sottentrando velocemente con la destra alla manca, aveva piantato fino al manico un pugnale nel cuore allo infelice Anselmo; e subito ritirandosi per non essere bruttato dal sangue, stette con istupida curiosità a contemplare le scosse che faceva il coltello secondo che riceveva gli impulsi dal viscere lacerato. (*BdB*, p. 457).

L'addio all'amico, nei gesti e nelle parole, è degno dell'immaginazione satanica dei tanti eroi delineati da Praz:

... quando si fu del tutto estinto quel moto, e la vita con esso, lo estrasse, prendendolo pel bottone con l'indice e il pollice, e si pose a nettarlo, fregandolo traverso il ventre del morto. — « Povero Anselmo! » frattanto andava dicendo « ve' un poco come hai finito. Ma! se lo dice il proverbio! finché abbiamo denti in bocca, non sappiam quel che ci tocca; la tua lunga servitú, l'antica amicizia nostra, non meritavano questo, no certo; né io ti portava rancore, odio nemmeno: ecco, io ti ho incontrato su la mia via, ed io ti ho distrutto (...) Io ti ho morto ... uno di noi doveva morire; tu hai perduto la prova, — colpa tua; se l'avessi perduta io, — colpa mia: » (e qui guardava la lama s'era diventata netta; comparendovi pur sempre qualche striscia di sangue, continuò a fregarla sul ventre del trafitto); « tanto hai detto, che le tue dottrine mi sono scese nel cuore; secondo quello che tu sentenziavi, io doveva abbandonarti avanti, ché corre assai tempo che non mi porti utile al mondo; pure ho aspettato che tu mi diventassi pericoloso, allora ... non puoi dolerti ... ell'è cosa tua ... forse ho imparato piú di quello che volevi; ma ti consoli la gloria di aver fatto un ottimo discepolo ». (*BdB*, pp. 457-8).

Il discepolo ha davvero imparato la lezione e ne dà prova convincente al termine del romanzo, quando, nella luce livida dell'alba, nella piana di Benevento dopo la battaglia, riconosce « con gioia bestiale » Manfredi moribondo « tra mezzo un cerchio di cadaveri orrendamente mutilati »:

« Chi sei? M'inganna la speranza? Dimmi chi sei? » (*BdB*, p. 511).

Eguagliando in perfidia il conte Anselmo, Rinaldo si avvicina all'odiato rivale e lo invita con malvagità empia e blasfema alla confessione [11]:

[11] Il *topos* canonico della confessione al finto frate viene ripreso e reso con

« Parla, Re della Terra, io godo in ascoltarti ». (*Ibidem*).

Dopo l'esposizione drammatica della colpa suprema del parricidio, Manfredi è sollecitato a rammentare ben altre nefandezze, ed ecco, infine, la rivelazione della vera identità del finto frate confessore:

« — la tua confessione non poteva ascoltarla, che un demonio, e tu, Re, mi rendesti demonio ... ».

« Le tue parole ... il furore ... ».

« Rendimi la mia innocenza ... la mia innocenza ... io sono il Caserta » (...)

« Vattene, ti scongiuro ».

« Per cui vuoi tu scongiurarmi? per Dio forse? L'ho rinnegato per te. Pel mio onore forse? Tu me lo hai rapito. Per l'amore di mia donna? Tu me l'hai contaminata. Pe' miei figli? Per te fui padre di prole non mia ». (*BdB*, p. 574).

E nel godimento sadico di dare l'estremo tormento a colui che l'aveva « spinto sul cammino della perdizione », Caserta strascina « contro Manfredi il corpo di un moribondo », « urlando ferocemente »:

« Eccoti il figlio ... oh la mia vendetta è piena ». (*BdB*, p. 576).

Siamo all'atto finale della tragedia; i due veri protagonisti nemici della *Battaglia di Benevento* si scambiano le ultime battute:

« Non toccarmi; — io sono venuto a vederti morire, non a perdonarti ».

« E bene, io muoio ... e ti perdono ... ».

« Io vivo, e ti detesto ». (*BdB*, p. 578).

Certo, al traditore del principe « italiano » non può essere lasciata l'intima soddisfazione della bestemmia vendicativa; concesse le attenuanti per l'offesa all'onore maritale e paterno, la malvagità del personaggio induce l'io narrante alla censura compensativa.

Suonò lunghissimo tempo pel Regno spaventosa la fama della morte di Rinaldo d'Aquino (...). Il Conte Rinaldo aveva sovrapposto uno sgabello al letto, dipoi appiccato il capestro altrove, adattatoselo intorno al collo, e dato di un calcio allo sgabello era rimasto appeso.

Stava sul capezzale uno scrignetto aperto, — il teschio di Madonna Spina era il tesoro che conteneva. Ben egli mostrava livido il sembiante, gli occhi sporgenti dal ciglio la bocca torta; tuttavia non sembrava anche defunto. (*BdB*, pp. 582-3).

altrettanta melodrammaticità anche nell'*Isabella Orsini*, laddove il duca Giordano, sotto le mentite spoglie di frate Marcello, ascolta « commosso visibilmente » l'atto di penitenza della moglie Isabella (*Is. Or.*, pp. 231-5).

Non basta; anche il narratore pare aver appreso la lezione sadica dai suoi eroi negativi e, nel parossismo granguignolesco della scena macabra, impedisce ad un servitore, accorso in tempo, di salvarlo: l'istinto di fedeltà, estraneo agli umani ma proprio degli animali, allestisce l'epilogo beffardo:

> il mastino del Caserta cacciato sotto il letto, avvisando che il servo volesse fare qualche mal tratto al padrone, — gli si avventa rabbioso, e l'afferra alla strozza (...) accorsero, legarono il cane; e tolto il laccio al Caserta, lo deposero sul letto. — Deplorabile caso! la lingua nera gli si insinuava tra i denti che la mordevano; gli gocciava giú dalle narici e dalla bocca una bava sanguinolenta; le dita livide e contratte, il collo lacerato, il corpo rigido (*ibidem*).

Se il consueto gioco di spinte perverse e controspinte moralistiche pareggia i conti della « pedagogia della paura », non c'è dubbio che di questi personaggi cinici, sprezzanti, sadici il narratore guerrazziano faccia i suoi « portavoce camuffati ».

Nelle parole di uno di essi sarà, anzi, possibile leggere un'ultima dichiarazione metaromanzesca, ben piú interessante degli innumerevoli commenti o digressioni d'autore.

Incorniciato da un'epigrafe dantesca (« le opere mie / Non furon lionine, ma di volpe. / Gli accorgimenti e le coperte vie / Io seppi tutte... », *AssdiFi*, p. 249), il soliloquio di Malatesta Baglioni si chiude con una riflessione per noi rivelatrice:

> « Appunto perché ogni cosa finisce, conviene ingegnarci di goder molto nella vita ... — ma veramente finisce? Oh! sí, finisce; godiamo: e come? Con l'amore forse? Io non ci credo, e poi sta nella potenza altrui darlo o negarlo: il timore puoi incuterlo, quando meglio ti sembra. Godimento vero consiste nel far tremare ». (*Ibidem*).

A questo puntava lo scrittore democratico, quando scriveva i suoi romanzi storici. La convinzione che risiede negli istinti primari della speranza e del timore [12] la genesi autentica di ogni comportamento umano sorregge l'intera attività letteraria e politica di F. D. Guerrazzi. Il piacere estetico piú intenso deriva dalle emozioni tragico-melodrammatiche suscitate dall'ansietà. Il giovane pubblico fremente doveva pro-

[12] In un opuscolo politico pubblicato sul « Corriere Livornese » nel fatidico 1848, Guerrazzi scriveva: « ... se togli all'anima umana la speranza e il timore, eterni poli entro dei quali oscilla, noi temiamo che gli uomini diventeranno ignavi, avviliti, privi dell'impulso che li dirige alle opere grandi ».

vare durante la lettura delle sue opere lo stesso stato di angoscia che coglie Rogiero al cospetto del bieco Gisfredo:

> ... riconosciutolo che l'ebbe, si sentí sorpreso da un senso di paura simile a quello che ci percuote allorquando ascoltiamo un racconto terribile; — vorremmo interrompere il narratore, e le parole si perdono per la gola; vorremmo allontanarci, e le gambe ci paiono radicate nel terreno, e il sudore scorre su la fronte gelata, e non osiamo voltare la testa. (*BdB*, p. 358).

La contrapposizione col caposcuola degli scrittori cattolico-liberali non potrebbe essere piú limpidamente espressa. A chi sosteneva che:

> Ce n'est pas, il faut dire, en partageant le délire et les angoisses, les désirs et l'orgueil des personnages tragiques, que l'on éprouve le plus haut degré d'émotion (...) Ce n'est pas en essayant de soulever, dans âmes calmes, les orages des passions, que le poëte exerce son plus grand pouvoir [13];

Guerrazzi opponeva invece il delirio visionario e spasimante del *pathos* e del grand-guignol.

Anche e soprattutto in questa scelta, pur di sicura efficacia, lo scrittore democratico invera la sua profonda antimodernità.

È stato scritto che l'*hypsos* orroroso, con la « esigenza dello sperpero di energia per il raggiungimento del piú alto quoziente emotivo (...) risulta sul piano estetico un paradosso: è la vittoria dell'aristocratica economia dello spreco sull'economia borghese del profitto » [14].

Ebbene, il sublime insito nell'arcano del terrore poté ottenere il massimo successo nell'età delle infiammate passioni risorgimentali, quando dette voce alle aspirazioni autonobilitanti e altresí ai rovelli inquieti di un ceto intellettuale di incerta fisionomia sociale, ricco di astratte idealità giacobine che stava allora emergendo sullo scenario della storia italiana. La crisi che segna la fine della narrativa ottocentesca tradizionale, e con essa del romanzo popolare « classico » [15], condanna senza ap-

[13] A. Manzoni, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Liriche e Tragedie*, a cura di V. Arangio-Ruiz, vol. I, Torino, Utet, 1964, p. 314.

[14] R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura.* I: *Il Gothic Romance*, Napoli, Liguori, 1984, p. 56.

[15] « ... la guerra '14-18 segna una data limite. Essa segna una rottura di cui non si saprebbe mai troppo sottolineare la violenza e la profondità », J. Tortel, *Il romanzo popolare*, cit., p. 74. Come testimonia esemplarmente la guida bibliografica di P. Miniati, *F. D. Guerrazzi*, cit., anche nella storia della ricezione delle opere guerrazziane l'anno della crisi irreversibile è il 1915.

pello il tentativo guerrazziano di iscrivere le tensioni tragico-sublimi nella prosa del mondo moderno.

Alla letteratura di massa Guerrazzi ha lasciato in eredità molte suggestioni di *pathos* melodrammatico e innumerevoli motivi macabro-granguignoleschi, ma la sua stagione è davvero definitivamente tramontata.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Uno strumento preliminare di lavoro è costituito da P. Miniati, *F. D. Guerrazzi. Guida bibliografica*, Roma, Fondazione Leonardo, 1927. Accanto all'elenco completo, articolato anno per anno, degli scritti dell'autore, dai romanzi ai discorsi politici, dalle traduzioni alle note memoriali e agli opuscoli propagandistici, la *Guida* riporta il repertorio bibliografico degli articoli e saggi critici su Guerrazzi dagli esordi al 1927. Utili notizie si trovano anche in A. Vismara, *Bibliografia di F. D. Guerrazzi*, Milano, Robeschini, 1880 e G. Busolli, *F. D. Guerrazzi, ritratto con appendice bibliografica*, Parma, Battei, 1912.

Per le edizioni di opere guerrazziane avvenute dopo il 1927 si rinvia alla bibliografia che accompagna il ritratto dello scrittore nei *Minori* (Milano, Marzorati, 1961), steso da G. Ragonese. Poche sono le indicazioni integrative che restino da fornire: *Pagine autobiografiche*, a cura di G. Ragonese, Bologna, Cappelli, 1970; a questo volume è dedicata l'interessante recensione di P. Trivero Alonge sul « Giornale storico della letteratura italiana », fasc. 464, 1971; *Il buco nel muro - La serpicina*, a cura di R. Bertacchini, Milano, Marzorati, 1971; *Pasquale Sottocorno*, curato da G. Fontanelli, in occasione del centenario della morte, edizione voluta dal Comune e Circolo comunale di Cecina, Livorno, Tip. Debatte, 1973.

Ricordiamo, inoltre, che nel 1960 M. Patzitka ha tradotto in slovacco sia *L'Assedio di Firenze* sia *Beatrice Cenci*: ne ha dato comunicazione al convegno di studi *F. D. Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, tenuto a Firenze e Livorno, 16-18 novembre 1973. Gli Atti, pubblicati da Olschki, Firenze 1975, costituiscono la piú importante raccolta di saggi critici che recentemente sia stata dedicata allo scrittore livornese. Il volume è stato recensito da A. Cottignoli in « Studi e problemi di critica testuale », n. 12, aprile 1976.

In occasione del Convegno venne allestita una mostra *Sul Romanticismo storico* il cui catalogo, a cura di S. Pinto (Firenze, Centro Di, 1974) costituisce l'avvio di una rilettura critica della pittura romantico-risorgimentale.

La bibliografia critica sul Guerrazzi romanziere conosce uno sviluppo parallelo alla fortuna editoriale delle sue opere: numerosi e attenti sono i saggi di studiosi a lui contemporanei; minuziose e diligentissime analisi si succedono in età positivistica fino all'inizio del secolo; poi l'interesse comincia a scemare. Solo gli

anniversari diventano occasione per ricordare l'attività politica e letteraria dello scrittore democratico. Oltre alle pubblicazioni del 1904 (centenario della nascita) e del 1923 (cinquantenario della morte), di cui dà conto la *Guida* del Miniati, si può ricordare il numero speciale di « Liburni Civitas » (n. 4, 1930) dedicato al cinquecentenario della battaglia di Gavinana e all'eroe dell'*Assedio di Firenze*. Per il centenario della morte, nel 1973, oltre al Convegno e alla Mostra, già citati, si segnala G. Lotti, *F. D. Guerrazzi nella realtà storico-politica ricorrendo il primo centenario della morte*, a spese dell'autore, Livorno, s. e., 1973.

Per il quadro complessivo dei saggi, articoli, testimonianze editi fino al 1927 rinviamo alla preziosa *Guida* del Miniati; per gli interventi critici pubblicati posteriormente si può ricorrere alle indicazioni bibliografiche contenute in alcuni noti manuali e opere di consultazione. Oltre al già citato Ragonese nei *Minori*, si vedano: A. Albertazzi, *Il Romanzo*, Milano, Vallardi, 1902; J. Spencer Kennard, *Romanzi e romanzieri italiani*, Firenze, Barbera, 1904; G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1913.

Giudizi complessivi sulla personalità guerrazziana si trovano in: *Memorialisti dell'Ottocento*, introduz. e cura di G. Trombatore, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953; *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, introduz. e cura di A. Borlenghi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1961; S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del romanticismo*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi - N. Sapegno, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1968; G. Pirodda, *Mazzini e gli scrittori democratici*, in *Letteratura italiana Laterza*, a cura di C. Muscetta, vol. VII, Bari, Laterza, 1976; G. Nicoletti, *Firenze e il Granducato di Toscana*, in *Storia e Geografia, L'età moderna II, Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988.

Un ritratto sintetico è, infine, delineato da G. Barberi Squarotti nel *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1967.

In età recente, gli studi dedicati specificamente all'opera letteraria di Guerrazzi sono poco numerosi e consistono per lo piú in articoli a carattere commemorativo e aneddotico. Un solo saggio monografico è uscito in questi anni: E. Scappaticci, *Un intellettuale dell'Ottocento romantico: F. D. Guerrazzi. Il pubblico, l'ideologia, la poetica*, Ravenna, Longo, 1978; ad esso vanno aggiunti gli interventi di T. Iermano, dedicati all'ambiente culturale della Livorno primottocentesca: *Frammenti di risorgimento. Carlo Bini - F. D. Guerrazzi, L'antirisorgimento - La cultura moderata*, Napoli, Liguori, 1981; e *Intellettuali e stampatori a Livorno fra '700 e '800*, Livorno, Editrice Nuova Fortezza, s. d., ma 1984.

La pubblicazione degli *Scritti scelti di F. D. Guerrazzi e Carlo Bini* introdotti e curati da A. Cajumi nella collana dei Classici Italiani, diretta da M. Fubini, Torino, UTET, 1955, può essere considerata utile punto d'avvio per completare il prospetto dell'aggiornamento bibliografico. A questo volume, innanzitutto, sono dedicate alcune interessanti recensioni: A. Monti, *Guerrazzi ieri e oggi*, « L'Unità », ediz. piemontese, 18 maggio 1955; M. Poggi, *Recensione* agli *Scritti scelti*, « Il Mondo », 24 maggio 1955; A. Grilli, *Guerrazzi e Bini*, « Nuova Antologia », fasc. 1853, maggio 1955; M. Capucci, *Recensione* a *" Scritti scelti " di F. D. Guerrazzi e C. Bini*, « Convivium », novembre-dicembre 1955.

In quello stesso anno escono: G. Lotti, *Guerrazzi, Mazzini e la repubblica*, « Rivista di Livorno », 1955; N. Façon, *Michelangelo nell'opera di F. D. Guerrazzi*, Bucarest, Annali Universitari, 1955; L. De Rubertis, *Nuove ricerche guerrazziane e " L'Indicatore Livornese "*, « Rassegna storica toscana », fasc. IV, 1955. Appaiono in seguito: L. Pescetti, *Guerrazzi e Livorno*, « Il Tirreno », 19 aprile 1956; allo stesso tema, *Guerrazzi e Livorno*, è dedicato un numero intero della « Rivista di Livorno », 1957; B. Corrigan, *Guerrazzi, Boswell and Corsica*, « Italica », marzo 1958; A. Guerrieri, *Il valore letterario dell'opera di Guerrazzi*, « Il Tirreno », 29 gennaio 1959, a cui polemicamente rispondono G. Lotti, G. Tevene, R. Bandini, *Tre autentici livornesi difendono Guerrazzi*, « La Nazione », 6 e 7 marzo 1959; G. Fatini, *Bini e Guerrazzi al Forte Stella*, « Nuova Antologia », maggio 1959; Idem, *La prigione elbana del Guerrazzi nel '48*, « Rivista di Livorno », 1959; numero speciale della « Rivista di Livorno » a cura di A. Guerrieri dedicato a *Il '49 a Livorno. Cronistoria documentata dall'1 gennaio al 30 aprile*, 1961; A. Piromalli, *Momenti della cultura livornese nell'Ottocento*, « Ausonia », XXI, 1966; V. M. Constable, *Evoluzione stilistica nella prosa di F. D. Guerrazzi*, « Lingua nostra », XXVII, 1966; U. Spadoni, *Il '48 nei ripensamenti dal carcere di F. D. Guerrazzi*, « Rassegna di studi livornesi », dicembre 1967; V. M. Constable, *Elementi anti-eroici e eroi-comici negli ultimi romanzi di F. D. Guerrazzi*, « Quaderni della Labronica », n. 5, 1970; F. D'Andrea, *F. D. Guerrazzi: Apologia e denigrazione*, « Quaderni della Labronica », n. 10, 1971; V. M. Constable, *Riflessi di alcuni scrittori inglesi nella prosa di F. D. Guerrazzi*; Idem, *Tecnica narrativa nei romanzi di F. D. Guerrazzi: alcuni aspetti significativi*, « Quaderni della Labronica », nuova serie, n. 3, 1972; G. Falaschi, *Il Guerrazzi di fronte alla revisione linguistica della " Battaglia di Benevento "*, « Italianistica », n. 2, 1972; M. Piccini Roy, *Social Inquiry in F. D. Guerrazzi's " Il Secolo che muore "*, « Forum Italicum », dicembre 1973 - marzo 1974; F. Portinari, *L'arringa dell'avvocato Guerrazzi*, in *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976; C. Springer, *Verso un'iconografia democratica del Risorgimento: romanzo e pittura in " Beatrice Cenci "*, « Versus », n. 19-20, 1978; G. Celati, *L'avvocato Guerrazzi*, « La Canavioggia », n. 4, dicembre 1979; M. Landini, *F. D. Guerrazzi e la letteratura nazionale e popolare dell'800*, « Calendario del Popolo », n. 440, gennaio 1982 (dello stesso autore si può leggere nella Biblioteca Labronica, Fondo Guerrazzi, il dattiloscritto n. 133240, dedicato a *Guerrazzi e la critica politica*); M. Strazzuso, *F. D. Guerrazzi: aspetti politici di un mito repubblicano*, « Problemi », n. 64, maggio-agosto 1982; M. Di Fazio Alberti, *I servi nella " Battaglia di Benevento ", nella " Monaca di Monza ", in " Niccolò de' Lapi "*, in *Il servo nella narrativa della prima metà dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1982; A. Allosio, *Le redazioni dell' " Assedio di Firenze "*, « Rassegna della letteratura italiana », settembre-dicembre 1983; I. Grassini, *La tradizione cinquecentesca dell' " Assedio di Firenze "*, in AA. VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri Lischi, 1986; E. Rosario, *Monsignor Gavi, Guerrazzi e il Risorgimento*, « Studi Livornesi », n. 1, 1986; P. Fornaciari, *Guerrazzi alle prese con un'epigrafe "contestata" dai committenti* e P. F. Giorgetti, *" Non aveva fede ". Questo il giudizio di Mazzini su Guerrazzi*, « Rivista di Livorno », n. 2-3, febbraio-marzo 1987; M. Strazzuso, *Romanzo storico e paraletteratura: " La Battaglia di Benevento " di F. D. Guerrazzi*, « Siculorum Gymnasium. Rassegna della Facoltà di lettere e filo-

sofia dell'Università di Catania », N. S., a. XL, nn. 1-2 (gennaio-dicembre 1987); G. Geluardi, *Rivalutiamo Guerrazzi, scrittore dimenticato*, « La Stampa », 27 febbraio 1989.

Fondamentale e definitivo il lavoro di L. Toschi, *L'epistolario di F. D. Guerrazzi, con il catalogo delle lettere edite e inedite*, Firenze, Olschki, 1978, a cui rimandiamo anche per la bibliografia specifica. Un'unica integrazione: G. L. Bruzzone, *F. D. Guerrazzi e B. G. Maineri. Profilo di una amicizia*, « Rassegna storica del Risorgimento », ottobre-dicembre 1984.

Segnaliamo inoltre i contributi essenziali, di data piú recente, che aiutano ad inquadrare l'attività letteraria di Guerrazzi nel clima storico-culturale della Toscana primottocentesca. Oltre a G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, Milano, Feltrinelli, 1971, voll. II e III, F. Della Peruta, *I democratici e la rivoluzione italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958; E. Ragionieri, *La Toscana nel Risorgimento*, « Studi storici », n. 3, 1960; C. Ronchi, *I democratici fiorentini nella Rivoluzione del '48/'49*, Firenze, Barbera, 1962; N. Badaloni, *Democratici e socialisti livornesi nell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1966; U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento*, Bari, De Donnato, 1974; M. Berengo, *Intellettuali e centri di cultura nell'800 italiano*, « Rivista storica italiana », fasc. I, 1975; U. Carpi, *Egemonia moderata e intellettuale nel Risorgimento*, in AA. VV., *Intellettuali e Potere*, in *Annali* della *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1981; S. Timpanaro, *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1982.

Utili informazioni sulla città di Livorno si trovano in: G. Mori, *Linee e momenti di sviluppo della città di Livorno*, « La Regione », n. 12, 1956; L. Bortolotti, *Livorno dal 1748 al 1958*, Firenze, Olschki, 1970; F. Pesendorfer, *Ferdinando III e la Toscana in età napoleonica*, Firenze, Sansoni, 1986.

Diamo, infine, alcune indicazioni bibliografiche sul genere romanzo storico. Accanto al fondamentale saggio di G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965, ricordiamo alcuni contributi diventati ormai canonici: A. Agnoli, *Le origini del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Scott*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1906; L. Maigron, *Le roman historique à l'epoque romantique*, Paris, Champion, 1912; G. Brognoligo, *Traduttori italiani di Scott*, « Rassegna culturale letteraria italiana », luglio-dicembre 1918; V. Cian, *Del romanzo storico italiano*, « Nuova Antologia », ottobre-dicembre 1919; L. Fassò, *Intorno alla fortuna di Scott in Italia* (1906), in *Saggi e ricerche di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1947.

Solo in anni recenti si è riacceso l'interesse per i componimenti « misti »; segnaliamo, qui, solo i saggi d'indole complessiva: A. L. De Castris, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Cressati, 1959; A. Borlenghi, *La narrativa italiana nell'Ottocento dai romanzi storici alla Scapigliatura*, Milano, Goliardica, 1961; M. Cataudella, *Il romanzo storico italiano*, Napoli, Liguori, 1964; R. Bertacchini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento: dagli scottiani a Verga*, Roma, Studium, 1964; G. Petrocchi, *Il romanzo storico dell'Ottocento italiano*, Torino, ERI, 1967; P. De Tommaso, *Sul romanzo storico*, « Balfagor », n. 4, 1974; F. Ruggeri Punzo, *Scott in Italia (1821-1871)*, Bari, Adriatica, 1975; F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976; *Il romanzo storico*, a cura

di L. Lattarulo, Editori Riuniti, 1978; M. Ambel, *Il romanzo storico ottocentesco: " una macchina del tempo "*, « Il Contesto », nn. 4, 5, 6, s. d., ma 1978; M. de la Nieves Muñiz Muñiz, *La novela historica italiana*, Universitad de Extremadura, Caceres, 1980; F. Bagatti, *Il " pittoresco " nel romanzo storico italiano 1827-1845*, « L'immagine riflessa », VI, 1983; M. Colummi Camerino, *Critica e romanzo nella prima metà dell'Ottocento*, in AA. VV., *Critica e società di massa*, Trieste, Lint, 1983; M. Pagliara Giacovazzo, *Remissività e trasgressione nel romanzo storico*, in AA. VV., *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Bari, Adriatica, 1983; S. Romagnoli, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984; M. J. Palazzolo, *Il romanzo storico. Un best-seller di centocinquanta anni fa*, « Accademie e biblioteche d'Italia », 1984, n. 2; AA. VV., *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici 1814-1840*, Vicenza, Neri Pozza, 1985; G. Pagliano, *Il romanzo storico del Risorgimento italiano*, in *Il mondo narrato*, Napoli, Liguori, 1985; R. Bigazzi, *Il romanzo drammatico nel primo Ottocento*, in AA. VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a L. Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985; AA. VV., *Il romanzo della storia*, a cura di E. Scarano, Pisa, Nistri Lischi, 1986; R. Bigazzi, *Il dibattito delle prefazioni*, « Quaderni aretini », n. 2, 1987; A. Bianchini, *L'intreccio italiano tra romanzo, melodramma e pittura storica*, in *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988; AA. VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988; R. Bigazzi, *La narrazione del passato*, in AA. VV., *I racconti di Clio. Tecniche narrative della storiografia*, Pisa, Nistri Lischi, 1989.

Per ogni altro riferimento bibliografico si rimanda all'apparato delle note al testo.

INDICE DEI NOMI

Abbiati F., 208 n.
Accorsi M. G., 18 n.
Agnoli A., 272.
Albertazzi A., 270.
Alembert D' J. B., 116.
Alfieri V., 34, 54, 65, 121, 139, 240 n.
Alighieri D., 1, 16 n, 22 n, 57, 66 n, 79, 83, 121 n, 165, 201.
Alloisio A., 74 n, 271.
Amalfitano P., 152 n.
Ambel M., 273.
Anacreonte, 174.
Aretino P., 143.
Ariosto L., 48, 84 n, 143, 148, 204 n, 227 n.
Arslan A., 228 n.
Auerbach E., 20.
Augè M., 236 n.

Bachtin M., 6 n, 22 n, 43, 44 n, 64 n, 99, 187 n, 194, 195 n, 203 n.
Bacone F., 84 n.
Badaloni N., 112 n, 135, 136 n, 137, 272.
Bagatti F., 149 n, 153, 273.
Baldacci L., 196.
Baldi G., 101 n.
Balzac H. de, 20, 148.
Bandini R., 271.
Barbarisi G., 227 n.
Barberi Squarotti G., 270.
Barbey d'Aurevilly J. A., 6 n.
Barboni L., 22 n.
Barenghi M., 4 n.
Barocchi P., 151 n.
Barthes R., 147 n, 165, 196, 197 n.
Battistini A., 31 n, 71 n.
Bentivoglio A., 230.
Benza E., 11.
Berchet G., 30, 129.
Berengo M., 24 n, 25, 272.
Bertacchini R., 6 n, 272.
Bertani G., 5 n.
Bianchini A., 4 n, 188 n, 273.
Biasin P., 4 n.
Bigazzi R., 18 n, 60, 183 n, 273.
Bini C., 14, 32 n, 139.
Biondi A., 78 n.
Boccaccio G., 16 n, 66 n.
Bonaparte E., 67.
Bonaparte N., 29 n, 68, 77, 116, 117, 133.
Borlenghi A., 270, 272.
Bortolotti L., 272.
Bosco U., 81.
Botta C., 15, 16, 75.
Bottai G., 208 n.
Brega G. P., 232 n, 242.
Brognoligo G., 272.
Brooks P., 18, 20, 60, 61, 70, 71, 94 n, 96, 102, 104, 155, 166, 168, 169, 173 n, 187.
Brusatin M., 109 n.
Bruzzone G. L., 272.

Buonarroti M., 142, 151 n.
Burke E., 223, 226 n.
Busolli G., 269.
Byron G., 6 n, 13, 15, 29 n, 33, 54, 65, 81, 82, 84 n, 112 n, 168 n, 241.

Cagidemetrio A., 16 n, 17.
Cajumi A., 6, 47, 219 n, 270.
Calani A., 137, 218, 219 n.
Campbell T., 15.
Candeloro G., 272.
Cantù C., 129.
Capponi G., 13 n.
Capucci M., 270.
Carducci G., 66 n, 84 n, 223.
Carlesi F., 168 n, 202 n.
Carmignani G., 11, 13 n, 17 n.
Carpi U., 24 n, 272.
Cataudella M., 272.
Celati G., 271.
Cellerino L., 57 n.
Chabod F., 128 n.
Chartier R., 24 n.
Chateaubriand F. A. R. de, 82.
Chatman S., 89, 169 n.
Chiarini G., 163.
Cian V., 272.
Ciardi R. P., 150 n.
Ciccotti E., 45 n.
Cicerone M. T., 21.
Colummi Camerino M., 18 n, 46 n, 49, 52 n, 183 n, 273.
Constable V. M., 6 n, 85 n, 271.
Cooper F., 15, 16, 17, 52.
Corrigan B., 271.
Corsi T., 120 n.
Costa A., 109 n.
Cottignoli A., 269.
Crispi F., 208.
Croce B., 26 n, 47, 85, 191 n.

D'Andrea F., 271.
D'Azeglio M., 4, 129.
Davanzati B., 75.
De Castris A. L., 272.
De Gubernatis A., 240 n.
De Rubertis L., 271.
De Sanctis F., 3, 3 n, 6 n, 7, 13 n, 34, 43, 76, 121 n, 162 n, 164, 191 n, 245 n.
De Tommaso P., 272.
Del Rosso Cotenna G., 80 n, 139.
Della Peruta F., 272.
Di Fazio Alberti M., 105 n, 271.
Diaz F., 63 n.
Dickens C., 20.
Dionisotti C., 3 n, 62 n, 67 n.
Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi, detto, 151, 152.
Dossi C., 6, 245.
Dostoevskij F., 20.

Eco U., 105 n, 190, 191.
Ejchenbaum B., 19, 21, 48 n, 56, 81, 158.
Elwert W. T., 112 n, 191 n, 207 n, 208 n.
Ercolani C., 223 n.
Escarpit R., 29 n.

Fabietti E., 23.
Faccioli E., 151 n.
Façon N., 271.
Falaschi G., 68, 85, 271.
Fassò L., 272.
Fatini G., 271.
Fenini C., 72 n.
Ferrero G. G., 84 n.
Fiedler L. A., 186 n, 240.
Fontanelli G., 269.
Fornaciari P., 271.
Foscolo U., 9, 33 n, 34, 65, 82, 112 n, 121, 201.
Foster E. M., 209 n.
Franz G., 5 n.
Freud S., 236.
Frye N., 21 n, 33, 36, 57 n, 86 n.
Fucini R., 34 n, 79 n.

Garibaldi G., 125 n.
Geluardi G., 272.
Genette G., 36, 60, 105 n.
Geraldi Cinzio G. B., 227 n.

Gherardo delle Notti, Van Honthorst Gerard, detto, 150.
Giannone P., 92.
Giannotti D., 74 n.
Giorgetti P. F., 271.
Giovagnoli R., 34, 201 n.
Goethe J. W. von, 15.
Gramsci A., 5 n, 8, 25, 44, 121, 123 n, 136, 145, 197, 228 n, 229, 230.
Grassini I., 74 n, 271.
Grilli A., 270.
Grillparzer F., 83, 84 n.
Grosser H., 169 n.
Grossi T., 4, 129.
Guarino G., 168 n.
Guastalla R., 9 n, 12 n, 34 n, 84 n.
Guerrazzi F. M., 121 n.
Guerrazzi G. F., 45 n.
Guerrieri A., 271.
Guicciardini F., 74 n, 84 n.

Habermas J., 39 n, 124 n, 146 n.
Hauser A., 29 n.
Hegel G. W., 124, 125 n, 126 n, 185 n, 202.
Heine H., 15, 84 n.
Hugo V., 20, 21, 70, 173 n.

Iamsilla N., 77 n.
Iermano T., 14 n, 270.

Kellogg R., 52 n, 171, 221 n.
Klopstock F. G., 82.

Landini M., 7 n, 85 n, 271.
Lattarulo L., 212 n, 214.
Lausberg H., 72, 73 n, 82 n, 83 n, 91 n, 93, 97, 98 n.
Lavater J. K., 153, 155.
Leopardi G., 1, 82 n.
Leso E., 165 n.
Lewis M. G., 15.
Lombardo G., 43 n.
Longfellow H. W., 15.
Lopez Celly F., 7 n, 26 n, 54 n, 83 n, 202 n, 212 n, 217 n.
Lotman J. M., 37 n.
Lotti G., 270, 271.
Luchaire J., 126 n.
Luciani P., 4 n.
Lukács G., 4 n, 50, 89, 98, 118 n, 119 n, 123, 124, 146, 204, 208, 272.

Mably G. B., 116.
Macchia G., 57 n.
Machiavelli N., 34, 58, 74, 75, 83, 112, 121.
Maigron L., 272.
Mangini A., 22, 33, 48 n, 183 n, 191 n.
Manzoni A., 2, 3, 10, 21, 28 n, 29, 37, 38 n, 47, 80, 109, 110, 118, 136, 192, 267 n.
Marino G., 240 n.
Marradi G., 49, 202 n, 217 n.
Martini F., 5 n, 201 n.
Marx K., 146 n.
Mascilli Migliorini L., 33 n, 34 n, 57 n.
Masi E., 7 n.
Maturin C. R., 186 n.
Mazzini G., 2 n, 31, 39, 47, 61, 63, 118, 123, 124, 126 n, 169 n, 199, 200 n, 204, 208, 209.
Mazzoni G., 47, 84, 270.
Merolla N., 184 n.
Michel E., 5 n.
Micheli P., 86, 201 n.
Miniati P., 7 n, 15 n, 267 n, 269, 270.
Moers E., 226 n.
Momigliano F., 202 n.
Montaigne M. E., 168 n.
Montanelli G., 2 n, 13 n.
Montani G., 11.
Montazio E., 2 n.
Montesquieu C. L., 84 n, 116.
Monti A., 270.
Monti V., 227 n.
Morbio C., 217 n.
Moretti F., 44.
Mori G., 272.
Morpurgo Tagliabue G., 110, 152 n, 158.
Muratori L., 163 n.

Nardi J., 74.

Nerozzi P., 71 n, 186 n, 196 n.
Niccolini G. B., 67, 121 n.
Nicoletti G., 270.
Nieves Muñiz Muñiz M., 273.

Omero, 83, 210, 211.
Ossian, 83, 84 n.
Ovidio P. N., 221 n.

Pagliano G., 4 n, 273.
Pagliara Giacovazzo M., 273.
Palazzolo M. J., 273.
Passavanti J., 84 n, 227 n.
Patzitka M., 269.
Pellico S., 129.
Perosa S., 17 n.
Perticari G., 143.
Pescetti L., 271.
Pesendorfer F., 68 n, 272.
Petrarca F., 16 n, 66 n.
Petrocchi G., 272.
Petronio G., 18 n, 24.
Piccini Roy M., 271.
Pieri M., 67.
Pirodda G., 270.
Piromalli A., 271.
Pivato S., 24 n.
Plutarco, 2.
Foggi M., 270.
Poliziano A., 143.
Pomarancio, Niccolò Circignani detto il, 151.
Pomba G., 14 n.
Portinari F., 4 n, 75 n, 158, 161, 171 n, 196, 197 n, 271, 272.
Potapova Z., 34 n.
Praz M., 90 n, 149 n, 219, 220, 235, 236, 240 n.
Priolo O., 69 n, 134 n.
Propp V. J., 100, 196 n.
Pseudo-Longino, 43 n, 109, 158 n, 223.
Puccini N., 5 n, 212.
Puškin A., 15.

Racine J., 19.
Radcliffe A., 84 n, 186, 196 n, 225, 226 n, 227 n.
Ragionieri E., 272.
Ragone G., 22 n.
Ragonese G., 7 n, 47, 269, 270.
Raimondi E., 31 n, 71 n, 109 n, 110.
Raina A., 2 n.
Redi F., 215.
Rembrandt H., 150.
Ricci B., 1.
Richter J. P., 15.
Rigo M., 150 n.
Romagnoli S., 4 n, 23 n, 28, 101 n, 270, 273.
Romanelli L., 48 n.
Ronchi C., 272.
Rosa S., 150.
Rosario E., 271.
Roscoe W., 15.
Rosselli M., 151.
Rousseau J.-J., 116.
Rovani G., 193.
Ruggeri Punzo F., 272.
Runcini R., 267 n.

Saba U., 33 n.
Sade D. A. F., 232, 236.
Sanesi I., 2 n.
Savelli A., 48 n.
Scappaticci T., 136 n, 270.
Scarano E., 18 n, 74, 75 n, 78 n.
Schiller F., 15.
Scholes R., 52 n, 171, 221 n.
Schwab G. B., 15.
Scott W., 15, 16, 17, 20, 52, 118, 148, 150 n, 192, 199.
Selvatico P. E., 151 n.
Sertoli G., 223.
Shakespeare W., 19, 83.
Shelley P. B., 13.
Sismondi J. C. L. S. de, 75, 168 n.
Spadoni U., 271.
Spencer Kennard J., 270.
Spinazzola V., 8, 18 n, 47 n, 109 n, 129 n, 146 n.
Springer C., 152 n, 227 n, 271.
Sterne L., 52.
Strazzuso M., 271.

Sue E., 16 n, 27.
Suleiman B., 50 n, 85 n.

Tasso T., 204 n, 210.
Tenca C., 14 n, 192, 193 n.
Tevene G., 271.
Timpanaro S., 25 n, 67 n, 140, 272.
Tolstoj L., 20.
Tomasevskij B., 62, 242 n.
Tommaseo N. [K. X. Y.], 47, 79, 185, 186 n, 191 n, 198 n, 246 n.
Tortel J., 135 n, 195 n, 267 n.
Tortorelli G., 26 n.
Toscano A., 82 n.
Toschi L., 25 n, 272.
Trivero Alonge P., 2, 3 n, 269.
Trombatore G., 7, 270.

Ungheretti G., 69 n, 134 n.

Varchi B., 74, 101.
Varese C., 4.
Verdi G., 6, 208, 245.
Verga G., 6 n.
Verri A., 84 n.
Vieussieux G., 14 n.
Vignozzi G., 14.
Villani G., 77 n, 88, 157.
Virgilio Marone P., 166.
Vismara A., 269.
Vitale M., 67 n.
Voltaire, 84 n, 116.

Weinrich H., 30 n, 160 n, 161.

Young E., 83, 84 n.

Zajotti P., 17, 172, 195.
Zini L., 66 n.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza