

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE

Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

MARTINO MARAZZI

Il romanzo risorgimentale di Giovanni Ruffini

Firenze, La Nuova Italia, 1999

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 182)

*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 DEGLI STUDI DI MILANO

CLXXXII

SEZIONE DI FILOLOGIA MODERNA

26

MARTINO MARAZZI

IL ROMANZO RISORGIMENTALE
DI GIOVANNI RUFFINI



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Marazzi, Martino

Il romanzo risorgimentale di Giovanni Ruffini : –
(Pubblicazioni della Facoltà di lettere
e filosofia dell'Università degli Studi di Milano ; 182.
Sezione di filologia moderna ; 26). –
ISBN 88-221-3283-1

I. Tit.

1. Ruffini, Giovanni - Studi critici

823.8

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1999 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: aprile 1999

INDICE

| | | |
|--|----|-----|
| PREMESSA | p. | 1 |
| 1. Ruffini e la critica | » | 1 |
| 2. Le ragioni di una narrativa “contemporanea” | » | 5 |
| I. “JOHN” RUFFINI, SCRITTORE DI CONFINE | » | 9 |
| 1. La scelta dell’inglese | » | 9 |
| 2. Come compiere «una buona azione in inglese» | » | 20 |
| 3. Il lavoro sul testo | » | 23 |
| II. UNA LETTERATURA “POLITICA” | » | 29 |
| 1. La breve stagione della politica come professione | » | 29 |
| 2. Il Risorgimento di Ruffini, dalla «Giovine Italia» alla morte di Cavour | » | 31 |
| 3. Collocazione di Ruffini | » | 36 |
| 4. Uso dei personaggi storici e “appelli impliciti” al lettore inglese | » | 38 |
| III. FORME DELLA NARRAZIONE | » | 43 |
| 1. Tra autobiografismo e memorialistica | » | 43 |
| 2. Romanzo di formazione e romanzo dell’artista | » | 49 |
| 3. Posizione del narratore | » | 57 |
| 4. Tipologia dei personaggi | » | 69 |
| a) Identità di genere e identità sociale | » | 70 |
| b) Nome e aspetto | » | 76 |
| c) Personaggi e intreccio | » | 82 |
| d) Personaggi e narratore | » | 87 |
| e) Personaggi principali | » | 89 |
| f) Personaggi minori | » | 100 |
| 5. Gli intrecci | » | 110 |
| a) Romanzi “semplici” e digressivi. Altre caratteristiche degli intrecci | » | 110 |
| b) Rappresentazione dello spazio e situazioni-chiave | » | 116 |

| | |
|--|-------|
| IV. TEMI E <i>TOPOI</i> | » 122 |
| 1. L'Unità d'Italia | » 123 |
| 2. Gerarchie e classi sociali tra critica e satira | » 126 |
| 3. Anticlericalismo e questione religiosa | » 128 |
| 4. Gli amori difficili | » 133 |
| 5. L'antinomia Italia-Inghilterra | » 136 |
| 6. L'instabilità | » 139 |
| 7. Infanzia e scuola | » 143 |
| 8. La "maniera Ruffini" | » 147 |
| 9. La lezione manzoniana | » 155 |
| V. PROFILO DEI ROMANZI RISORGIMENTALI | » 163 |
| 1. <i>Lorenzo Benoni</i> | » 163 |
| 2. <i>Doctor Antonio</i> | » 169 |
| 3. <i>Lavinia</i> | » 178 |
| 4. <i>Vincenzo</i> | » 185 |
| BIBLIOGRAFIA | » 192 |
| Opere narrative di Giovanni Ruffini | » 192 |
| Bibliografia della critica | » 193 |
| Altri testi di riferimento | » 199 |
| Indice dei nomi | » 207 |

PREMESSA

1. RUFFINI E LA CRITICA

Un'opera come quella di Giovanni Ruffini, che si articola in sette prove letterarie uscite tra il 1853 e il 1870, tese in sostanza a romanzare il trentennio che dai primi passi dell'associazionismo mazziniano arriva alla morte di Cavour, era fatalmente destinata ad essere letta come un'espressione di quei tempi; in piena sintonia, occorre ammettere, con il trasparente impegno politico e propagandistico dispiegato nelle migliaia di pagine pubblicate per il diletto di un pubblico in massima parte inglese, e con esplicite dichiarazioni dell'autore, desumibili dal ricco epistolario.

A ragione quindi si è visto in Ruffini uno scrittore risorgimentale: a ragione, ma anche con una dose notevole di approssimazione, poiché di fatto la critica, dalla metà dell'Ottocento ad oggi, non ha mai veramente cercato di individuare un progetto complessivo, o comunque un tragitto coerente che unisse le varie "stazioni" rappresentate dai singoli libri. E non ha certo contribuito a una valutazione equilibrata di questi romanzi il fatto che si sia quasi sempre trascurato o considerato di secondaria importanza il particolare della loro composizione in una lingua straniera come l'inglese. Del resto, ancora vivente l'autore, le opere maggiori erano state diffuse in traduzioni italiane approssimative che presto avevano reso virtualmente "invisibili" gli originali pubblicati in Gran Bretagna e in Germania. Ruffini aveva intrapreso dopo vent'anni d'esilio l'attività di romanziere convinto della necessità di un tipo di letteratura che oggi definiremmo senz'altro "militante". Nella nuova Italia per la quale aveva profuso il suo impegno di intellettuale e di scrittore i suoi romanzi riscuotevano invece fortuna soprattutto per i loro aspetti oleografici e sentimen-

tali. Non si coglieva la loro natura di “oggetti estranei”, nati da un’esigenza di propaganda *sui generis* rivolta verso un pubblico non italiano; e più ci si allontanava dai tempi eroici del Risorgimento, più si interpretavano sbrigativamente i personaggi posti al centro della rappresentazione, quasi sempre italiani animati ad un tempo da due passioni contrastanti: quella patriottica e quella amorosa. L’energia romantica che animava quelle passioni facilitava una lettura “barricadiera” del nazionalismo ruffiniano, che pareva coerente con la vicenda biografica dello scrittore, fratello del martire Jacopo, esule di lungo corso, compagno di sventura – a Marsiglia, in Svizzera e a Londra – del carismatico Mazzini. Una persistente tradizione patriottica ha impedito di sottolineare abbastanza il rapido deterioramento dei rapporti tra i due esuli genovesi, di valutare le proclamazioni di moderatismo ripetute dai diversi narratori ruffiniani e di notare la distanza che separa lo scrittore dai suoi eroi.

Ragioni letterarie, narrative e anche più semplicemente biografiche rendono in verità insostenibile un’inclusione di Ruffini tra le file degli scrittori democratici; mentre ragioni sia linguistiche sia culturali indicano in maniera plateale che questa narrativa si venne formando, secondo un eclettismo insolito nel panorama delle patrie lettere, a stretto contatto con la coeva produzione del realismo inglese e francese, contaminato con la lezione manzoniana del romanzo storico.

È dunque necessario tenere presente di avere di fronte il lavoro di un uomo colto che, a partire dalla metà del diciannovesimo secolo, intese conquistare alla causa italiana un vasto pubblico formato sulle opere della narrativa europea contemporanea; a questa platea Ruffini propose una soluzione monarchica, costituzionale e liberale esplicitamente contraria alle chiusure conservatrici e cattoliche; lo scrittore mostrava di aver “superato” i giovanili sogni repubblicani senza per questo averne tradito, per così dire, gli slanci e la carica rinnovatrice.

Ma per inquadrare in modo adeguato questo *corpus* di testi era imprescindibile – si passi la notazione banale – una loro conoscenza; mentre, con l’eccezione dei due romanzi ritenuti maggiori, la stessa editoria italiana smise nel giro di qualche decennio di proporre Ruffini al pubblico post-risorgimentale. (In Inghilterra, nel resto d’Europa e negli Stati Uniti questa scarsa attenzione si manifesta già a partire degli anni Settanta del XIX secolo). In effetti esiste oggi una sola traduzione affidabile, quella del *Lorenzo Benoni* portata a termine da Bruno Maffi, uscita per la BUR nel 1952 – unica versione che si mantiene fedele alla colloquiale freschezza dell’originale senza sovraccaricarlo né rallentarlo con un lessico, una sin-

tassi e persino una morfologia dal sapore antiquato, quando non francamente goffe o scorrette. *Rara avis*, il volumetto della BUR: il solo, nel secondo dopoguerra, a riproporre in una veste nuova uno dei sette titoli dell'autore (mentre sia Meneghello – per Vallecchi, 1972 – che Del Buono – per Sellerio, 1986 – tornano ad affidarsi a versioni d'epoca del *Doctor Antonio*). Va menzionato che continuarono ad essere popolari, per contro, le riduzioni ad uso scolastico, tuttora ristampate, programmaticamente irrispettose dell'integrità del testo; e a questo proposito è significativo che portando sugli schermi *Il dottor Antonio* (1937) regista e sceneggiatori ribaltassero il finale tragico del romanzo (con la morte dell'eroina e la prigionia forzata dell'eroe) in un *happy end* che consentisse all'inglesina Lucy di corrompere una guardia e far fuggire l'amato. Riscuotendo, riferiscono le cronache, un successo non trascurabile¹.

Se Ruffini non è un mazziniano, non per questo rientra desanctisianamente all'interno della scuola cattolico-liberale. Non si tratta tanto di contestare qui un'impostazione che ha perpetuato stancamente il ricordo di Ruffini collocandolo accanto a Bini e a Guerrazzi, quanto di sottolineare il fatto che, anche da un punto di vista storiografico, sarebbe stato necessario calarsi più a fondo in questa letteratura per coglierne il carattere "contemporaneo" e "internazionale". Per lungo tempo ha invece prevalso nella critica un interesse per la figura dell'esule – avvicinata come gloria storica, soprattutto locale –, che ha posto in secondo piano i risultati della sua attività letteraria. Sicuramente ciò è riscontrabile nei cinquant'anni che seguono la morte dello scrittore, culminati nel 1931 con la

¹ *Il dottor Antonio* uscì nel 1937 per la Manderfilm con la regia dell'esperto Enrico Guazzoni, che aveva firmato la sceneggiatura insieme a Gherardo Gherardi e Gino Talamo. Attori principali: Maria Gambarelli, Ennio Cerlesi, Lamberto Picasso. Sul «Corriere della Sera» del 12 dicembre 1937 Filippo Sacchi definiva «discutibile [...] l'impostazione generale del film», e rilevava «un'atmosfera di enfasi che li [scil. i personaggi] disumanizza un poco». Giacomo Debenedetti, su «Cinema» (fasc. 36, 25 dicembre 1937), notava similmente la presenza di figure «schematizzate» e di «passaggi incongrui», concludendo: «Il ritmo visivo si è completamente arreso ad una facinorosa foga narrativa». E anche ai giorni nostri Gian Piero Brunetta non si è dimenticato di menzionare la pellicola (all'interno del discorso assai più articolato e storicamente fondato condotto nella sua *Storia del cinema italiano* – di cui si veda il volume secondo, *Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti 1993², p. 129), liquidandola però come un esempio di un gusto passatista deteriore.

Il minimo che si possa osservare – attenendosi a queste testimonianze – è che la traduzione filmica, come – in modi diversi – la grande maggioranza di quelle in prosa italiana, sembra presentare una versione semplicistica e di comodo del romanzo originale, che proponeva altri motivi di interesse.

pubblicazione a Genova di un massiccio volume collettaneo intitolato *Giovanni Ruffini e i suoi tempi*. Vi si leggono contributi (anche notevoli) di taglio erudito, frutto di ricerche in cui si avverte nettissimo un impegno di matrice positivista nell'individuare, dati alla mano, le circostanze esterne che precedettero la composizione dei testi o ne seguirono la pubblicazione². Peraltro, anche da questo imponente lavoro, per più aspetti tuttora indispensabile, non emergevano con chiarezza fatti determinanti come la collaborazione di Ruffini con il governo Gioberti e le sue ripetute affermazioni di fedeltà alla causa sabauda e al programma cavouriano.

Un diverso punto di partenza per un lavoro critico su Ruffini può essere individuato nel discorso sviluppato vent'anni più tardi da Gaetano Trombatore nell'ambito del suo meritorio lavoro sui memorialisti dell'Ottocento. Trombatore interpreta ancora Ruffini come uno scrittore della scuola democratica, sia pure molto *sui generis*, in quanto portavoce di una sfiducia e di uno scetticismo incancellabili che investono gli aspetti più personali e quotidiani della lotta risorgimentale; ma soprattutto sottolinea l'importanza della componente memorialistica, il che, se da un lato restringe l'analisi al solo *Lorenzo Benoni*, dall'altro indica un'attenzione più libera ai temi reali dell'autore, aprendo la strada alla critica degli ultimi decenni.

Rispondendo a sollecitazioni che potremmo definire di carattere genericamente comparatistico, non pochi tra gli interventi succedutisi a partire dagli anni Cinquanta hanno puntato sulla natura bifronte di questa narrativa: e non a caso si devono all'interesse di studiosi particolarmente sensibili ai rapporti tra le due tradizioni storiche e culturali alle quali faceva riferimento l'autore – da Giorgio Spini a Carlo Dionisotti, da Luigi Meneghello a Giuseppe Sertoli, da Dante Della Terza all'inglese Kenneth Churchill. E anche se proprio Dionisotti ricorda la necessità di distinguere – accostandosi all'Inghilterra vittoriana – tra una “moda letteraria” dell'Italia e l'effettivo interessamento (scarso) alle sorti politiche della penisola, sarebbe fuorviante trascurare il fatto che i romanzi di Ruffini (mostrando già al loro interno di recepire le lezioni così diverse di un Dickens e di un Gladstone) fanno la loro comparsa in anni che vedono attivi nel panorama culturale britannico i coniugi Browning e lo Swinburne “mazziniano”, intellettuali estremamente attenti alla crisi italiana come Mat-

² In occasione del cinquantenario uscirono anche contributi più impressionistici ma non privi di notazioni stimolanti, dovuti a tre personalità di rilievo quali Enrico Emanuelli, Francesco Flora e Attilio Momigliano. Nello stesso anno Arturo Codignola portò a termine la pubblicazione della “sezione svizzera” del ricco epistolario, ancora oggi in larga parte inedito.

thew Arnold e Thomas Carlyle, romanzieri come George Meredith e George Eliot che a tratti presentano situazioni e scenari analoghi a quelli immaginati dall'esule italiano.

Proprio la natura anomala di quest'opera continua a sollecitare anche in tempi più recenti lavori tesi a collocarla più agevolmente nel contesto letterario e ideologico coevo (penso agli studi di Lucienne Kroha e di Anco Marzio Mutterle), a sfatare il vecchio luogo comune del mazzinianesimo (Oreste Del Buono), a fornire utili puntualizzazioni su questioni specifiche (Enzo Bottasso, Alessandro Galante Garrone).

Di qui si è inteso partire, mantenendo come prioritario l'obiettivo di un ritorno al testo che poi, inevitabilmente, invita a rileggere il Risorgimento, al di là di un patriottismo celebrativo, come una lunga e complessa stagione in cui le aspirazioni dell'individuo dovettero tener conto, con effetti immediati, degli intrecci politici e militari. Se una lacuna si è cercato di colmare è allora proprio quella relativa ad un discorso il più possibile complessivo (senza ovviamente pretese di esaustività) che tenga criticamente conto dell'interpretazione sufficientemente ampia e articolata di quei decenni avanzata da Ruffini, con i mezzi letterari e la retorica narrativa a sua disposizione.

2. LE RAGIONI DI UNA NARRATIVA "CONTEMPORANEA"

Sostenere che l'opera di Ruffini vada ancora adeguatamente esplorata non significa peraltro volere a tutti i costi porre l'accento su un autore "originale" e "irregolare".

Nonostante il suo isolamento – che dal 1848 in poi, con il venir meno delle ragioni dell'esilio, diventa il frutto di una scelta personale – Ruffini si mostra infatti al passo con gli indirizzi della letteratura del tempo. Esteriormente, il *Lorenzo Benoni* (1853) compie, nei riguardi della generazione della «Giovine Italia», un'operazione simile a quella portata a termine da Silvio Pellico raccontando la sorte del gruppo del «Conciliatore»; ma la memorialistica ruffiniana si appoggia molto più scopertamente su procedimenti narrativi e sovrappone, al filtro dei ricordi, quello della finzione romanzesca, attingendo sia alla tradizione precedente delle "vite" (Alfieri in testa), sia a quella del romanzo di formazione (il *David Copperfield*, altro punto di contatto, era uscito da poco, nel 1850)³.

³ L'omaggio a Musset implicito nella scelta dello pseudonimo «Fantasio» (con il

Per i riferimenti letterari messi in gioco, per la struttura narrativa prescelta, nonché per i contenuti politici facilmente desumibili, il *Lorenzo Benoni* si presenta come un libro di memorie che intende essere di attualità bruciante. In questo senso, anche per il suo scoperto andamento drammatico e per il suo carattere di opera finita (che si chiude facendo calare il sipario sulle illusioni perdute della giovinezza e del mazzinianesimo), il primo romanzo di Ruffini indica una volontà di inserirsi con effetto immediato nel clima culturale e politico di quei mesi (con un occhio particolare, ovviamente, alla scena britannica) che sarebbe difficile individuare in opere precedenti e successive della nostra memorialistica ottocentesca (non meno ricche, talvolta, di indicazioni politiche e civili)⁴.

Anzi, sin dalla prova successiva (e contravvenendo alle richieste dell'editore di Edimburgo che caldeggiava il proseguimento di una narrativa "personale") Ruffini abbandona il modulo memorialistico per potersi ac-

quale è presentato Mazzini) conferma, a distanza di parecchi anni, l'attenzione nei confronti di un'altra grande opera con forti contenuti autobiografici, esempio al tempo stesso di una narrativa sentimentale molto vicina (almeno nelle intenzioni) a quella praticata dallo scrittore genovese. Si legga quanto dichiara Ruffini alla madre in una lettera dall'esilio svizzero: «J'attends avec grande impatience les *Confessions d'un enfant du siècle* par Alfred de Musset – ce doit être très bon, selon moi, à quelques pages que j'en ai parcouru» (lettera del 29 aprile 1836, in Codignola 1931, p. 112).

Da una lettera alla madre del 21 gennaio 1839 (in Donte, p. 32), risulta che Ruffini ebbe modo di riprendere in mano, durante l'esilio londinese, *Le mie prigioni*, di cui rivalutò l'importanza rispetto a una precedente lettura giovanile influenzata da umori "guerrazziani".

Rimando alla *Bibliografia* per quanto riguarda le opere critiche alle quali faccio riferimento abbreviatamente nel testo e nelle note citando il nome dello studioso, tranne per i casi in cui, per maggiore chiarezza, fornisco subito a piè di pagina gli estremi necessari.

⁴ Si pensi ad esempio a titoli celebri come *Le mie prigioni. Memorie di Silvio Pellico da Saluzzo*, 1832; *Memorie poetiche e poesie di N. Tommaseo*, 1838; o ancora agli *Scritti editi e postumi* di Bini, comparsi nel 1843 per le cure di Mazzini, e che si può facilmente ipotizzare fossero noti a Ruffini, il quale visse a fianco del leader repubblicano dal 1833 al 1841; alle *Memorie di F. D. Guerrazzi scritte da lui medesimo*, in un primo tempo sequestrate, e finalmente date alle stampe nel 1848; alle *Note autobiografiche* pubblicate dallo stesso Mazzini nel 1861; a *I miei Ricordi* di d'Azeglio (1866), completati da Giuseppe Torelli, autore di due brevi romanzi (*Ettore Santo*, 1839, ed *Emiliano*, 1856) che offrono interessanti occasioni di confronto con la produzione ruffiniana; alle *Ricordanze della mia vita* (1879-80) di Settembrini, personaggio del *Doctor Antonio* e fonte diretta di alcuni suoi passaggi; o ancora ad altre due opere di grande fascino, postume come molte tra quelle che entrano a far parte di questo genere così particolare: le *Avventure della mia vita* di Leonetto Cipriani (scritte tra il 1869 e il 1876, pubblicate solo nel 1934) e *La giovinezza* di Francesco De Sanctis (dettata nel 1881, uscita nel 1889).

costare sempre più al presente risorgimentale, portando in primo piano i moti del Quarantotto, l'intervento piemontese in Crimea e tanti altri episodi di varia natura che dal *Doctor Antonio* in avanti costituiscono l'intelaiatura dei suoi romanzi storici. Il *Doctor Antonio* risale al 1855 (lo stesso anno vengono poste in commercio a Parigi edizioni in francese di questo romanzo e di quello precedente); a Genova ne esce una versione italiana (sgraditissima all'autore) già nel 1856. Al termine di quell'anno viene pubblicato, sulla «Gazzetta ufficiale di Milano», il *Preludio* di Rovani ai suoi *Cento anni*; e nelle ultime settimane del 1857, dopo avere, tra l'altro, collaborato al «Pungolo» con lo pseudonimo (forse anche ruffiniano) di Fantasio, Nievo intraprende la stesura delle *Confessioni*.

Mentre cerca di applicare, attualizzandola, la formula manzoniana del racconto misto di storia e d'invenzione, costruendo romanzi tanto ampi quanto fragili per la rigidità con cui giustappongono temi di diversa ispirazione, Ruffini di fatto apre la breve ma intensa stagione del nostro romanzo storico contemporaneo. Seguendo in parte le tracce di Madame de Staël, Ruffini scommette sulla fortuna di vicende sentimentali presentate, più che come occasione di atti eroici, come pretesto per una reciproca conoscenza di vizi e virtù del carattere italiano e (meno) inglese. Rispetto agli altri romanzieri risorgimentali non ha l'ambizione (né la necessità) di risalire tanto indietro nel tempo per costruire cicli o affreschi di estensione secolare: punta sulla psicologia dei popoli, sul folclore, con una buona dose di semplificazione. Ma in questo modo riesce a mantenersi costantemente fedele al presente e al passato prossimo, confidando nella dignità di storie "possibili", "reali": e ponendosi così a suo modo come potenziale interprete del realismo narrativo francese e inglese.

La letteratura di Ruffini, di per sé geneticamente inimmaginabile al di fuori di un'invisibile ma già operante "comunità europea" intellettuale e politica, ci trasmette inoltre chiaramente – tramite le sue strutture narrative – la percezione di uno spazio italiano compreso all'interno di un più ampio sistema civile e culturale. Rivendicare lo spessore non solo storico ma anche geografico di quest'opera e, più in generale, dell'intera attività di un autore minore eppure per molti versi "tipico" come Ruffini, ci permette quindi di cogliere più da vicino, attraverso un caso specifico, il significato europeo della stagione risorgimentale⁵. Espressa in questi ter-

⁵ Un paio di lavori mi paiono decisivi su questo punto, per la loro rivendicazione in senso ampio e fecondo dell'importanza dei luoghi e di un ampio contesto europeo nello studio della cultura dell'Ottocento: *l'Introduzione* e la curatela di Salvo Mastello-

mini e in sede introduttiva, l'affermazione suona quasi come una *petitio principii* adatta a render conto di un lavoro di ricerca protrattosi nei *nostri* anni Novanta, dominati, questi sì, dalla retorica comunitaria. Proprio l'accelerazione retorica dell'europesismo rischia per eccesso di far trascurare un semplice fatto: già nell'Ottocento certi risultati intellettuali potevano nascere solo grazie a una lucida consapevolezza delle interrelazioni che permettevano e anzi sostenevano lo sviluppo di progetti di indipendenza di rilevanza europea.

Per la ricerca ciò implica, a ben vedere, l'invito a guardare alla cultura di metà Ottocento da una prospettiva più ampia – non solo da un punto di vista storico-politico, ma anche per quanto riguarda i contenuti e le forme della produzione letteraria. Parlare di un'ottica “comparata” serve forse a soddisfare una certa inerzia terminologica e disciplinare; in verità si tratta di illuminare e di chiarire una serie di eventi, personalità e opere che nascevano e si consolidavano *naturaliter* – ma non per questo senza traumi – facendo riferimento a più d'una tradizione nazionale. E questa è davvero, mi pare, una lezione ancora tutta, o quasi, da capire e valorizzare.

Nel congedare il volume, desidero esprimere un ringraziamento particolare a Giovanni Orlandi, che l'ha accolto in questa collana; a Gian Luigi Beccaria, Francesco Sabatini e Paola Sgrilli, che con me ne discussero quand'era ancora una tesi di dottorato; a tutti coloro che mi hanno aiutato a portarlo a termine, sollecitando ampliamenti, precisazioni e ripensamenti: Massimiliano Airaghi, Giuseppe Antonelli, Gennaro Barbarisi, Enzo Bottasso, Franco Della Peruta, Francesco De Nicola, Giuliana Nuvoli, Giovanna Rosa, Tiziano Rossi, Giorgio Rumi, Alberto Saibene, Francesco Spera, Vittorio Spinazzola. Questo lavoro è nato e si è sviluppato grazie alla sollecita e paziente attenzione di Claudio Milanini. Nel suo nome mi piace ora concluderlo, con la giusta dedica.

ne a Mazzini 1997, e l'avvincente topografia (ma forse sarebbe il caso di dire toposofia) letteraria delineata da Moretti 1997. Mi corre qui l'obbligo di segnalare l'uscita recente di una monografia in inglese su Ruffini (Christensen 1996), lavoro ampio e stimolante cresciuto parallelamente al mio, ad insaputa di entrambi. Infine, vedo annunciata la prossima pubblicazione degli Atti del Convegno di Studi *Giovanni Ruffini: patriota italiano, scrittore europeo* (Imperia, 5 dicembre 1998), coordinato da Francesco De Nicola.

I.

“JOHN” RUFFINI, SCRITTORE DI CONFINE

L'obscurité est le grand défaut de la langue italienne. Le fait est qu'il y a huit ou dix langues italiennes et aucune n'a tué ses rivales [...] J'aimerais mieux lire un récit en anglais qu'en italien, il serait plus clair pour moi.

Stendhal, *Chroniques italiennes*, Préface (16 mai 1833)

1. LA SCELTA DELL'INGLESE

Il 12 gennaio 1837 Giovanni Ruffini approdò a Londra insieme al fratello Agostino e a Giuseppe Mazzini. Era fuggito rocambolescamente da Genova quattro anni prima, ricercato dalle autorità sabaude come uno dei cospiratori aderenti alla «Giovine Italia»; da allora era vissuto in esilio in Svizzera. Il distacco dal *leader* repubblicano era maturato già da tempo, anche se si era mantenuto su un piano strettamente personale; ma l'arrivo nella capitale inglese, ridando nuova energia ai progetti politici e all'impegno intellettuale di Mazzini (in contatto con alcuni tra gli esponenti più prestigiosi della cultura inglese: John Stuart Mill, Thomas Carlyle, i fratelli Toynbee), contribuì ad approfondire le differenze tra il terzetto degli esuli genovesi. Disilluso e sfiduciato, Giovanni si riservava, nelle frequentissime lettere alla madre, il ruolo del realista insofferente dei grandi e utopici ideali professati dall'amico: «Noi disputiamo assai spesso insieme, vado in collera contro quelli pei quali i fatti non servono a nulla»¹.

Il sodalizio si protrasse, tra frustrazioni e ristrettezze di varia natura, sino al 1841. Nel settembre di quell'anno Giovanni risulta già a Parigi, dove resterà, tra fasi alterne, sino al 1874, componendovi, dagli anni Cinquanta in poi, la sua intera opera letteraria. A Londra rimase il solo Mazzini che vi si stabilì – è noto con quale irregolarità – fino al febbraio 1871, ben oltre la presa di Porta Pia. Agostino si trasferì invece a Edimburgo, dove nel 1852 attivò i contatti necessari con l'editore

¹ Lettera del 26 febbraio 1837, in Cagnacci, p. 158.

Thomas Constable per la prima edizione del *Lorenzo Benoni*, capolavoro del fratello².

Poco più di quattro anni di permanenza sulle rive del Tamigi, quindi, dal 1837 al 1841, sembrano essere stati sufficienti per convincere Giovanni Ruffini a proporsi come scrittore di lingua inglese. Che l'opzione a favore dell'inglese nascesse come il frutto di una volontà precisa e tenacemente perseguita non è dato dubitare: i documenti conservati presso l'Archivio della Casa Mazzini di Genova consentono di datare addirittura le prime tappe dell'apprendistato linguistico (la prima lezione ha luogo già il 23 gennaio 1837) e testimoniano l'impegno dell'esule, intento ad annotare termini e locuzioni specifiche affidandosi ad un canone aggiornatissimo di grandi autori (accanto a Defoe, Sterne, Samuel Johnson e Walter Scott, i contemporanei Dickens e Thackeray). E tale è la fiducia che questo studio intenso e a tappe forzate instilla in Ruffini che ancor prima dello scadere del secondo anno, tra i numerosi progetti vagheggiati, sembra per alcune settimane prender corpo quello di una traduzione dell'*Inferno*; accantonata presto l'impresa dantesca, viene abbozzata, tra il 1838 e il 1839, una raccolta (ora perduta) di ricordi giovanili, seguendo uno stimolo che, una dozzina d'anni più tardi, presiederà alla genesi del *Lorenzo Benoni*. L'inglese è una lingua straniera nel senso più ampio: è un idioma che, per quanto possa suonare paradossale parlando di un autore che l'adoperò in maniera pressoché esclusiva (un discorso a parte meritano i due libretti composti per Donizetti), Ruffini non sente mai come suo. È la lingua dell'esilio, tramite la quale Ruffini decide di narrare la propria esperienza e i dilemmi del Risorgimento italiano proprio in quanto esule, testimone e al tempo stesso mediatore presso un pubblico straniero di un periodo cruciale nella storia del suo paese.

Non sarà mai, l'inglese, una lingua alla quale Ruffini farà ricorso in maniera irriflessa, spontaneamente. Tra le centinaia di lettere indirizzate alla madre Eleonora dal 1833 al 1851 prevalgono quelle scritte in francese. Dal 1852 al 1856, parallelamente alla stesura dei primi romanzi, il francese lascia il posto all'italiano: ma ancora vent'anni più tardi, il carteggio piuttosto consistente con la giovane scrittrice e studiosa inglese Vernon Lee (perfettamente in grado di comprendere l'italiano) si svolge interamente in

² Citando le opere di Ruffini, farò uso delle seguenti abbreviazioni (rimando sin da ora alla *Bibliografia* per i dati completi relativi alle edizioni utilizzate): *LB* = *Lorenzo Benoni*; *DAnt* = *Doctor Antonio*; *Par* = *The Paragreens*; *Lav* = *Lavinia*; *V* = *Vincenzo*; *AQN* = *A Quiet Nook in the Jura*; *C* = *Carlino and other stories*.

francese, e questo al termine di due decenni nel corso dei quali Ruffini ha percorso l'intera parabola della sua carriera di scrittore in inglese.

Si impone quindi una semplice constatazione: sia nella sua veste di “autore” sia nelle scritture private Ruffini si mostra nel complesso restio a usare la madrelingua. Se non fosse stata stampata una parte del suo imponente epistolario, oggi non ci rimarrebbero in italiano che i due libretti del *Don Pasquale* e del *Don Sebastiano* (entrambi datati 1843), in cui, peraltro, Ruffini adotta con facilità le convenzioni del linguaggio operistico; mentre nell'epistolario, appunto, il giovane profugo alterna messaggi dai toni colloquiali e realistici ad altri, molto frequenti, in cui mette alla prova un italiano ortisiano-sentimentale che avrebbe poi trasposto anche in gran parte delle lettere in francese³. Non mancano, tra le carte dell'archivio genovese, abbozzi, progetti di opere, traduzioni in italiano: ma documentano tentativi che non ebbero seguito, pur attestando, se non proprio la padronanza, una certa fiducia nei propri mezzi espressivi. Il nodo da sciogliere riguarda però, più che la lingua di partenza, messa presto a tacere, quella d'arrivo, anche perché il discorso non investe solo problematiche linguistiche.

Converrà, in altre parole, chiedersi preliminarmente quali possano essere state le motivazioni e i ragionamenti che spinsero un esule italiano a Parigi, attivo tra Torino, Liguria e capitale francese, a intraprendere all'inizio degli anni Cinquanta un'intensa attività di scrittore in una terza lingua.

Esiste un motivo d'ordine personale: dal 1844 Ruffini si lega a una romanziera inglese residente a Parigi, Cornelia Turner, dando vita ad un rapporto affettivo in cui gioca parte non piccola la condivisione degli interessi politici e letterari; e quando, nel 1851, riprende a lavorare al romanzo memorialistico abbozzato a Londra alla fine degli anni Trenta, alla Turner si è venuta ad aggiungere, inaugurando un insolito sodalizio letterario *à trois*, una giovane scrittrice inglese, Henrietta Jenkin, cui arri-

³ Così nella lettera alla famiglia del 12 dicembre 1833: «*En attendant*, si abbiano [*sicil.* i parenti e gli amici rimasti a Genova] il fervoroso abbraccio del povero esule che non può dar ad essi che amore, e null'altro – e mi giovi anche il silenzio con essi perché la fredda carta mal saprebbe ridire quello che io sento in cuore. Si abbiano le lagrime dolcissime di che io imbevo la carta scrivendo, pensando a tutto quello che ho perduto e a quanto ancora Dio mi ha lasciato, tanto da far insuperbire il più orgoglioso mortale – tanto, che io non cangerei la mia sorte col Re il più potente del mondo – l'amor tuo impareggiabile, mia buona, e infelicissima madre – l'amor de' fratelli, e di pochi, ma buoni, che si interessano al loro disgraziato amico davvero» (Codignola 1925, p. 6).

derà un passeggero successo negli anni Sessanta, quando comporrà una serie di leggeri romanzi mondani alla maniera vittoriana, firmandosi al maschile come «Charles» Jenkin.

Per quanto lontana dalla propria esperienza, la lingua inglese poteva quindi essere “verificata” comodamente ogni giorno tra le mura domestiche da due intenditrici non casuali, sensibili, anzi, non solo alla proprietà, ma anche alla scioltezza e all’eleganza del dettato. Sono conservate, a questo proposito, numerose testimonianze sulla collaborazione tra Ruffini e le due inglesi per quanto concerne il *Lorenzo Benoni* e il *Doctor Antonio*, e tra Ruffini e la sola Cornelia Turner dal terzo romanzo (*The Paragreens*) fino all’ultima uscita (la raccolta di racconti *Carlino and other stories*). La struttura delle vicende veniva sottoposta al vaglio delle amiche; seguivano una o più letture particolarmente attente all’efficacia del linguaggio e all’esattezza terminologica. Turner e Jenkin potevano intervenire in ogni fase della stesura delle opere, anche se risulta molto chiaro che non si può parlare di lavori a quattro (o a sei) mani, balzando agli occhi con grande evidenza da un esame dei manoscritti che a Ruffini va riconosciuta la piena responsabilità per quanto riguarda l’ideazione e l’effettiva composizione dei romanzi e dei racconti. I criteri di opportunità e di convenienza messi in gioco dal rapporto di Ruffini con le amiche e collaboratrici inglesi, se aiutano a capire e a inquadrare meglio il contesto, non bastano tuttavia a spiegare le ragioni di una scelta così netta a favore di una lingua straniera.

Esiste naturalmente un altro ordine di motivazioni, attinente alla natura politico-propagandistica di gran parte della produzione ruffiniana. Lo stesso Ruffini non esitò ad alludervi in tempi più tardi, soffermandosi a discorrere sul senso della propria carriera letteraria⁴.

⁴ A Marina Carcano, figlia di Giulio e traduttrice (poco apprezzata dall’autore) di *Doctor Antonio*, *Vincenzo*, *A Quiet Nook in the Jura* e *Carlino*, Ruffini confidava in una lettera del 26 gennaio 1868, mostrando un’acuta consapevolezza dell’oggetto letterario come prodotto destinato a un mercato, con le relative conseguenze, a livello sia personale che collettivo: «Mio scopo essendo di raddrizzare la poco favorevole opinione sul nostro conto prevalente in Francia e in Inghilterra, era naturale ch’io mi servissi della lingua d’uno dei due paesi ai quali mi indirizzavo. Però, e sussidiariamente, io accarezzava il pensiero di sottomettere anche ai miei concittadini, e, quasi contemporaneamente, i miei poveri sforzi. Al qual effetto, ridottomi in Torino, alla Capitale, vi apersi trattative con parecchie case Librarie; e, lo dico con rammarico, non ne trovai una sola abbastanza intelligente o intraprendente per accollarsi la pubblicazione a condizioni oneste, d’una traduzione dei miei primi lavori. Allora me ne lavai le mani, e dismisi ogni pensiero di una pubblicazione in Italia. E anche adesso, con quella poca notorietà che mi sono acquistato, se mi saltasse il ghiribizzo di scrivere in Italiano, le

L'intento propagandistico deve senza dubbio essere tenuto presente, all'interno di un discorso sull'anomalia ruffiniana; ma, prima di tutto, non pare sufficiente per comprendere la natura comica di un'opera come *The Paragreens*, o l'intrattenimento mondano di libri “leggeri” come *A Quiet Nook* e *Carlino*, in cui hanno scarso rilievo le problematiche politiche contemporanee. Inoltre anche nei quattro romanzi principali la narrazione concede uno spazio molto maggiore alle rievocazioni memorialistiche, oppure si concentra sui drammi sentimentali dei personaggi: per favorire un fine politico tanto ampio e generale potrebbe sembrare francamente eccessivo dedicare parecchie centinaia di pagine a ricordi d'infanzia e gioventù, idilli amorosi, disavventure artistiche e crisi matrimoniali. La natura “risorgimentale” della letteratura ruffiniana richiede una ulteriore messa a fuoco che contribuisca a chiarire il progetto complessivo sotteso a vent'anni di attività creativa.

Appare allora necessario interpretare la scelta dell'inglese alla luce del rapporto più complesso tra lo scrittore (o meglio tra l'aspirante scrittore, almeno fino ai primi anni Cinquanta) e l'ampio contesto inglese ed europeo che rende plausibile, e in un certo senso incoraggia, l'“uscita allo scoperto” di uno fra i tanti esuli della diaspora politica risorgimentale. Quando, come ho precedentemente accennato, Ruffini comincia a vagheggiare, due anni dopo il suo arrivo a Londra, la possibilità di impegnarsi in un lavoro letterario-editoriale, parte da una visione già molto chiara delle dinamiche che regolano quel tipo di attività, specialmente per un *outsider* come lui:

Ecrivant dans une langue étrangère, et dans un but d'utilité il faut nous soumettre de force, ou de gré aux conditions de notre position, en d'autres termes, pour réussir, il faut que nous écrivions pour plaire au public très restreint des personnes sachant l'italien. Or ce public se compose pour la plus part de gens d'une haute classe, mais frivoles, particulièrement de demoiselles de l'aristocratie, qui veulent être amusées, plutôt qu'instruites, et qui rejeteraient comme pedantesque un livre sérieux. Il faut des contes d'imagination, il faut de l'humour pour les faire rire [...]. On ne peut produire selon son coeur que quand on a une existence assurée⁵.

migliori condizioni ch'io potessi sperare dai nostri Editori sarebbero d'essere stampato *gratis et amore Dei*. Se io fossi nato con un cucchiaino d'argento in bocca, per dirla all'Inglese, tanto e tanto potrei contentarmene. Essendo invece quel povero diavolo che sono, non vedo perché dovrei, per la gran consolazione di scrivere nella mia lingua, rinunciare a quell'onesto utile che gli Editori e il pubblico Inglese assicurano a' miei scritti nella loro. Mi perdoni, gentil Signora, di esser disceso a così prosaici particolari, trascinatovi più ch'altro dalla penna» (Linaker, pp. 102-3).

⁵ Lettera alla madre dell'8 marzo 1839, in Cellerino, p. 230.

Si individua con precisione un pubblico potenziale di lettrici già favorevolmente disposte nei confronti di libri aventi in un modo o nell'altro a che fare con l'Italia; si riconosce altresì che i destinatari di queste opere richiedono d'essere divertiti, sollecitati fantasticamente, intrattenuti più che istruiti o convinti. Ruffini non si nasconde le difficoltà insite nel progetto di un'attività letteraria svolta in una lingua non sua, ma le ritiene superabili, a condizione di riuscire a suscitare interesse.

L'analisi di Ruffini ci appare oggi sostanzialmente corretta, sia per quanto riguarda in genere la situazione del mercato letterario inglese, sia per ciò che concerne l'interesse nei confronti della storia e della cultura italiane. In effetti, nel corso degli anni Trenta e Quaranta del diciannovesimo secolo, in Inghilterra, una fitta serie di fortunate iniziative editoriali e socio-culturali decretano in maniera decisiva la vasta popolarità della lettura, resa possibile, tra l'altro, da indici di alfabetizzazione molto alti su scala europea (i calcoli più recenti danno per il 1841 le percentuali degli uomini e delle donne in grado di leggere e scrivere rispettivamente al 67,3% e al 51,1%)⁶. Si diffonde, a prezzi contenutissimi, con uscite frequenti e regolari, e tirature molto alte, una vera e propria «popular fiction» che fa leva su una estrema standardizzazione dei caratteri, degli intrecci, della lingua, con una decisa tendenza alla descrizione realistica (a volte sobria e «dignitosa», altre volte – come nel caso dei cosiddetti «penny dreadful» e della «Salisbury Square fiction» – esasperata e sensazionalistica). Nel 1832 escono il «Chambers' Edinburgh Journal», il «Penny Magazine» e il «Saturday Magazine»; nel '41 Edward Lloyd inaugura una collana di romanzi pubblicati periodicamente, dalla sede di Salisbury Square a Londra, al prezzo di un solo *penny*; tra il '43 e il '46 il panorama si differenzia ulteriormente con l'entrata in scena di riviste come il «Family Herald», il «London Journal», la «Reynolds' Weekly Miscellany», che puntano maggiormente sui racconti e si aprono a una varietà di contributi in grado di soddisfare le esigenze non solo letterarie dei loro acquirenti (è stato calcolato che la circolazione settimanale delle tre pubblicazioni si avvicinasse rispettivamente alle 300.000, 450.000 e 200.000 copie). Tra il 1847 e il 1853 vengono lanciate collane «ferroviarie» o genericamente destinate a una fruizione extradomestica, le «Public» e le «Railway Libraries», che concorrono alla graduale affermazione del romanzo in un volume unico (rispetto ai tre della tradizione). Nel 1852 (anno della compo-

⁶ Paul Turner, p. 3. Nel 1851, a ridosso del *Lorenzo Benoni*, queste percentuali salgono rispettivamente al 69,3% e al 54,8% (Altick, pp. 157-58).

sizione del *Lorenzo Benoni* e della pubblicazione di *Uncle Tom's Cabin*, primo clamoroso caso di *best-seller* internazionale) viene inaugurato, nei pressi della British Library, il primo grande sistema di prestito librario, la «Mudie's Select Library»⁷; si afferma la prima catena di distribuzione su scala nazionale (W.H. Smith) e l'editore John Cassell lancia con successo l'idea di un'educazione popolare promossa grazie a corsi professionali venduti a dispense. Gli scrittori dell'epoca partecipano energicamente a questo fiorire di iniziative, da Dickens – che si afferma pubblicando a puntate *The Pickwick Papers* tra il 1836 e il 1837, e impegnandosi, negli anni Cinquanta, nella gravosa direzione del settimanale «Household Words» (che, almeno agli inizi, vanta una tiratura intorno alle 100.000 copie) – a Wilkie Collins, da Thackeray ad Anthony Trollope.

A Parigi – dove, come sappiamo, finisce per stabilirsi Ruffini – e in Francia si verifica qualcosa di analogo, con la travolgente fortuna del *feuilleton*, apparso dapprima nel 1836 su «La Presse» di Emile de Girardin, e presto divenuto, con Sue, un fenomeno di massa, con effetti anche politici (l'elezione dello scrittore in Parlamento, la promulgazione nel 1851 della legge Riancey contro la letteratura d'appendice, l'arresto e l'esilio dell'autore dei *Mystères de Paris*).

Il rapido allargamento e la sempre maggiore importanza della lettura, a partire dagli anni Trenta, avevano funzionato come stimolo al dibattito civile e politico. Tra le migliaia di storie proposte al pubblico, frequenti erano quelle che affrontavano problematiche sociali, dalla povertà urbana ai metodi educativi, alla condizione inferiore della donna. In tal modo il nuovo, consistente impulso dato alla narrativa rispondeva alla crescente domanda di intrattenimento proveniente dalla popolazione alfabetizzata, e al tempo stesso rappresentava un'occasione unica per la diffusione di una letteratura fortemente orientata da un punto di vista ideologico – non è un caso che all'incirca metà dei periodici inglesi dell'epoca venissero finanziati da associazioni religiose, e che assai alta fosse pure la percentuale delle pubblicazioni legate agli schieramenti dell'opposizione parlamentare.

Ora, all'interno di questa variegata produzione narrativa, incline agli stereotipi, pronta a recepire le sollecitazioni provenienti dal contesto sociale e politico, le storie d'argomento italiano venivano regolarmente proposte. Non sempre, come osservava Ruffini nella lettera da Londra del

⁷ L'attivissima Cornelia Turner attendeva proprio le ordinazioni di Mudie («Moody à Londress») come un segno eloquente del successo del *Lorenzo Benoni*: si veda a proposito la sua lettera a Ruffini del 28 giugno 1853 riportata da Guerrieri, p. 592.

1839, raccoglievano onori e successi (si rivolgevano dopotutto a un «public très restreint»): erano finiti i tempi dell'italomania "gotica" e romantica, sviluppatasi di pari passo alle opere ben altrimenti impegnate di Baretti, Gibbon, Roscoe. Accanto ai capostipiti del romanzo fantastico e "nero", Walpole e Radcliffe, accanto ai cantori delle libertà repubblicane e costituzionali come Wordsworth, Byron e Shelley, era proliferata una vasta produzione di opere irrimediabilmente minori, ma che avevano mantenuto attuale, confermandola a forti tinte, l'immagine di un'Italia popolata da uomini di straordinario coraggio, ecclesiastici crudeli, tiranni corrotti, da spie e donne di singolare ferocia: un paese in cui la lotta per la libertà, individuale e collettiva, veniva condotta con metodi violenti, intrecciandosi alle più varie passioni⁸.

Intanto proseguiva ininterrotta la produzione di una letteratura di viaggio che aveva antiche radici (Smollett, Sterne) incline ad un taglio prevalentemente storico-antiquario. Ma il vivacissimo *Pictures from Italy* di Dickens, nel 1846, rivoluzionava questo approccio da *grand tour* aprendosi alla vita quotidiana e popolare delle grandi città della Penisola (in particolare proprio quella Genova rappresentata da un affettuoso punto di vista interno, solo sette anni più tardi, nel *Lorenzo Benoni*).

Sin dagli anni Trenta, in effetti, la "moda italiana" (*l'Italianate fashion* che ebbe un peso rilevante, com'è noto, anche nella storia della musica e dell'architettura inglesi) stava modificando sia il suo linguaggio che, almeno parzialmente, i suoi temi di maggior richiamo. Gli intellettuali e gli uomini politici in esilio in Inghilterra (da Pecchio a Gabriele Rossetti, da Santarosa a Pepe) si trovarono a fare i conti con un pubblico saturo di immagini di un'Italia medievale e rinascimentale. Mazzini, che pure nel 1842 riuscì a farsi pubblicare, firmandosi anonimamente «An Italian», il commento alla *Commedia* avviato in precedenza da Foscolo, si rese conto ben presto che le grandi riviste inglesi accettavano solo a fatica interventi saggistici di taglio storico-letterario o politico: tant'è vero che per dare alle stampe la raccolta da lui curata degli *Scritti politici inediti di Foscolo*, due anni più tardi, dovette sottrarre le bozze e i manoscritti giacenti da tempo presso l'editore londinese Pickering e far uscire il volume a Lugano. Meno di vent'anni prima, lo stesso Foscolo aveva composto i suoi grandi articoli su Petrarca e Boccaccio venendo addirittura incontro alle richieste prove-

⁸ Molto istruttive, a questo proposito, le figg. 3 e 10 di Moretti 1997 (pp. 18, 32 e *passim*).

nienti dal mondo editoriale⁹; il gruppo degli esuli mazziniani, invece, dovette confrontarsi con la fortuna della forma-romanzo, consolidata anche se non più travolgente come ai tempi del *Castle of Otranto* di Walpole e dell'*Italian* della Radcliffe¹⁰.

Ruffini si è scontrato con questa realtà e con queste tendenze del mercato inglese. Insoddisfatto, non ritenendo percorribile una carriera di traduttore e collaboratore occasionale, è riparato a Parigi; qui, come vedremo, sul finire degli anni Quaranta, riprende dopo un lungo intervallo a svolgere attività politica, direttamente coinvolto – sia pure dall'estero – nella stagione rivoluzionaria. E quando, soprattutto sulla spinta dell'interesse suscitato dalla Repubblica Romana, l'opinione pubblica inglese, anche nei suoi settori conservatori e vicini al governo, torna a guardare all'Italia reale, Ruffini individua nel romanzo a sfondo storico contemporaneo il genere con le maggiori possibilità di successo. A partire dalla metà del secolo i temi della politica italiana, all'ordine del giorno tra la classe dirigente britannica (come hanno a più riprese sottolineato, tra gli altri, gli studi minuziosi di Nello Rosselli, David Beales e Denis Mack Smith), attirano in maniera «quasi ossessiva» i romanzieri¹¹.

Come ricorda Peter Brooks esaminando il successo di Eugène Sue e Wilkie Collins, «più circolano i fatti, più circolano e si diffondono i prodotti della *fiction*. Nel cuore dell'Ottocento, nei decenni intorno alla metà del secolo, la fame di racconto sembrava davvero insaziabile»¹². E per “servire la patria”, Ruffini basandosi sulla sua esperienza di esule, consapevole di potersi rivolgere ad un pubblico su cui era tradizionalmente forte il richiamo di una qualsiasi storia “italiana”, a quasi vent'anni dalla sua fuga si impegna finalmente a scrivere. Negli anni in cui è attivo, anche altri scrittori tentano la carta del romanzo italiano d'attualità – tra gli altri George Meredith, Charles Lever, Thomas Adolphus Trollope (mentre *Romola* di George Eliot, uscito nel 1863, rappresenta il frutto fuori stagione della vecchia narrativa “di costume”). Vi si cimenta persino la compa-

⁹ Sia pure con gli strascichi e le amarezze ben note, in particolare proprio al Mazzini editore della *Lettera Apologetica*.

¹⁰ L'Italia era tornata a far vendere proprio in quegli anni con il romanzo storico “antiquario” di Bulwer-Lytton *The last days of Pompeii* (1835). Kenneth Churchill ricorda inoltre una serie di titoli parzialmente innovativi, nel panorama degli epigoni della narrativa “nera” e anticattolica: *The Pope* (1840) e *Isadora: or, the Adventure of A Neapolitan* (1841), di J.R. Beste, e *Caesar Borgia* (1846), di Emma Robinson.

¹¹ Kenneth Churchill, p. 131.

¹² Peter Brooks, *Trame*, Torino, Einaudi 1995, p. 181.

gna di Ruffini, Cornelia Turner, facendo uscire anonimamente nel 1860 *Angelo Sammartino. A Tale of Lombardy*.

Questa narrativa presenta una comune tipologia, richiamandosi più o meno esplicitamente a *Corinne* di Madame de Staël. Vengono seguite le vicende contrastate di un amore italo-inglese, ambientato con netta preferenza in terra italiana, con largo spazio concesso alla rappresentazione oleografica del paesaggio e consistenti digressioni sulla situazione politica, avvicinata nei luoghi privilegiati dall'immaginario e dalla pubblicistica d'oltremarina: Roma (il malgoverno papale), Napoli e la Sicilia (il malgoverno borbonico). Quella di Ruffini, insomma, non è un'operazione isolata, ma nasce e si sviluppa in anni in cui le vicende italiane riscuotono notevole interesse. Quanto alle difficoltà insite nella decisione di esprimersi in una lingua diversa da quella natia, Ruffini stesso, in un passaggio del suo ultimo romanzo risorgimentale, *Vincenzo* (1863), metteva in scena con ben celata autoironia l'alternarsi di dubbi e slanci fiduciosi; va notato che il breve dialogo vede impegnati il giovane protagonista, per l'occasione *alter ego* dell'autore, e un ministro del governo piemontese, poco dopo il 1852 (anno a cui risale la stesura del primo romanzo di Ruffini):

"[...] Do you know anything of English?"

"Not a word".

"Well, then, I advise you to set about learning it. You can teach it to yourself, it is the least complex of any language. You could easily master it sufficiently to be able in a short time to read the English bluebooks, a study of which will be of the greatest future utility to you. I should like also to be able to form some idea of your style and manner of setting forth a subject. When you next pay me a visit, bring me a few pages of your composing" (V, I, p. 286)¹³.

¹³ Nel caso di citazioni particolarmente estese fornisco, come in questo caso, una traduzione, specificando all'occorrenza l'edizione italiana di riferimento.

«[...] Sa un po' d'inglese?»

"Neanche una parola".

"Allora Le consiglio di incominciare ad impararlo. Potrebbe farlo da solo, è la lingua meno complessa che ci sia. Sarebbe in grado senza difficoltà in breve tempo di leggere i rapporti inglesi. Studiarli Le tornerà assai utile in futuro. Vorrei anche potermi fare qualche idea del Suo stile, del modo in cui Lei sia capace di parlare di un argomento. La prossima volta mi porti qualche pagina alla quale ha lavorato".

L'inglese *bluebook*, che qui vale quasi sicuramente, visto il contesto politico-diplomatico, «rapporto governativo», indica, o meglio indicava allora, significativamente, anche la letteratura economica di genere "gotico" distribuita in volumetti blu di 36 o 72 pagine. (Si ricordi, similmente, la fortuna sette-ottocentesca della francese «Bi-

Qui Ruffini sembra appunto “drammatizzare” il momento della sua scelta, minimizzandone gli ostacoli linguistici e accentuando piuttosto il valore di “servizio” attribuito al suo impegno di scrittore. Uno scrittore che viene investito dall’alto (da un ministro di quello stesso governo piemontese che nel 1833 l’aveva costretto all’esilio), e che viene per così dire nominato (in realtà, si autodefinisce) interprete presso una grande potenza, la sua classe dirigente e la sua opinione pubblica, delle aspirazioni italiane. Non stupisce insomma che Ruffini cercasse, addirittura ansiosamente, il responso favorevole dei lettori del suo primo romanzo. Così scriveva a un corrispondente inglese contemporaneamente all’uscita del *Lorenzo Benoni*: «Will the public accept me as one of its ten thousand storytellers? Till this sub judice est I cannot write a line. Success, and success alone can nerve me under depressing circumstances, can comfort and console those dear to me. Money considerations have their weight with me, still I have in view rewards of another nature»¹⁴.

Assai più spinoso il problema connesso al secondo corno della questione, alla presenza cioè in Ruffini di un’idea forte dell’Inghilterra, della sua civiltà, del suo ruolo al di là della specifica politica risorgimentale italiana. Ruffini non sembra aderire a quell’immagine assai radicata nella borghesia italiana (tanto da poter essere ritrovata in esponenti molto diversi tra loro), che nell’Inghilterra ama vedere un «modello di libertà civili e politiche» e «di sviluppo economico» (tenendo ben presente anche il «comune impegno anticattolico» dei due Stati)¹⁵. In realtà, Ruffini non si sofferma mai a riflettere veramente sul mondo inglese: lo accetta come un dato di fatto, lo assume come obiettivo della sua “propaganda” letteraria, ma riesce a vederlo solo in funzione dell’Italia. Quando si sforza di descriverlo, ricorre a figure caricaturali, a situazioni farsesche. Le sue giovani eroine inglesi sono tali perché innamorate di italiani, artisti e combattenti per la libertà. Bisogna tuttavia riconoscere, come si può facilmente desumere dai non pochi studi sugli esiliati italiani in Inghilterra, che il gruppo

bibliothèque bleue»). Non è da escludere che le parole del ministro contengano un’eco, sia pure preterintenzionale, delle letture “popolari” dell’esule Ruffini.

¹⁴ «Mi accetterà mai il pubblico come uno dei suoi diecimila narratori? Fino a quando l’esito sarà incerto, non riuscirò a scrivere neanche una parola. Il successo, solo il successo può incoraggiarmi in circostanze tanto sconfortanti, e apportare conforto e consolazione alle persone che mi sono care. Calcoli di ordine economico hanno il loro peso, ma io ho in mente ricompense d’altra natura». Lettera del 14 gennaio 1853 a John Hunter, conservata presso l’Archivio della Casa Mazzini di Genova (d’ora in poi «Arch. Mazz.»), cartella 30, inserto 3425.

¹⁵ Spini, pp. 287-290.

degli esuli, sin dai tempi di Foscolo, non aveva mai formato una vera comunità, non si era quindi mai confrontato al suo interno sui valori e sulle caratteristiche della società ospitante¹⁶: Ruffini in questo senso non fa eccezione, ignorando del tutto nei suoi scritti la lunga presenza degli intellettuali italiani a Londra. Ed è chiaro che, come la sua lucidità nei confronti del contesto storico-letterario può aiutarci a comprendere l'anomalia linguistica e l'attenzione tributata ai primi due romanzi, così il suo protratto disinteresse – quando non addirittura il suo approccio superficiale – nei confronti della realtà immediatamente presente al suo pubblico d'elezione contribuì a decretarne con stupefacente rapidità l'accantonamento e, presto, l'oblio.

2. COME COMPIERE «UNA BUONA AZIONE IN INGLESE»

Giovanni Ruffini decide quindi di intraprendere la sua carriera di scrittore presentandosi al pubblico come “John” Ruffini, autore italo-inglese; sicché pare opportuno domandarsi fino a che punto l'uso effettivo di quella lingua potesse soddisfare, confermare o deludere le aspettative dei lettori. Attraverso i romanzi, Ruffini intende suscitare interesse per la situazione italiana; sa di dover “piacere”, divertire; e non rinuncia, in più di una occasione, a lunghi inserti didascalici. Chiarezza e comprensibilità si pongono quindi come requisiti indispensabili della sua lingua, che si caratterizza sin dall'inizio per la lineare semplicità e per un'apparente naturalezza. Un attento conoscitore dei rapporti tra italiano e inglese come Luigi Meneghello ha definito la prosa di Ruffini «scorrevole e idiomatica»¹⁷. Un giudizio che va precisato e approfondito: Ruffini, che pure sa essere prolisso e anche inutilmente divagante, fa tuttavia procedere il suo discorso con proposizioni brevi, dalla struttura elementare (con un amplissimo uso delle coordinate).

¹⁶ Ho naturalmente presente un'opera di eccezionale vivacità intellettuale come le *Osservazioni semi-serie di un esule sull'Inghilterra* di Giuseppe Pecchio (la cui prima edizione risale al 1831, presso G. Ruggia e comp., Lugano): ma essa mi pare rappresentare il frutto felice di un'attività isolata, nonostante la non comune capacità di osservazione e di analisi dei comportamenti sociali.

¹⁷ Così la *Nota biobibliografica a Il dottor Antonio*, Vallecchi, Firenze 1972, p. 24, a firma di Ugo Varnai, pseudonimo di Meneghello (come indica implicitamente Mutterle, p. 1152; e come mi conferma gentilmente Simona Casagrandi, cui si deve una tesi di laurea sull'autore di *Libera nos a Malo*).

Mai complesso, ama però le *mot propre*, l'accuratezza lessicale: e ricorre – soprattutto in posizione strategica, all'inizio o alla fine – a inserti, appunto, “idiomatici”, per lo più espressioni o frasi fatte, quasi sempre con equivalenti in italiano¹⁸. Allo stesso modo, non può non colpire l'alta frequenza di cataresi, indice di un'indubbia padronanza e disinvoltura linguistica. Certo, attenzione e correttezza non consentono, da sole, di parlare di una ricerca espressiva: e già gli schemi elementari della sintassi testimoniano la difficoltà di Ruffini nel costruire in maniera più articolata la narrazione delle varie vicende. Del resto, dalle due fedeli lettrici-collaboratrici giungevano soprattutto pareri riguardanti la struttura più generale delle storie, il ruolo dei principali personaggi, oppure puntuali ma limitate correzioni lessicali: in ogni caso, interventi che non intaccavano in profondità l'aspetto della pagina ruffiniana, la forma del suo linguaggio narrativo¹⁹.

Va dato atto a Ruffini di essersi cimentato in registri assai diversi, variando sia all'interno delle singole opere che nel passaggio da un genere all'altro: con una scansione molto netta, spesso sottolineata dalla suddivisione in capitoli, lunghi paragrafi descrittivi succedono ad altri dominati

¹⁸ Qualche esempio (i corsivi, a meno che non sia altrimenti segnalato, sono miei): «The rest was for us to do – it was our business to *strike while the iron was hot*» (LB 40); «*All this looked very well on paper*, it only remained to be seen whether it would answer as well in practice» (LB 236); «She does not even dare to extend her hand to him, as her heart, *full to the brim*, prompts her to do, lest she should give way; but those clean soft eyes that rest on him *speak volumes*» (DAnt 163); «*Non destar can che dorme* [c.vo d'autore], – Don't rouse sleeping dogs – an Italian proverb of much import and frequent application» (DAnt 256); «*The world belongs to those who take it*, my dear friends, says an old Italian proverb, and the proverb is right» (Par 63-64); «Extreme evils call for extreme remedies» (Par 88); «*If it is a rose, it will bloom with time*, as the saying is with us Italians [...]» (Lav, I, p. 63); «What did she care for him? *Lontano dagli occhi, lontano dal cuore* [c.vo d'autore] – Out of sight, out of mind: proverbs are the condensed wisdom of humanity» (Lav, I, p. 139); «But when necessity gives us a gripe of her iron claw, it is said that she communicates to us invention» (Lav, II, p. 42); «[...] despite the old adage which declares that *the frock does not make the monk*, Vincenzo felt quite another being in his novel attire» (V, I, p. 139); «Nothing, so it is said, like a common misfortune for healing feuds and reconciling jarring spirits» (AQN 216); «This was the drop which made the cup overflow» (AQN 239).

¹⁹ E che Ruffini non si lasciasse, per così dire, prevaricare dalle due amiche scrittrici è confermato e *contrario* dalla lettura delle opere della Turner e della Jenkin. I loro romanzi, per quanto assai dissimili, presentano un uso molto più agile, duttile, e nella Jenkin persino sottile, del mezzo linguistico. In particolare, in *Who breaks-pays* (*Italian proverb*) (1861), e soprattutto nei due volumi di *Once and Again* (1865), il bisturi psicologico della Jenkin costruisce fulminei e taglienti “pezzi di conversazione”, molto lontani, per intensità, dall'approccio bonario e dal tono medio di Ruffini.

dalla presenza di discorsi diretti (con varie finalità, come avremo modo di osservare); ricostruzioni storiche si alternano a inserti da romanzo epistolare; squarci polemici, da leggere alla luce delle cronache politiche del tempo, punteggiano con una certa regolarità la narrazione, così come non mancano pause riepilogative e pacate considerazioni metanarrative. Ma a fronte di modi e anche di ritmi narrativi differenti, le risorse stilistiche di Ruffini appaiono limitate: passando dalla memoria autobiografica a una formula blanda e attualizzata di romanzo storico, dalla commedia al romanzo mondano e psicologico, al libro d'intrattenimento per l'estate, nell'arco di vent'anni la pagina di Ruffini resta sorprendentemente uguale a se stessa, scommettendo, evidentemente, sulla multiformità degli intrecci e la varietà degli obiettivi che di volta in volta l'autore si prefigge.

Quella di Ruffini è un'opera ricca di situazioni, personaggi, ambienti, ma che non conosce un vero sviluppo: sorta dopo una lunga incubazione, sembra offrirsi con una lingua e uno stile già formati, come rilevava assai attentamente il giovane Enrico Emanuelli stilando nel 1931 un breve bilancio complessivo: «L'esser arrivato così tardi alla letteratura, dopo tutta una vita di esperienze, di gioie, di delusioni, fu forse la sua fortuna. La maturità intellettuale, e quell'altra non meno necessaria e che si acquista solo con la vita vissuta, dettero fuori un frutto già completo: non vi fu quindi in lui un inizio, né si può scorgere nella sua opera una parabola ascendente, un perfezionarsi dei mezzi espressivi, o l'arricchimento d'un contenuto umano»²⁰.

Vien fatto di pensare, con le ovvie differenze del caso, al discorso di Folena sull'«eteroglossia» di Goldoni; quasi che la decisione di passare a una lingua straniera porti anche qui a un «restringersi» e «irrigidirsi» della libertà linguistica, sia pure, nel nostro caso, in assenza di un precedente italiano con cui misurarsi. Non ci stupirà quindi trovare in un *divertissement* come *The Paragreens*, in cui l'equivoco intreccio tra inglese e francese assume un rilievo persino tematico, la felice eccezione che conferma la regola: proprio Folena ha richiamato l'attenzione su «giochi interlinguistici» di questo tipo per spiegare i passaggi più riusciti delle commedie parigine e dei *Mémoires* goldoniani²¹. Nel complesso, una certa tendenza all'uniformità e alla semplicità linguistiche sembrano l'esito regolare di un'esperienza di «spaesamento». Appare allora difficile non mettere in

²⁰ Enrico Emanuelli, *Un cinquantenario. Ruffini*, «L'Italia letteraria», n. 33, 16 agosto 1931.

²¹ Faccio qui riferimento a Folena 1983, p. XI e pp. 365 ss.

rapporto la lingua “già formata” di Ruffini con il più ampio e coerente progetto politico-letterario che dà un senso all’intera carriera dello scrittore genovese. Nei quattro romanzi maggiori Ruffini compone altrettanti variazioni sul tema, mantenendo inalterato l’organico orchestrale: lo scarso sviluppo della sua prosa riflette la persistente validità, per l’autore, del suo assunto civile e morale.

Tra i contemporanei, un De Amicis poco meno che trentenne, di ritorno da una visita a Parigi, così sintetizzava con lapidaria efficacia il significato dell’attività letteraria dell’anziano esule: «Il Ruffini ha fatto una buona azione in inglese; e una buona azione è sempre una buona azione in qualunque forma la si faccia»²². Giudizio fortemente simpatetico di un lettore molto parziale, ma che ci aiuta a diradare quell’alone di mistero che col passare dei decenni ha finito per circondare la “strana” scelta di scrivere direttamente in inglese. Una scelta che, come ben vedeva De Amicis, nasceva a suo modo da una necessità morale, dalla volontà di corrispondere il più efficacemente possibile ai propri fini extraletterari.

C’era un prezzo da pagare: ma Ruffini l’aveva saldato ben consapevole delle critiche a cui poteva andare incontro. Tutti gli amici, ricorda a Vernon Lee parlando delle debolezze strutturali del *Doctor Antonio*, «m’ont conseillé des coupures qui auraient fait gagner beaucoup au livre au point de vue de l’Art, mais j’avais un but politique, et j’ai été meilleur patriote qu’artiste, j’ai sacrifié le second au premier»²³.

3. IL LAVORO SUL TESTO

Si è parlato di semplicità di scrittura, di sacrificio dell’“Arte”, di un adeguamento al clima e agli interessi dell’opinione pubblica. Non si vorrebbe con questo aver suggerito l’idea di una letteratura nata solo come frutto indolore di un’operazione pensata a tavolino.

Basterà, a questo proposito, prender atto dell’esistenza, anche per Ruffini come per ogni scrittore, di una vera e propria “officina”. Ne forniscono una testimonianza i manoscritti conservati presso l’Archivio della Casa Mazzini di Genova, su cui penso sia opportuno soffermarsi. La maggior parte del materiale autografo consta di lettere inviate da Ruffini ai più vari destinatari; in genere dettagliate e ricche di particolari, sugge-

²² De Amicis, p. 173.

²³ Lettera a Vernon Lee del 24 marzo 1875, in Corrigan, p. 212.

rimenti, osservazioni sono quelle al primo editore, Thomas Constable di Edimburgo, e soprattutto ai traduttori italiani: l'amico dottor Martini – al quale si deve la prima versione del *Lorenzo Benoni* (Oneglia, Tasso 1854) –, Marina Carcano, Bartolomeo Aquarone (sorprendente il fascicolletto di 54 fitte pagine di piccolo formato contenente correzioni di un certo rilievo alla traduzione del *Doctor Antonio* portata a termine da quest'ultimo; ma non è dato sapere se la missiva sia stata effettivamente recapitata)²⁴. Anche a distanza di anni Ruffini non trascura affatto le sue opere – comprese quelle francamente minori – e si impegna con puntiglio a difenderne l'integrità.

Le carte genovesi contenute nella cartella 30, per quanto limitate ai primi due romanzi, ci permettono di comprendere facilmente i motivi di questo attaccamento di Ruffini. In effetti emerge con chiarezza come il *Lorenzo Benoni* e il *Doctor Antonio* siano stati entrambi il frutto di un parto assai travagliato.

L'insero 3451, ad esempio, presenta frammenti del *Lorenzo Benoni* in francese e in inglese. In francese ci rimangono solo sette fogli densissimi, corrispondenti all'incirca a quattro quinti del secondo capitolo: più che di una "prima versione" ci troviamo di fronte all'abbozzo molto tormentato di quello che oggi si potrebbe definire un "soggetto". In mancanza di un autografo in inglese relativo al medesimo segmento narrativo possiamo solo riferirci all'edizione a stampa: ma i punti di contatto con il testo di quest'ultima appaiono scarsi.

Il fascicolo 1891 offre invece un'interessante testimonianza in inglese degli ultimi sette capitoli. Le quarantasei pagine, assai ordinate, possono considerarsi nell'insieme prossime al testo finale: immutato rimane l'intreccio, l'intensificazione drammatica che la vicenda conosce nelle sue ultime concitate fasi, con il conseguente innalzamento della figura del narratore-protagonista a dimensioni quasi eroiche. Numerosissime, tuttavia, risultano le varianti, le lezioni differenti rispetto alla stampa. Le correzioni e il riordinamento delle proposizioni intervennero quindi fino all'ultimo, anche dopo lo stadio avanzato di cui ci forniscono una testimonianza gli autografi genovesi.

Quanto al *Doctor Antonio* è possibile seguire con maggiore approssimazione le fasi del travaglio creativo. Sono infatti tre i passaggi docu-

²⁴ La versione di Aquarone (pubblicata a Genova nel 1856 presso i Fratelli Ferando, e in seguito riproposta nel 1875 per Sonzogno) è stata difesa in tempi recenti da Meneghello.

mentati dalle carte d'archivio. I 268 fogli manoscritti dell'inserto 3452, con osservazioni e inserti autografi della Turner, arrivano a coprire ventisei dei ventisette capitoli del romanzo. La storia, già ben presente all'autore nelle sue caratteristiche generali, ad una lettura ravvicinata non mostra ancora la consequenzialità dell'ultima stesura; la lingua è molto elementare, lo scrittore appare titubante nella scelta dei vocaboli e commette anche qualche errore di ortografia (particolare significativo in un autodidatta come Ruffini, la cui pagina, al contrario, è solitamente caratterizzata da un'irreprensibile veste grammaticale).

L'inserto 3453 testimonia una fase posteriore. I 358 fogli presentano una tipologia estremamente varia: un *incipit* molto tormentato, riscritto in profondità ma lasciato ancora incompleto, con buchi e dubbi vistosi (parole mancanti, frasi abbandonate a metà, incertezze relative persino ai titoli e alla collocazione temporale delle vicende); una parte centrale con minime correzioni, che elimina però tanti particolari e proposizioni che appesantivano la versione precedente; un grosso lavoro molto ricco di appunti e trascrizioni di fonti per quanto riguarda il racconto del processo intentato nel 1850-51 contro la classe dirigente rivoluzionaria del Quarantotto napoletano. A quest'altezza, in sostanza, la narrazione vera e propria si interrompe per lasciare spazio al lavoro preparatorio di ricerca del romanziere (che si documenta, va ricordato, su avvenimenti di quattro, al massimo cinque anni prima). Ruffini si appropria strada facendo degli strumenti linguistici e conoscitivi necessari per raccontare con fedeltà e precisione un dibattito che suscitò in Inghilterra una vasta eco, come grande atto d'accusa nei confronti del corrotto regime borbonico.

Ecco quindi, al foglio 270, un essenziale vocabolario di termini giuridici²⁵. Poco più sotto, al foglio 277, lo scrittore sviluppa un rapido

²⁵ Si tenga presente, a questo proposito, che prima di guadagnare la via dell'esilio Giovanni Ruffini aveva conseguito presso l'Università di Genova una laurea *in utroque iure*, in previsione di una carriera d'avvocato sulle orme del padre. Una letteratura impegnata ma d'"intrattenimento" come la sua non poteva indulgere nei tecnicismi: quelli giuridici del *Doctor Antonio* possono essere considerati, insieme ad alcuni passaggi "botanici" dello stesso romanzo, rare eccezioni. Trascrivo l'elenco in questione:

| | |
|---------------------|-------------------|
| «Processo | Prosecution |
| Materia di Stato | State prosecution |
| atto d'accusa | Indictment |
| carico | charge |
| discarico | discharge |
| Prefetto di Polizia | Prefect of Police |
| Difensore avvocato | legal adviser |

appunto – annotato nel corso della lettura di una tra le cronache del processo (nel giro di pochi mesi erano usciti a Torino, tra gli altri, i relativi opuscoli di Luigi Settembrini, William Gladstone, Giuseppe Massari) –, sino a lasciarci un interessante documento del suo, per così dire, “genetico” plurilinguismo:

Pasquale Marincola, giovane di orefice, testimonio a discarico del Prisco, afferma che non può dire la verità se non è protetto dalla giustizia che lo ha arrestato lo ha messo in criminale, e con terribili minacce per parte del commissario lo vuol forzare a tacere la verità. Il President aspremente lo sgrida e lo chiama calunniatore dell'autorità. The witness deposes the [ovvio refuso per «that»] in May of past year he met Jervolino his autres conoscendo, and seeing how si era ripulito, e spendeva largamente, asked him how he managed to aver tanti denari, and Jervolino answered him – fa come fo io, e denari non ti mancheranno, without explaining him what Some days after, he met Jervolino again, >(vocabolo cassato) and< who told him that if he would eseguire ciò che egli Gli avrebbe detto poteva guadagnargli una buona somma²⁶.

A quest'altezza il *Doctor Antonio* è ancora visibilmente un'opera a metà del guado, che ha imboccato risolutamente una certa direzione senza però definire con precisione le tappe e i personaggi che la porteranno all'arrivo.

| | |
|------------------------------|---|
| deposer | to [<i>parola illeggibile</i>] |
| contro testimonians | counterevidence |
| fonctionnaires | Gov.t fonctionairs |
| La Gran Corte | Grand Criminal Court of Justice |
| Vicaria | that house of the Vicaria |
| Denunzia | accusation - report and accusation |
| Relazione | report |
| Arciprete | arch-priest |
| Il suo avvocato | His lawyer |
| Procuratore Generale | Idem or Procurator-General |
| agente provocatore | instigator |
| Pubblico Ministero | Public Prosecutor |
| requisitoria - atto d'accusa | indictment |
| Istruzione | preparatory process |
| criminale or dungeon | cells underground, and wholly or almost without light |
| Procedura | procedure». |

²⁶ Il plurilinguismo emerge come frutto immediato, spontaneo, anche nelle osservazioni lasciate a margine dei fogli. Particolarmente curiosa la seguente, relativa al già ricordato frammento conclusivo del *Lorenzo Benoni* in inglese: «Noter ici que the sky was overcast, and the night very dark, et qu'il pleuvait a intervalles».

Entra in gioco a questo punto una terza fase, documentata dai 261 fogli degli inserti 3454 e 3455 (il primo raccoglie quelli numerati da 1 a 114, corrispondenti ai capitoli I-VI; il secondo quelli dal 115 al 261, arrendendosi a metà del quindicesimo capitolo). Si tratta di una bella copia, con minime cancellature e ripensamenti: da un confronto con l'edizione a stampa emergono soprattutto interventi di punteggiatura e altri aggiustamenti lessicali che potrebbero essere stati aggiunti in bozza. Una modifica fondamentale riguarda però il nome della protagonista, che in tutte le versioni preparatorie risulta essere «Kate», non «Lucy». E come avremo modo di notare, i criteri che presiedono alla *nominatio*, in Ruffini, assumono un significato ideologico-letterario che non va trascurato. Anche su questo terzo manoscritto Ruffini ebbe quindi occasione di lavorare alla luce di ripensamenti sostanziali.

Si è accennato a Lucy. L'omonimia di questo personaggio con la protagonista di *A Room with a View* (Lucy Honeychurch) sarà forse casuale, ma ci permette in ogni caso di inquadrare meglio la figura di questo scrittore di confine, mediatore bonario di un certo mito italiano: perché va ricordato che con George Eliot, Henry James, e poi Forster e D.H. Lawrence, con tutte le ovvie differenze del caso, si diffonde una nuova, fortunatissima immagine del nostro paese, meta di un turismo, più che storico-artistico, “psicologico”. Nei grandi romanzi di questi autori, l'incontro con il paesaggio, l'arte, i personaggi italiani porta a piena maturazione i drammi dei protagonisti inglesi e americani, segnandone indelebilmente i destini. Non c'è dubbio che proprio all'indomani dell'uscita di scena di un autore anomalo come Ruffini l'Italia faccia la sua ricomparsa, e con un significato davvero notevole – come non succedeva dai tempi di Stendhal –, come *topos* dell'immaginario romanzesco.

Quello che Oreste Del Buono ha giustamente chiamato il «caso Ruffini», chiarendone in maniera convincente i risvolti biografici, va avvicinato tenendo presente anche questa prospettiva “postuma”. Esistono certamente alcune coincidenze tra le scelte, i personaggi, gli ambienti di Ruffini e quelli della narrativa inglese vittoriana e primonovecentesca, anche se sarebbe ingenuo ed eccessivo riconoscere in Ruffini il piccolo padre di quella linea “internazionale” destinata a rinnovare oltremarica i fasti del Bel Paese.

Non basta neppure prendere atto dell'impegno di elaborazione formale, del lavoro quantitativamente rilevante di riscrittura di cui le carte genovesi ci restituiscono solo una parziale testimonianza: un fatto come l'adozione della lingua inglese, astrattamente considerato, non può aiutar-

ci da solo a comprendere la sua opera (a meno di non scivolare in quei giudizi encomiastici che scomodano con scarsa credibilità altri casi celebri di scrittori “stranieri”, da Conrad a Nabokov...). Si tratta di capire che uso intendesse fare Ruffini della sua fatica di romanziere: e quest'uso è tutto sbilanciato sul versante politico, al di là delle stesse intenzioni dell'autore, perché dietro quella maniera garbata di raccontare era facile cogliere anche allora una volontà di avviare un dialogo con il pubblico sollecitandolo a operare un continuo confronto tra le due società, per far “accettare” la causa risorgimentale.

Per questo, pur scrivendo in inglese su Genova e sulla vita in collegio (come Dickens), sugli intrecci tra amore e arte all'ombra delle antichità romane (come in *Middlemarch*), pur introducendo la figura di una «Lucy» innamorata dell'Italia (come Forster), Ruffini non entrò a far parte della tradizione inglese. Lo ricordiamo solo noi: ma in traduzioni dell'Ottocento che deprimevano l'autore²⁷.

²⁷ «Deve uscire a questi giorni a Milano una traduzione Italiana del “Vincenzo”. [...] le capiti alle mani, cosa non molto probabile, ritenga che là dove non à senso, e temo saran molti i luoghi, l'autore ne avea pur messo un po [*sic*], ma al traduttore non bastò l'animo a cavarnelo. Io *experientia doctus* ho ricusato di riveder la traduzione, ma certe spiegazioni chiestemi dalla traduttrice me ne fanno augurar male» (lettera a Giacomo Martini del 4 gennaio 1869, in Arch. Mazz., cartella 66).

II.

UNA LETTERATURA "POLITICA"

Il Sr. Gladstone, ex-Ministro Inglese, e Autore, se ti sovviene, delle due famose lettere sui processi politici di Napoli, mi ha fatto trasmettere le sue congratulazioni

Lettera di Giovanni Ruffini alla madre
del 2 novembre 1855, in Arch. Mazz., cartella 29, inserto 3408

1. LA BREVE STAGIONE DELLA POLITICA COME PROFESSIONE

Parlando di impegno politico in "John" Ruffini non si deve dimenticare o sottovalutare il fatto che tale attività ebbe anche effetti dolorosamente personali. Giovanni Ruffini è un giovane uomo di ventisei anni quando fugge da Genova: a Marsiglia apprenderà la notizia del suicidio del fratello Jacopo, né il primo né l'ultimo all'interno di una lunga serie di disgrazie e lutti che colpiranno la famiglia. Nel 1845, dopo dodici anni, re Carlo Alberto comincia a commutargli la condanna a morte in quella all'esilio perpetuo: ma la vera riabilitazione ha luogo solo nel 1848 quando, grazie a un'amnistia, Ruffini può venire eletto al Parlamento sabaudo come rappresentante del collegio ligure di Taggia. Il 5 gennaio 1849 Gioberti, allora Primo Ministro, lo informa della sua nomina a «Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire» a Parigi: inizia un breve ma intenso periodo di due mesi nel corso del quale Ruffini pare addirittura assurgere a un ruolo di rilievo nel contesto delle trame politico-diplomatiche risorgimentali¹.

I suoi compiti di mediazione abbracciano i campi più diversi: all'inizio di febbraio viene coinvolto nell'acquisto, presso le autorità francesi, e nella spedizione di 20.000 fucili; è quindi chiamato a riferire sul possibile utilizzo, in vista della campagna primaverile, di una «Légion Polonaise», forse persino della «Legione Straniera», forte di circa diecimila soldati; ancora, lo si prega di incalzare i rappresentanti francesi alla prossima

¹ Questo periodo della carriera di Ruffini è documentato nei volumi VIII e IX dell'*Epistolario* di Vincenzo Gioberti, usciti da Vallecchi nel 1936.

conferenza di Bruxelles, per convincerli a sostenere a loro volta di fronte ai colleghi austriaci l'opportunità non solo politica ma anche economica e commerciale di un ritiro dalla pianura padana.

Sono però soprattutto due i punti sui quali Ruffini ha il compito di insistere: il rapporto con i mezzi di informazione francesi e il chiarimento della posizione di Torino nei confronti della "questione romana" apertasi con la proclamazione della Repubblica e l'esautoramento di papa Pio IX.

Per quanto riguarda la prima missione Ruffini, scrivendo al capo del governo, vi accenna in termini assai espliciti: «Al mio arrivo a Parigi fu mia prima cura quella di studiare il modo con cui rendere meno ingiusta, più veritiera e più favorevole alla nostra causa la stampa di questo Paese, a tenore delle istruzioni che la S.V. mi aveva date avanti la mia partenza da costì»². E l'"inviato" genovese si adoperò sin da subito, a quanto ci è dato sapere, nel mercato della compravendita dei favori, territorio privilegiato degli uffici diplomatici: si impegnò, ad esempio, a garantire una quota di abbonamenti al giornale «Le Constitutionnel» in cambio dell'accettazione di una serie di articoli favorevoli alla causa italiana. Quando si parla di intento propagandistico sotteso alla letteratura ruffiniana occorre tenere presente anche queste esperienze estremamente concrete dell'autore.

Con la "questione romana" ci si inoltrava in un terreno ancora più delicato; né ci è possibile stabilire sino a che punto Ruffini se ne sia effettivamente occupato. Certo è che da Torino gli giungevano istruzioni precise: era necessario scongiurare un coinvolgimento francese a Roma e a Firenze per non offendere «l'amor proprio nazionale», rafforzando così i «partiti esagerati» col pericolo di provocare «la guerra generale»³. Ma la situazione si presentava assai complessa: per acquistare credibilità, il Piemonte avrebbe dovuto mettere alle strette il pontefice, fargli accettare la Costituzione, sottrarlo all'influenza nefasta di Napoli e «de la Camerilla

² Lettera a Vincenzo Gioberti del 31 gennaio 1849, in V. Gioberti, *Epistolario*, vol. IX, p. 164. Due settimane più tardi giungeva la risposta del Primo Ministro: «Sono riconoscente alle di Lei cure per l'andamento favorevole che comincia a prender la stampa periodica in Francia a nostro riguardo.

La prego di continuare a tutt'uomo ad impegnarsi per un assunto così importante» (lettera del 14 febbraio, *ivi*, p. 163).

Un personaggio di *Lavinia*, riferendo sulla campagna di stampa inglese e francese a favore dell'intervento piemontese in Crimea, ribadisce l'importanza della carta stampata: «Down with Austria, and long live Piedmont, is the burden of the song of their newspapers, and the newspapers after all represent the opinion of a country» (*Lav*, II, p. 272).

³ Lettera a Giovanni Ruffini del 24 gennaio 1849, in V. Gioberti, *Epistolario*, vol. IX, p. 79.

du Cardinal Antonelli»⁴. Si cercava di chiedere al governo francese, in altre parole, di farsi da parte e di dare carta bianca a Torino, impegnandosi anzi a intimorire le forze austriache: si arrivò invece alla sconfitta di Novara e poche settimane dopo al bombardamento di Roma da parte del generale Oudinot. Ruffini aveva terminato il suo incarico a fine marzo, ma aveva fatto in tempo a sentirsi chiamato in causa in quel turbinoso intreccio di interessi, trovandosi a lavorare contro la Repubblica Romana dell'antico compagno d'esilio. E la "questione romana", destinata verso la metà degli anni Cinquanta a suscitare il vivo interesse della classe dirigente di Londra, non mancò di venire regolarmente evocata nei due più lunghi romanzi ruffiniani, *Lavinia* (1860), e *Vincenzo* (1863).

2. IL RISORGIMENTO DI RUFFINI, DALLA «GIOVINE ITALIA» ALLA MORTE DI CAVOUR

Ruffini viene spesso ricordato come l'autore di una narrativa memorialistica ascrivibile a un'"area" mazziniana (in compagnia di personalità tanto diverse come Guerrazzi e Bini), oppure di romanzi storici di ambientazione contemporanea: e certamente un'analisi del *Lorenzo Benoni* e del *Doctor Antonio* può anche suscitare questo genere di considerazioni. Quando però si esamina la produzione ruffiniana nel suo complesso ci si rende conto che essa contiene un diagramma cronologicamente ordinato della storia italiana dalla fine degli anni Venti all'Unità (con significative eccezioni temporali ed "escursioni" geografiche al di là delle Alpi). Nasce il legittimo sospetto che Ruffini, nell'espone la causa italiana al suo pubblico inglese, abbia cercato di individuare quelli che riteneva gli snodi principali della lotta risorgimentale, in un certo senso "umanizzandoli", in virtù della loro rilevanza ai fini degli intrecci sentimentali sui quali si regge la narrazione.

In quale misura questo progetto, fortemente sbilanciato in senso didascalico, potesse essere individuato e compreso è difficile dire, anche se la circostanza di averlo "diluìto", presentandolo in almeno quattro diversi romanzi usciti nell'arco di dieci anni (dal 1853 del *Benoni* al 1863 di *Vincenzo*) non avrà certo contribuito a renderlo particolarmente visibile. Resta il fatto che nel corso del decennio che vede la proclamazione del

⁴ Lettera a Giovanni Ruffini del 3 febbraio 1849, in V. Gioberti, *Epistolario*, vol. IX, p. 143.

Regno d'Italia Ruffini traccia una sua versione della storia recente, seguendo un percorso tutto sommato regolare. Vale la pena esaminarlo più da vicino.

Il giovane Lorenzo Benoni, narratore protagonista dell'omonimo romanzo, si iscrive all'Università di Genova in anni in cui le autorità tentano in tutti i modi di dissuadere gli studenti dal ripetere le agitazioni del 1821; gli avvenimenti di quell'anno, con particolare riferimento alla situazione piemontese, sono ricordati sinteticamente nel sedicesimo capitolo, che si apre accennando alla Costituzione concessa da Carlo Alberto e al successivo, pronto intervento austriaco che avrebbe sancito il ritorno all'ordine e l'instaurazione di Carlo Felice. Da sparsi segnali disseminati nel testo desumiamo che Lorenzo, il fratello Cesare e l'amico Fantasio (dietro i quali si celano le figure di Giovanni Ruffini, Jacopo Ruffini e Giuseppe Mazzini) hanno i primi contrasti con la polizia sabauda intorno al 1824, e che si appassionano alla polemica tra classici e romantici nei mesi in cui vengono stampati *I Promessi Sposi*, intorno quindi al 1827. I primi contatti del gruppo degli amici genovesi con la Carboneria risalgono a quel periodo e coincidono non a caso con le intense letture di Shakespeare, Goethe, Schiller (*I Masnadieri*), Tommaso Grossi (*Ildegonda*), e di una *History of the Regeneration of Modern Greece* che esaltava il ruolo giocato dall'Eteria nella liberazione dal dominio ottomano.

Il ventunesimo capitolo, strategicamente posto al centro del romanzo, si diffonde – con una lunga digressione storica – sugli effetti repressivi della riconquista del trono da parte di Vittorio Emanuele I nel 1814. Qui Ruffini cita esplicitamente le sue fonti: *Il Gesuita Moderno* del suo ex-primo ministro e corrispondente Vincenzo Gioberti (1847), ma soprattutto la *Storia del Piemonte dal 1814 ai giorni nostri* di Angelo Brofferio, uscita solo nel 1851.

Dopo il lungo *flash-back*, necessario per chiarire la pregiudiziale antisabauda e antimonarchica del giovane Benoni-Ruffini, con l'arresto di Fantasio-Mazzini (novembre 1830) la narrazione torna a seguire ordinatamente il corso degli eventi, che si succedono a questo punto con l'uscita dal carcere del *leader* repubblicano, con l'ideazione, nell'esilio di Marsiglia, della «Giovine Italia» (1831) – alla quale aderiscono subito i due fratelli rimasti a Genova –, e infine con il piano di una sollevazione tra le file dell'esercito piemontese che una volta scoperto determina, nel 1833, la fuga del protagonista.

Più nettamente scandito il *Doctor Antonio*, che prende avvio in una giornata primaverile del 1840 e fino a metà del suo percorso insiste sulla

formula dell'idillio amoroso tra lo spirito generoso e mediterraneo del dottor Antonio, «a tall, dark, black-bearded man» (p. 12), e l'anima gentile, fragile, nordica della bionda e bianchissima Lucy. Anche in questo secondo romanzo un capitolo centrale, il quattordicesimo (*Sicily*), ospita una lunga digressione storica incentrata non a caso sull'operato in Sicilia di lord Bentinck e sulla concessione della Costituzione del 1812 che proclamava l'indipendenza dell'isola. Continuando a trattare le vicende siciliane, Antonio – come già Lorenzo – sottolinea l'importanza dei moti costituzionali del 1820-21 e lamenta lo spirito antiliberale trionfante sotto re Ferdinando nei primi anni Trenta; nel 1836 scoppia il colera a Napoli, l'anno seguente si solleva Catania, luogo natale di Antonio che viene obbligato a fuggire in Liguria dove, come medico, si trova di fronte gli ultimi focolai dell'epidemia risalita nel frattempo al Nord. Ruffini riassume, a volte traduce liberamente, brani tratti da tre opere ricordate in una nota a piè di pagina⁵.

Dopo il capitolo "siciliano" la storia d'amore riprende e si conclude. Ma la svolta decisiva si ha con il ritorno della protagonista inglese nella Penisola, nel 1848, in tempo per assistere alla sconfitta della rivoluzione a Napoli, dove si è trasferito il dottore patriota. Gli ultimi sei capitoli del romanzo, tra i più fortunati dell'intera opera di Ruffini, introducono il lettore alle vicende napoletane dando rilievo ai processi del 1850-51, rievocati grazie a documenti di prima mano⁶. In tal modo il pubblico inglese (sulla scorta, tra l'altro, anche della celebre denuncia contro l'illegittimità borbonica contenuta nelle due lettere di Gladstone) viene sollecitato a partecipare alla sorte commovente della giovane connazionale Lucy Davenne (nel frattempo assunta al rango di lady Cleverton), invitata alla corte napoletana per assistere agli ultimi momenti di gloria della classe dirigente rivoluzionaria, quindi muta spettatrice del lungo processo, e infine impegnata nel tentativo di far evadere l'amato dal penitenziario di Ischia.

Il breve romanzo immediatamente successivo, *The Paragreens*, va

⁵ Le fonti prese in esame sono aggiornatissime e, come nel caso del *Lorenzo Benoni*, opera di autori di prim'ordine: Michele Amari (probabilmente conosciuto di persona a Parigi), *La Sicile et les Bourbons*, 1849; un *Mémoire sur les droits politiques de la Sicile*, 1849 (secondo Enzo Bottasso da attribuire allo stesso Amari); *Gli ultimi rivolgimenti italiani. Memorie storiche*, di Filippo Antonio Gualterio, di cui Ruffini utilizza il quarto volume, letto nella seconda edizione, 1852.

⁶ Giuseppe Massari, *I casi di Napoli dal 29 gennaio 1848 in poi. Lettere politiche*, 1849; a cura dello stesso Massari, *Il Signor Gladstone ed il governo napoletano. Raccolta di scritti intorno alla questione napoletana*, 1851; la *Difesa di Luigi Settembrini scritta per gli uomini di buon senso, dedicata alla G. Corte Criminale di Napoli*, 1850.

letto, all'interno di questo panorama, come un'opera costruita prevalentemente in funzione di alcune situazioni comiche elementari, non priva tuttavia di spunti interessanti. L'argomento principale, innanzitutto, cioè la visita di una famiglia inglese a Parigi in occasione della Grande Esposizione Universale del 1855, si richiama ad un evento la cui presa sulla società del tempo è oggi difficilmente immaginabile. L'Esposizione parigina nasceva in concorrenza con quella svoltasi trionfalmente a Londra quattro anni prima, che aveva celebrato i fasti del primo periodo vittoriano⁷. Ruffini si apriva all'Europa coniugando i toni farseschi della vicenda narrata con pagine dense di oggetti e prodotti curiosi. Intanto, tra le righe, faceva trapelare immagini relative alla guerra di Crimea (il libro uscì nel 1856, anno del Congresso di Parigi), non trascurando di ricordare l'alleanza franco-inglese e la partecipazione piemontese. Un accenno meno casuale di quel che si potrebbe pensare.

Esso viene infatti ripreso e sviluppato ampiamente negli ultimi cinque capitoli del lungo e confuso romanzo *Lavinia*, che in precedenza non aveva mancato di tornare sul biennio rivoluzionario 1848-49 accennando brevemente all'eroica difesa della Repubblica Romana minacciata dal tiro dei cannoni francesi. Tutti i principali personaggi finiscono per convergere, a loro parziale insaputa, sulla penisola del Mar Nero: gli uomini in difesa dei loro ideali patriottici (Paolo e Salvatore, romani, arruolati nelle file piemontesi secondo uno spirito "italiano" *ante litteram*; l'inglese Thornton, ferito gravemente sul campo mentre combatte con le truppe britanniche); le donne obbedendo a nobili richiami umanitari, e ben presto impegnate negli ospedali da campo sull'esempio di Florence Nightingale. Nel mezzo, tra il 1853 e il 1855, si snoda la complessa vicenda amorosa di due coppie tra Roma e l'Inghilterra: ma anche qui non mancano occasioni per lunghe parentesi storiche (come già nel *Doctor Antonio*, un certo peso in questa economia degli intrecci riveste una rivolta minore scoppiata nel 1837, stavolta a Viterbo, dove esercita il suo pesante controllo il cardinale Antonelli), e per un fulmineo passaggio dedicato alla politica anticlericale dell'«infidel Piedmont, which threatens to suppress its convents» (I, p. 41).

Non dovremmo a questo punto sorprenderci di ritrovare nel *Vincenzo*, ultimo romanzo storico di Ruffini, assai più convincente, per tanti aspetti, di tutti quelli succeduti al *Benoni*, numerosi richiami agli avveni-

⁷ Si veda a questo proposito il saggio di Ugo Fabietti *Selvaggi e vittoriani: sulla nascita dell'antropologia sociale*, in Vanna Gentili-Piero Boitani.

menti del passato prossimo prediletti da Ruffini. Il Quarantotto e la Crimea, prima di tutto. Narrando la formazione di Vincenzo Candia, Ruffini lo fa partecipare ancora giovanissimo alla mobilitazione generale contro l'Austria della primavera 1848, e descrive il suo ingresso in una Novara in festa per le buone notizie giunte da Peschiera: seguendone quindi la carriera politica a Torino, ha modo di menzionare i personaggi e gli avvenimenti principali di quel periodo, da Gioberti a Cavour, dalla rovinosa sconfitta di Novara all'approvazione della legge Siccardi (e intanto vengono ricordate le letture obbligatorie di un giovane patriota: nell'ordine d'Azeglio, Manzoni, Guerrazzi). Passando dagli scenari quarantotteschi di Napoli e Roma (*Doctor Antonio e Lavinia*) a quelli piemontesi del *Vincenzo*, Ruffini rende esplicito il suo allineamento su posizioni monarchiche, che indubbiamente facevano parte del bagaglio ideologico dell'autore sin dai tempi del *Benoni*, ma che proprio qui assumono un rilievo tematico particolare: è netto soprattutto il mutamento di prospettiva riguardante la dinastia sabauda, odioso simbolo della Restaurazione nel primo romanzo e ora unica fedele sostenitrice della causa nazionale (il *Vincenzo* lascia intravedere la cocente delusione nata dal progressivo disimpegno e irrigidimento di Pio IX).

Ancora una volta la Crimea viene evocata – sia pure fuggevolmente – come gloriosa arena del valore militare dimostrato dai giovani italiani: ma tutto il romanzo, coprendo gli anni che vanno dal 1848 al 1861 – vissuti dal protagonista in qualità di diplomatico –, ripercorre il periodo decisivo che conduce all'Unità, siglato dalla morte di Cavour evocata nell'ultimo capitolo. La conclusione aggiorna al 1863, anno della pubblicazione del libro, il triste bilancio del contrastato matrimonio intorno al quale ruota l'intera vicenda.

Anche nelle sue due ultime prove di narratore, indubbiamente minori, Ruffini non trascura di mostrarsi osservatore attento della situazione politica contemporanea: lo scenario ora si allarga, e allontanandosi dalla Penisola consente uno sguardo amabilmente mondano. In *A Quiet Nook in the Jura*, datato 1867 e ambientato nella neutrale Svizzera, il capitolo dodicesimo rende conto dei crescenti dissapori che, nell'idillica cornice di un albergo elvetico, turbano i rapporti tra la clientela francofona e quella germanofona, registrando così l'isolamento sullo scacchiere europeo di Napoleone III in seguito all'ascesa della Prussia di Bismarck. Certamente non casuale è anche il passaggio, sull'altopiano del Giura, di un gruppo di esuli polacchi, sul cui destino il narratore si diffonde con accenti romantici.

Con *Carlino* (1869), il racconto lungo che occupa gran parte dell'ultimo volume ruffiniano, uscito nel 1870, il cerchio si chiude. Il rapporto tra servo e padrone che è al centro della storia prende l'avvio nel 1848, quando il barone di Kerdiat si ritira a vita civile dopo anni di carriera militare; nel frattempo Carlino presta servizio presso un uomo politico piemontese, da Torino a Chambéry (partecipa così a suo modo alla guerra d'indipendenza, come il fratello, ferito a Novara nel 1849); dopo varie vicissitudini i due si incontrano nuovamente a Parigi nel 1855, quando Carlino viene inviato in missione dal suo nuovo datore di lavoro, in occasione dell'Esposizione Universale che aveva fornito a Ruffini, tredici anni prima, lo spunto iniziale per *The Paragreens*.

Come si vede, ci troviamo di fronte a un lungo e romanizzato resoconto, parziale e personale ma non per questo privo di interesse e forza evocativa, relativo al periodo che va dalla fine degli anni Venti ai primi anni Sessanta, con digressioni volte a chiarire la situazione venutasi a creare nella Penisola dopo il Congresso di Vienna. Per usare un termine ormai desueto ma che in questo caso assume una particolare rilevanza, l'opera di Ruffini va letta tenendo ben presente questa forte "unità" di ispirazione: soprattutto attraverso i quattro romanzi maggiori si snoda un lungo "racconto risorgimentale" di cui abbiamo tracciato le coordinate, ma che ora occorrerà esaminare nei contenuti per comprendere di quale Risorgimento Ruffini intendesse farsi promotore.

3. COLLOCAZIONE DI RUFFINI

Torniamo ad un anno fatidico, il 1848. Da tempo, ormai, Ruffini si è allontanato – sia ideologicamente che geograficamente – da Mazzini; tanto che alla fine dell'anno lavorerà per Gioberti. Intanto, il 22 marzo scrive da Parigi (insorta un mese prima) al fratello Agostino: «Nella pressione inevitabile che la Francia è destinata a esercitar sull'Italia, Mazzini è chiamato a recitar la prima parte che nessuno né al di fuori, né al di dentro gli contesta. Staccatomi da lui nell'avversa, non lo seguirò nella prospera fortuna non foss'altro per alterezza; oltre che questi sono i tempi per gli uomini d'azione, d'energia, d'entusiasmo, e io, lo confesso umilmente, non mi sento nato per l'azione, manco d'entusiasmo, non vivo che d'affetti»⁸. Parole chiarissime, che bastano da sole a porre nella giusta luce

⁸ Lettera citata da Francesco Flora 1931, p. 642.

l'atteggiamento di Ruffini nei confronti del *leader* repubblicano. Va infatti ribadito che l'autore del *Lorenzo Benoni* non è affatto ascrivibile alla comoda categoria degli scrittori mazziniani, e neppure a quella «scuola democratica» individuata da De Sanctis. Come sia nato questo equivoco – trasmesso poi nella tradizione storico-letteraria per forza d'inerzia – non è difficile capire: ci si è ristretti, innanzitutto, a considerare solo i primi due romanzi; e ci si è affrettati a scambiare il contenente per il contenuto, il racconto di formazione di un giovane repubblicano per una proclamazione di fede mazziniana piuttosto che per la prima tappa di un impegno risorgimentale orientato in senso moderato. Nel *Doctor Antonio* – così esplicito nella difesa dei Poerio e dei Settembrini – il margine di ambiguità era senza dubbio maggiore: ma anche in quel caso bisogna piuttosto tenere presente il ruolo giocato dalla protagonista femminile, l'inglese Lucy-lady Cleverton, sulla cui figura Ruffini evidentemente puntava per conquistare l'attenzione dei lettori d'oltremarica. Ruffini ha sì in comune con Mazzini e altri "democratici" una tendenza alla glorificazione del martirio, inteso come conclusione quasi inevitabile dell'impegno politico: i suoi romanzi si chiudono volentieri con fini tragiche (suicidi, esili, incarceramenti). Va però riconosciuto che gli è estraneo un gusto compiaciuto e pateticamente atteggiato per il sacrificio patriottico fine a se stesso; la sua prosa non ha la «visionarietà melodrammatica» di quella guerrazziana⁹, non è liricizzante o solenne come quella dei democratici presi in esame da De Sanctis.

Ruffini condivide con Mazzini e i democratici l'attenzione a un'iniziativa "dal basso" e la fiducia nella mobilitazione "popolare": ma appare convinto che essa debba venire incanalata attraverso uno sforzo militare di tipo tradizionale. Coerentemente a quanto confessava al fratello, non se la sente di rendere troppo esplicito il suo distacco da Mazzini, ma al tempo stesso non rinuncia a indicare la strada dell'impegno a fianco dei Savoia. È del resto significativo, anche da un punto di vista storiografico, che Ruffini si cimenti seriamente con la scrittura soltanto all'indomani del biennio rivoluzionario 1848-49 (quando i democratici sono alla ribalta ormai da più di due decenni), in una fase di forte arretramento del mazziniano. E non a caso, proprio narrando il periodo successivo alla caduta di Roma, Ruffini mostra i suoi personaggi sempre più decisamente schierati a favore della corona. Ogni ombra di ambiguità è dissolta: il Piemonte, codino e reazionario nel *Lorenzo Benoni*, nel *Vincenzo* presenta

⁹ Rosa, p. 38.

ancora al suo interno forze retrive, ma ha assunto la guida della guerra nazionale. L'esule genovese aveva fatto in modo di mettere in bocca a un personaggio di assoluto rilievo, Daniele Manin (fondatore nel 1856 a Parigi della «Società Nazionale»), incontrato nella capitale francese dal protagonista di *Lavinia* Paolo Mancini, i termini essenziali del suo credo politico:

I view Sardinia as a great national force. Is that a good or an evil? It is a fact – and this fact, moreover, is monarchic. Are we to render it hostile to the cause of emancipation because it is so, or are we to turn it to good account, taking it as it is? The question is not a question for me, at all events. I declare that for my part I am ready to accept of monarchy, if monarchy is to give us an Italy independent and one (*Lav*, II, p. 276)¹⁰.

4. USO DEI PERSONAGGI STORICI E “APPELLI IMPLICITI” AL LETTORE INGLESE

Quella di Manin, in ogni caso, nonostante l'importanza delle parole pronunciate, costituisce un'apparizione fugace e in fondo poco necessaria narrativamente. Alla solidità e all'ampiezza dell'affresco storico generale corrisponde in Ruffini una scarsa propensione a tracciare ritratti compiuti dei grandi personaggi del tempo. All'appello sembrano in verità rispondere quasi tutti, da Mazzini (l'unico celato dietro uno pseudonimo, «Fantasio») a Cavour, da Gioberti a Garibaldi, da Vittorio Emanuele II al cardinale Antonelli. Ma a parte Mazzini, pochi assurgono al rango di personaggi veri e propri: nella maggior parte dei casi, restano meri nomi, comparse utili a conferire una patina di realtà alla finzione romanzesca. Quanto al *leader* repubblicano, descritto con grande affetto e commozione nel *Lorenzo Benoni*, Ruffini si mostra attento a presentarlo come una figura centrale della sua gioventù, il cui messaggio – sia pure non esplicitamente contestato – non sembra però avere una sostanziale attualità. Vittorio Emanuele e Cavour (presenti in *Lavinia* e *Vincenzo*) sono tratteggiati in maniera totalmente positiva, ma il loro è un profilo schizzato alla brava, talmente sommario da raggiungere toni agiografici involontariamente co-

¹⁰ «Considero il Regno di Sardegna una grande forza nazionale. È un bene o un male? È soprattutto un fatto, monarchico per di più. Dobbiamo forse per questo agire in maniera tale da renderlo ostile alla causa indipendentista, oppure volgerlo a nostro vantaggio accettandolo per come è? In ogni caso, dal mio punto di vista non è neppure un problema da discutere. Per quanto mi riguarda dichiaro d'essere disposto ad accettare la monarchia, se la monarchia si appresta a darci un'Italia indipendente e unita».

mici; analogo discorso, opportunamente cambiato di segno, può essere fatto a proposito del reazionario cardinale Antonelli, mentre poco più convincenti risultano le apparizioni di Poerio e Settembrini, Manin e Gioberti.

Lo scarso peso attribuito nel complesso a Garibaldi sollecita una riflessione più approfondita. Che Garibaldi fosse ammirato e riconosciuto come uno dei protagonisti del Risorgimento può essere tranquillamente evinto dalle poche righe che Ruffini gli dedica nel nono capitolo di *Lavinia*, dove lo introduce come il prode generale impegnato nella difesa della Repubblica Romana: ma già lì l'accento viene posto prevalentemente sul carattere dell'uomo, giudicato amabile e corretto come un *gentleman*¹¹. Un eroe degno della stima del pubblico inglese, che scompare ben presto dalle pagine del romanzo. Certamente voluta è la dimenticanza che riguarda l'impresa dei Mille all'interno del *Vincenzo*, che segue con minuzia il periodo 1848-1861 terminando retoricamente con l'*exitus vitae* di Cavour: eppure nel *Doctor Antonio* Ruffini aveva sottolineato l'importanza della Sicilia e di Napoli nel Risorgimento. E Garibaldi era già stato adottato dall'opinione pubblica inglese come l'eroe emblematico dell'Unità italiana, tanto che – come è noto – gli venne tributata a Londra proprio in quel periodo (nell'aprile 1864) un'accoglienza trionfale. Un tributo talmente entusiastico da irritare la regina Vittoria. Anche casa Ruffini, del resto, aveva contribuito a suo modo a "esportare" la figura del generale: la compagna di Giovanni, Cornelia Turner, ne aveva celebrato il valore militare in un romanzo storico contemporaneo, *Angelo Sanmartino*, uscito tempestivamente nel 1860. Quello stesso anno a Londra veniva pubblicata, con stupefacente rapidità, la traduzione inglese dell'edizione delle memorie di Garibaldi curata da un garibaldino d'eccezione come Alexandre Dumas padre¹². Può apparire paradossale, persino controproducente ai fini di quel successo tanto invocato, questa scarsa disponibilità di Ruffini nei confronti del personaggio italiano più amato e conosciuto in Inghilterra. Oggi una decisione del genere (da parte di un autore che contemporaneamente esaltava l'iniziativa della «Società Nazionale») potrebbe a ragione venire valutata come un grave errore: ma non va dimenticato che

¹¹ «Paolo [...] spoke warmly of his amiable temper, and gentlemanly manners in private life» (*Lav*, I, p. 83).

¹² A Dumas fece poi riferimento Conrad in quell'affascinante, tardivo omaggio all'eroismo risorgimentale contenuto nell'inquietante *ouverture* di *Nostromo*. E per completezza andrà ricordato che nei suoi ultimi anni Ruffini indicò in un altro garibaldino, Anton Giulio Barrili, uno dei suoi scrittori preferiti.

per far breccia tra i lettori inglesi Ruffini aveva privilegiato un'interpretazione moderata del Risorgimento. Mancano nei suoi romanzi autentiche figure di eroi: si punta piuttosto, da Lorenzo ad Antonio al Paolo di *Lavinia*, sul tipo dell'esule malinconico e gentile, tenero amante, il quale finisce col partecipare (come pure Vincenzo) ai grandi eventi, ma in un ruolo subordinato, accettando gli ordini che gli giungono dall'alto¹³.

Un altro punto fermo dell'atteggiamento politico di Ruffini, perfettamente in linea con le tendenze proitaliane dell'opinione pubblica inglese, va ricercato nella denuncia del dispotico regime borbonico (e, per analogia, del governo retrivo di Vittorio Emanuele I e del corrotto Stato pontificio): l'ampia eco che ebbero le due lettere di Gladstone a lord Aberdeen, uscite nel 1851 (a cui si affiancarono in Francia, con analoghi toni di condanna, scritti di Tocqueville), consolidarono in Inghilterra la convinzione che la crisi italiana andasse risolta estendendo al territorio della Penisola un regime costituzionale sul modello di quello piemontese. Di queste posizioni si fece interprete il gabinetto Palmerston. Ruffini, che cita testualmente Gladstone sia nel *Lorenzo Benoni* che nel *Doctor Antonio*, amplifica, drammatizzandola, questa denuncia, senza intimorire i lettori con l'adozione di un programma antimonarchico. Non solo: puntando il dito con particolare enfasi contro i resti dell'*ancien régime*, Ruffini riesce a far passare in secondo piano l'urgenza di una campagna antiaustriaca. E in effetti la politica inglese, guardando nei confronti dell'intervento di Napoleone III nella Penisola, tendeva a sottovalutare il significato della presenza di Vienna e a considerare la campagna per l'indipendenza italiana come il frutto di un'aspirazione a tante singole libertà locali¹⁴. Ruffini non mostra di recepire interamente questa visione "particolaristica" del Risorgimento, ma indubbiamente mette la sordina a qualsiasi accenno di polemica antiastburgica: Vienna resta nei suoi romanzi una grande potenza, un nemico da combattere in uno scontro leale tra eserciti rivali. La sua dinastia non deve minimamente venir messa in discussione.

Solo una parte dell'opinione pubblica inglese si dichiarava aperta-

¹³ L'esule italiano fa la sua comparsa con caratteri molto simili nella letteratura inglese contemporanea. In *My novel; or, Varieties in English life*, pubblicato a partire dal 1851, sir Bulwer-Lytton introduce così il dottor Riccabocca: «despite the threadbare coat, the red umbrella, and the wild hair, he had, especially when addressing ladies, that air of gentleman and cavalier, which is or was more innate in an educated Italian, of whatever rank, than perhaps in the highest aristocracy of any other country in Europe». Il dottor Antonio, quattro anni più tardi, avrà l'aspetto di un cugino molto prossimo.

¹⁴ Così, assai diffusamente, Derek Beales 1961.

mente antiaburgica: il cosiddetto "partito protestante" – non privo di influenza nelle alte sfere – di cui Cavour non mancò di tener conto sin dai giorni della sua rapida visita a Londra, dopo il Congresso di Parigi: «Ho già visto molti uomini politici. Tutti si dichiarano favorevoli alla nostra causa. I Tori paiono non meno decisi dei Whig, i più animati sono i zelanti protestanti capitanati da Lord Shaftesbury. Se si desse retta a questi, l'Inghilterra farebbe una crociata contro l'Austria». Si trattava di un'osservazione preziosa: il sentimento antipapale e liberale radicato nella cultura inglese garantiva l'appoggio di Londra alla battaglia piemontese contro i privilegi ecclesiastici. Ancora Cavour: «Vous avez raison de compter que le triomphe de l'idée nationale en Italie amènera l'affermissement des principes de la liberté religieuse. Mes amis et moi nous professons à cet égard les principes les plus larges»¹⁵.

Come il primo ministro, così Ruffini aveva compreso la necessità di conquistarsi il favore dei lettori mettendo in scena, da un punto di vista laico, gli accesi dibattiti che avevano animato la società piemontese in occasione della legge Siccardi (nel 1850) e di quella successiva che sopprimeva alcune corporazioni religiose (nel 1855: ed è su questa che lo scrittore si concentra in particolar modo). Vincenzo ruota in gran parte intorno a queste problematiche senza mai adottare toni da crociata anti-religiosa. La fede popolare, con i suoi santi, le sue processioni, i suoi santuari, era già stata ampiamente esposta con benevolo didascalismo nel *Doctor Antonio*: sicché anche in questo caso l'apertura liberale dell'autore finiva per inserirsi all'interno di un discorso moderatamente rinnovatore, adatto a convincere il lettore dell'opportunità delle nuove misure legislative, presentate come rispettose della pietà popolare. Questa ricerca di un atteggiamento serio ed equilibrato nei confronti della crisi italiana potrebbe, anzi, avere in un certo senso disatteso le aspettative di un pubblico più entusiasticamente disposto di quanto non si sarebbe potuto credere (si ricordi, appunto, il trionfo londinese di Garibaldi)¹⁶. Non è da

¹⁵ La prima lettera fu indirizzata da Londra a Rattazzi il 20 aprile 1856 (si può leggere in Camillo Benso conte di Cavour, *Cavour e l'Inghilterra. Carteggio con Vittorio Emanuele D'Azeglio*, a cura della Commissione Reale Editrice, vol. II, t. I, *I conflitti diplomatici del 1856-61*, Zanichelli, Bologna 1933, p. 1); la seconda, datata 31 gennaio 1860, fu spedita da Torino a M. Kinnaird (è riprodotta in Camillo Benso conte di Cavour, *Il carteggio Cavour-Nigra dal 1858 al 1861*, a cura della Reale Commissione Editrice, vol. III, *La cessione di Nizza e Savoia e le annessioni dell'Italia centrale*, Zanichelli, Bologna 1928, p. 32).

¹⁶ Non si trascuri inoltre che nel 1851, lo stesso anno delle lettere di Gladstone, a immediato ridosso della composizione del *Lorenzo Benoni*, veniva fondata da James

escludere che un'ampia parte del pubblico proitaliano fosse infatti poco interessata alla riproposizione del luogo comune di un'Italia idillica e cattolicamente romantica, considerandolo giustamente – come avrebbe ammonito Henry James in anni non lontani – una «scorciatoia illecita per il successo»: «there has come to be a not unfounded mistrust of the Italian element in light literature. Italy has been made to supply so much of the easy picturesqueness, the crude local color of poetry and the drama, that a use of this expedient is vaguely regarded as a sort of unlawful short-cut to success»¹⁷.

Stanfeld e Joseph Cowen la «Friends of Italy Association», portavoce del radicalismo inglese che appoggiava con energia l'indipendenza italiana in base a posizioni scopertamente anticattoliche.

¹⁷ «Si è venuta a creare una sfiducia non infondata nei confronti dell'elemento italiano all'interno della letteratura leggera. L'Italia ha finito per fornire una tale dose di facile "pittresco" – il mero "colore locale" della poesia e del dramma – che un uso di questo espediente viene considerato più o meno alla stregua di una scorciatoia illecita per il successo» (Henry James, *Literary Reviews and Essays*, edited by Albert Mordell, Grove Press, New York 1957, pp. 203-04 – originariamente apparso sulla «North American Review», January 1875).

III.

FORME DELLA NARRAZIONE

the novel's success lies in its own sensitiveness, not
in the success of its subject matter

E.M. Forster, *Aspects of the novel*, 1927

1. TRA AUTOBIOGRAFISMO E MEMORIALISTICA

La scelta dell'inglese e l'adozione di un ben preciso punto di vista per narrare il Risorgimento possono essere in gran parte chiariti se si tengono nel debito conto la storia dell'uomo Ruffini e il contesto in cui si trovò ad agire; ma resta da spiegare perché Ruffini si sia affidato, per compiere la propria opera di proselitismo, alla forma tutta letteraria del romanzo. È la forma-romanzo, dunque, a dover essere analizzata più da vicino, per verificare quali siano state le strategie narrative messe esplicitamente in atto dall'autore. Se allarghiamo l'indagine all'insieme dei romanzi, noteremo che il tema strettamente politico non costituisce che uno degli elementi utilizzati da Ruffini per costruire le sue storie: l'obiettivo finale viene sempre tenuto presente, ma intanto Ruffini si impegna a creare mondi inequivocabilmente fittizi, dimostrando anche un'ammirevole capacità di rinnovamento.

Potendo fare riferimento a un'esperienza altamente drammatica, era naturale che una narrazione di tipo autobiografico si presentasse sin dal principio allo scrittore come una delle modalità più adatte a render ragione tanto delle aspirazioni "pubbliche" della sua arte quanto delle sue radici "private", legate a realtà, vicende, personaggi molto ben determinati. Ecco la nascita di un'opera felice e quasi apparentemente spontanea come il *Lorenzo Benoni*: ma andrà subito rilevato come proprio questa formula non venga più ripetuta all'interno del *corpus* ruffiniano. Thomas Constable, l'editore di Edimburgo che si accollò le spese di pubblicazione dell'opera prima, aveva sollecitato Ruffini ad affiancare al *Benoni* un altro volume che partisse dal punto in cui il primo si era fermato (l'arrivo del

giovane patriota a Marsiglia nel 1833): si vide invece recapitare un testo, quello del *Doctor Antonio*, che solo in parte rispondeva alla ricerca di contemporaneità, e che eliminava quasi del tutto il coinvolgimento del narratore nella vicenda. Per ritrovare elementi autobiografici di qualche rilievo nella narrativa di Ruffini bisogna attendere il quinto romanzo, *Vincenzo*, e soprattutto i due libri meno impegnati che chiudono la sua carriera, *A Quiet Nook in the Jura* e i racconti minori raccolti in *Carlino and other stories*. Altrove, la componente risorgimentale di questa letteratura viene svuotata quasi per intero dei suoi risvolti autobiografici (se Ruffini, come abbiamo visto, venne coinvolto negli intrichi diplomatici successivi ai moti quarantotteschi, non partecipò comunque alle iniziative legate alla guerra di Crimea, e soprattutto assistette solo dall'esterno agli avvenimenti decisivi del 1859-60).

L'autobiografismo non rappresenta quindi che una delle opzioni della narrativa ruffiniana: ma occorrerà specificare. Un conto è riconoscere nel *Benoni* una fortissima matrice autobiografica; altro è definire questo libro un'autobiografia *tout court*. Sull'argomento Ruffini aveva le idee chiarissime. In risposta alle recensioni, in verità molto lusinghiere, apparse sulla «Quarterly Review» e la «Edinburgh Review», che definivano l'autore «our autobiographer» segnalando l'opera come l'esempio più notevole di una serie recente di ricordi in prima persona scritti da protagonisti del Risorgimento, Ruffini precisava sdegnato alla madre: «Il tiro mi pare *un-fair*. Nessuno ha diritto, mi pare, di violare, a dirla alla Mazzini, la mia individualità, e di sostituir me, ente reale, in luogo di un ente fittizio. [...] Questo è un romanzo e non un'autobiografia»¹. Gli darebbe sicuramente ragione Philippe Lejeune, che più di ogni altro ha studiato in maniera sistematica questo vasto territorio letterario. L'autobiografia, per Lejeune (ed è questo un punto su cui insiste con forza), «suppone che ci sia *identità di nome* fra l'autore (col suo nome in copertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla»². L'autobiografia si struttura come discorso *referenziale* che invita a una verifica dei suoi contenuti. Non si propone d'essere verisimile ma di assomigliare direttamente al vero riproducendone a distanza di tempo l'immagine.

Nel momento in cui anche una semplice spia apparentemente innocua come il nome diverso dei personaggi introduce nel racconto una ricer-

¹ Galante Garrone, p. 6 (senza indicazione di data, ma presumibilmente collocabile intorno al 1853).

² Lejeune, p. 23.

ca di finzione, il criterio dell'assoluta identità richiesto dall'autobiografia viene disatteso. Saremo allora in presenza di un romanzo autobiografico. Lo scarto potrà sembrare minimo, ma ha la sua rilevanza: l'aveva per Ruffini, la conserva per noi che cerchiamo di dar ragione delle sue scelte e dei suoi risultati artistici. Il *Benoni* non è un romanzo a chiave; non nasconde allusioni alla realtà storica con il ricorso agli pseudonimi. Non sembrano valere motivi di opportunità politica o personale per giustificare il cambiamento dei nomi. Chi aveva partecipato a quelle vicende non aveva difficoltà alcuna a stilare una tavola delle corrispondenze tra personaggi e individui reali, tant'è vero che la tradizione critica ce ne ha trasmesse più d'una, con dovizia di particolari. Se il *Benoni* non è esplicito nei suoi riferimenti, è perché il suo autore intende appunto rivendicarne il carattere fittizio sottolineando la distanza che separa il ragazzino e il giovane innamorato romantico e inquieto dall'uomo sradicato e lontano dalla patria e dagli ideali d'un tempo. Rendendo esplicita questa differenza fra sé e il suo passato, l'autore si pone abilmente nella condizione di poter narrare gli anni della giovinezza senza sentirsene direttamente responsabile: li rende per così dire autonomi, e al tempo stesso doppiamente credibili, a causa della loro indipendenza da ogni progetto futuro, e a causa dell'alto tasso di veridicità garantito dalla materia autobiografica che traspare dietro il velo degli pseudonimi.

Come ha indicato Mario Barengi, la tradizione italiana ha preferito alla formula delle "confessioni" quella delle "vite" e delle "memorie": queste ultime fortunatissime durante tutto il periodo romantico-risorgimentale. La scelta ruffiniana del romanzo autobiografico si inserisce senza sforzi in questo contesto. Lo scarto esistente tra l'autore e i suoi personaggi impedisce in partenza di poter attribuire alle vicende una esemplarità troppo accentuata. L'adesione al passato è più sentimentale che viscerale: e in mancanza di una continuità sostanziale, l'io non può effondersi in vibrante riflessioni sul senso della propria esperienza. Con modi più affettuosi che ragionativi, il racconto di sé (di quel sé fittizio) tende a presentarsi come ricordo. "Tende" soltanto: perché il *Benoni*, salvaguardando la sua più preziosa risorsa che è l'ironia, non aderisce mai pienamente al genere delle memorie.

Questa natura bifronte dell'autobiografismo ruffiniano era stata colta molto bene da qualche recensore. Per alcuni segnalava una debolezza: secondo «The Athenaeum», glorioso portavoce del conservatorismo politico e culturale, Ruffini, restando a metà del guado, non faceva altro che disorientare i lettori avidi di notizie o di vicende inventate, impreparati

però di fronte a un genere misto: «The mere reader for amusement, who looks solely to what is directly presented by the author, will be apt to find the tale less exciting than a novel, and not quite so trustworthy as a simple memoir»³.

Per altri, la natura mista arricchiva invece le potenzialità del racconto, e anziché confondere il lettore veniva incontro all'interesse crescente per gli avvenimenti italiani, allargando il quadro da una visione strettamente partitica della lotta in corso ad un'altra che rendeva conto anche della vita reale della gente: «It is not history – it is not biography – it is not romance; but it is more than each – perhaps more than all [...] A thin haze of fiction separates this book from anything which we can properly call biography [...] The great value of the book is the perfect truthfulness of its pictures of every-day life»⁴.

In ambedue i casi veniva comunque riconosciuto come legittimo il ricorso alla *fiction* per presentare eventi di un passato prossimo; le divergenze vertevano attorno all'uso che dell'elemento fittizio era stato fatto. Assai diversa, e per noi molto indicativa, risultò la lettura di Federico Campanella (effettuata sulla prima traduzione in francese, *Mémoires d'un conspirateur*, 1855). Campanella era stato uno dei membri del ristretto gruppo di giovani che avevano aderito sin da subito – come i fratelli Ruffini – al programma mazziniano della «Giovine Italia»: a metà degli anni Cinquanta era rimasto l'unico fedele all'ideale di un tempo, tanto che Mazzini non avrebbe mancato di rendergli pubblico omaggio⁵. Su «Italia e Popolo» del 17 e 18 giugno 1855 Campanella sottopose ad un serrato esame i contenuti del *Benoni*, verificando in particolar modo l'effettiva

³ «The Athenaeum», n. 1333, May 14, 1853, p. 585. Apprendo una rapida parentesi, si noterà come solo verso la fine degli anni Settanta del nostro secolo il mondo editoriale e la critica angloamericana abbiano coniato un neologismo come *fiction* per designare la crescente produzione di scritture letterariamente elaborate ma nate da una volontà di descrizione del reale. In Italia questo genere può contare su altissimi esempi (basti pensare a certo Sciascia, all'opera di uno Stajano): esiste il fatto, ma non ci si è ancora accordati, come altrove, su un nome per definirlo. A maggior ragione non ci si stupirà allora del disagio dei lettori paventato dalla critica a metà Ottocento.

⁴ «The Dublin University Magazine», vol. XLII, no. CCXLVIII, August 1853, p. 158.

⁵ Così nelle *Note autobiografiche*: «Di quel nucleo, la cui memoria dura tuttavia nel mio core come ricordo di una promessa inadempita, nessuno è rimasto a combattere per l'antico programma, da Federico Campanella in fuori [...]: morti gli uni, disertori gli altri: taluno fedele tuttavia alle idee, ma inattivo» (pp. 54-55 dell'edizione Pertici 1986). Un passaggio da confrontare con un'altra pagina sofferta di Mazzini, da poco ripubblicata: Mazzini 1997, pp. 98-99.

corrispondenza dei personaggi ai loro modelli reali. Il bilancio che ne scaturì non poteva che essere negativo: con la parziale eccezione di Fantasio-Mazzini, tutte le altre figure presentavano caratteristiche tratte da più di una personalità storica, aggiungendo spesso particolari inventati. Mancavano alcuni protagonisti; la ricostruzione della carriera scolastica di Lorenzo-Giovanni risultava troppo lusinghiera, piena di imprecisioni. Campanella, in altre parole, leggeva *Lorenzo Benoni* solo e strettamente in chiave autobiografica ignorando la palese volontà dell'autore di cimentarsi in una narrazione contraddistinta sin dall'inizio da una certa libertà nella riproposizione degli eventi. Toccato nel vivo, il recensore mazziniano esigeva dall'antico compagno una totale veridicità, senza avvedersi che la natura politica del libro era di carattere più generale.

Nel *Benoni* la narrazione viene condotta da una prima persona che sottolinea il distacco maturato nei confronti dell'io-narrato; inoltre il narratore non professa mai apertamente propositi di assoluta sincerità. Ne nasce un romanzo ad alto tasso di referenzialità, fortemente "individuato", ma volutamente privo di ambizioni di esemplarità storico-politica. Il "propagandismo" di Ruffini non intende spronare direttamente all'azione, ma si propone di avvicinare il pubblico della media e alta borghesia inglese e parigina alla causa italiana; l'autore sa di non dover rispondere a richieste di assoluta esattezza nella presentazione dei fatti e dei personaggi. E per questo affronta consapevolmente il rischio di poter sembrare, a un lettore italiano contemporaneo come Campanella, reticente e persino impreciso.

Su questa compresenza di autobiografismo e memorialistica, di volontà di restituire il senso di un'esperienza vissuta e di sincero impegno di sensibilizzazione politica, si fonda in parte il fascino dell'opera prima. Più in là, Ruffini sembra aver smarrito questo tocco felice e personale: il rapporto tra le esperienze di vita e lo sfondo risorgimentale viene presentato in maniera semplicistica, meccanica. Il risultato è un romanzo a tesi come *Vincenzo*, per alcuni aspetti notevole, ma chiaramente disorganico nella struttura. Oppure si dà il caso di un'attualizzazione estrema del dato autobiografico, e allora ci troveremo di fronte alle cronache mondane in prima persona degli ultimi due libri.

Le incertezze del *Vincenzo*, da un punto di vista storico-letterario, si rivelano interessanti; dopo il *Benoni*, Ruffini accetta in sostanza, declinandola al presente, la formula del romanzo storico. Nelle mani di Ruffini essa rivela tutte le sue debolezze: la giustapposizione di parti storiche e parti romanizzate è netta, scandita con schematica prevedibilità; i personaggi, poco convincenti nella caratterizzazione, si fanno portavoce di un pe-

dagogismo stucchevole; la storia è appiattita al livello della cronaca, sia pure precisa, onesta, a tratti abilmente patetica. Nel *Doctor Antonio* la novità dell'ambientazione, sia geografica (con l'idillio in Riviera, non privo in verità, come vedremo, di precedenti letterari) sia storica (il Quarantotto napoletano), poteva far passare in secondo piano la debolezza della struttura. Con *Lavinia* il fallimento è totale: pur di restare fedele allo schema di fondo, Ruffini imbastisce una vicenda macchinosa, continuamente interrotta da digressioni storiche o psicologizzanti; si vede costretto a escogitare, dalla metà in poi, continui colpi di scena che consentano la soluzione degli intrecci. I personaggi mutano improvvisamente identità in seguito ad agnizioni repentine, inaspettate; e il trasferimento in massa in Crimea, lungi dall'armonizzarsi con ciò che lo precede, finisce per essere molto meno attinente col romanzo del viaggio di Astolfo sulla Luna.

Nel *Vincenzo*, intrapreso subito dopo, Ruffini ritorna all'autobiografismo raffigurandosi in parte nel protagonista eponimo, diplomatico al servizio del governo piemontese, fautore di una divisione dei poteri fra Stato e Chiesa. Ma l'adesione al destino del personaggio resta in fondo episodica: Ruffini gli presta alcuni particolari della sua vicenda personale, niente più. L'accento batte altrove, sulla lenta maturazione di una crisi matrimoniale. Anche il ruolo del narratore, che si mantiene sempre esterno alla vicenda (contrariamente a quanto accadeva nel *Benoni*), contribuisce a sminuire l'importanza dei tasselli autobiografici.

A *Quiet Nook in the Jura* e due racconti della successiva raccolta (*A Contemporary Hobby*, sulla nuova moda parigina del ritratto fotografico, e *A Deed of Darkness*, una garbata farsa sul conservatorismo dell'ideologia popolare contadina) segnano a distanza di anni il ritorno di Ruffini a una narrazione in prima persona. Lo scrittore si basa esplicitamente sulla sua esperienza di semi-agiato villeggiante, di parigino obbligato a rispettare, sia pure contro voglia, i riti della mondanità, e di esule in visita ai luoghi natii dopo anni di assenza forzata. Rispetto al *Benoni* manca la sottile finzione degli pseudonimi e la disinvolta esposizione dei fatti che tanto irritava un contemporaneo come Campanella: l'io campeggia sovrano, senza ambiguità o invisibili trabocchetti. Senza però, al tempo stesso, alcun *pathos*: assente l'ironia autocritica che nasceva dalla distanza cronologica; assente il coinvolgimento che scaturiva dal ricordo dei giovanili ideali patriottici, corretti e politicamente mutati di segno, ma ancora ben vivi nel narratore. Il Ruffini che si racconta "in presa diretta", come un piccolo borghese che scopre quanto sia ambizioso l'obiettivo del quieto vivere per un uomo che ha a disposizione troppo tempo libero, è uno

scrittore che attinge ormai solo alla propria esperienza ma che non ha nessun interesse a scavare nella propria memoria. Venuta meno l'urgenza di una narrativa risorgimentale, Ruffini si cimenta con una letteratura di intrattenimento: ma puntando esclusivamente sul suo modesto bagaglio di uomo di mondo si preclude ogni autentico sviluppo romanzesco. Senza Risorgimento e senza romanzo, esaurisce nel giro di pochi anni il suo repertorio di scrittore.

2. ROMANZO DI FORMAZIONE E ROMANZO DELL'ARTISTA

Nel *Benoni* l'autobiografismo "fittizio" e cronologicamente distanziato permette alla narrazione di non sovraccaricare i personaggi di intenzionalità esistenziali e politiche. La vicenda non è ordinata teleologicamente; la parabola del protagonista e dei suoi compagni, come abbiamo notato, non pretende d'essere esemplare.

Eppure questo carattere fortemente individuale della storia non può non apparire in contrasto con l'intelaiatura che conferisce solidità e attendibilità all'intero percorso narrativo. Un'intelaiatura che sulle prime sembra modellata sui classici schemi del *Bildungsroman*. Del resto tutti i quattro romanzi maggiori di Ruffini percorrono itinerari di formazione e ruotano attorno a figure di giovani (la gioventù – ha convincentemente sottolineato Franco Moretti – rappresenta il contenuto principale di questa «forma simbolica»).

Se i protagonisti dei suoi romanzi non paiono interamente occupati ad esaudire un fine, noi sappiamo invece che il loro autore aveva intrapreso l'attività letteraria con obiettivi ben precisi, pienamente consapevole di non scrivere nel vuoto, ma in tempi e luoghi determinati, e per persone potenzialmente interessate. Ciò ci dovrebbe aiutare a capire in che senso, e fino a che punto, si possa parlare di romanzi di formazione a proposito di Ruffini.

Nel 1847 esce a Londra, per i tipi della Smith, Elder & Co. (che, tredici anni più tardi, avrebbe pubblicato i due volumi di *Lavinia*), *Jane Eyre*, opera di Charlotte Brontë che ancora si firmava (come tante scrittrici vittoriane) con uno pseudonimo, Currer Bell; nel 1850 Charles Dickens pubblica il suo classico romanzo di formazione, *David Copperfield*. Nella corrispondenza privata Ruffini menziona in più di un luogo Dickens, e ricorda d'aver letto il romanzo di Currer Bell-Charlotte Brontë. Lorenzo, come Jane e David, deve passare attraverso le forche caudine

dell'istituzione scolastica, ed essendo, come gli altri due, dotato di intelligenza sveglia e personalità spiccata, suscita l'invidia o l'amicizia dei compagni, e viene notato e richiamato all'ordine dagli adulti. Tuttavia, sia i contenuti dell'istruzione sia le condizioni sociali che la rendono possibile sono radicalmente differenti nel romanzo dello scrittore italiano e ne determinano almeno in parte il significato "educativo" più complessivo. È persino scontato ricordare che, in letteratura, la scuola viene assai spesso rappresentata come un microcosmo, come l'immagine infantile della società degli adulti. Ma per Jane e David, orfani e privi di mezzi, la scuola è davvero la culla della personalità: non conta tanto cosa viene insegnato, ma il fatto che essa permette a tutti gli effetti una seconda nascita dei due personaggi, forniti da allora in poi dei mezzi necessari per affrontare la navigazione della vita. Jane e David incominciano a scuola a incamminarsi su una strada che li porterà entrambi – dopo le ben note avventure – ad una matura e piena realizzazione di sé attraverso il matrimonio (con il quale riescono a costruire quell'integrità familiare di cui avevano sofferto la mancanza da piccoli). Assistiamo, in questi due romanzi, a un ciclo completo di formazione dell'individuo.

Diverso il caso per Lorenzo. Il contesto, innanzi tutto, è decisamente urbano sin dai primi capitoli; la scuola non deve surrogare alcun tipo di autorità parentale per la semplice ragione che la famiglia Benoni appare numerosa e al completo. Da questo punto di vista Lorenzo è nato sotto una buona stella: le difficoltà e gli ostacoli vengono dall'esterno, sorgono dall'incontro con l'apparato repressivo della società ligure al tempo di Vittorio Emanuele I e di Carlo Felice. Un'enfasi particolare è posta sul divario esistente tra i contenuti dell'educazione impartita (di tipo austera-mente classicheggiante, imbevuta della retorica repubblicana della storiografia latina) e la realtà di una scuola e di una società ordinate in maniera ferrea secondo criteri gerarchici e principi legittimisti. Lorenzo riceve insomma, proprio per questa centralità delle materie insegnate in classe, un'educazione che oggi definiremmo, con una punta di sufficienza, irrimediabilmente scolastica (non casuale, a questo proposito, è l'accento posto dal narratore sull'ottimo profitto del ragazzo: un particolare, se non assente, certo molto meno sottolineato da Brontë e Dickens). Da un punto di vista strettamente contenutistico, l'educazione di Lorenzo è già compiuta negli anni del Collegio: il passaggio all'Università servirà solo a confermare, irrobustire e infine concretizzare la fede repubblicana maturata sui banchi.

Intervengono a questo punto, con la fine dell'infanzia-adolescenza e

l'inizio della vera e propria giovinezza, due importanti momenti di passaggio che segnano altrettante tappe nella formazione di Lorenzo. Per il primo possiamo parlare a tutti gli effetti di un rito di iniziazione, comprensivo di un'apposita cerimonia: si tratta dell'ammissione di Lorenzo alla Carboneria, che corona i suoi sogni di cambiamento e giustizia coltivati sui brani delle versioni latine. Ad esso si intreccia, dando vita ad alcune tra le pagine più riuscite di Ruffini, il tenero corteggiamento della volubile e bisbetica Lilla, che segna l'inizio di una possibile educazione sentimentale del protagonista, interrotta dal maturare degli eventi. La sorte di Lorenzo, infatti, viene decisa dalla Storia: dalla retata di arresti che segue la scoperta della cospirazione del 1833. Sicché Lorenzo, giovane "normale", brillante a scuola, accettato in famiglia (al di là dei soliti, inevitabili contrasti con il padre), si ritrova alla fine in una condizione simile per certi versi a quella degli orfani Jane e David: e il romanzo si chiude proprio quando comincia il suo travaglio di esule.

Anche nel *Benoni*, allora, possiamo individuare una limpida traiettoria esistenziale, una parabola naturalmente segnata in senso negativo (contrariamente a quanto succede nei due modelli inglesi), che da una normalità iniziale giunge a far intravedere un futuro di privazione e di stenti. Ma se questa tendenza alla conclusione tragica (che accompagnerà parte della produzione successiva) caratterizza il percorso narrativo, essa non mi sembra corrispondere a una reale volontà da parte dell'autore di costruire un protagonista portatore di un destino riconoscibile. Il fallimento, la fuga di Lorenzo – come prima il suo innamoramento o la sua adesione alla Carboneria e alla «Giovine Italia» – sono *accadimenti*, episodi che mutano il corso della vita di Lorenzo senza che egli riesca non solo a intervenire, ma neppure a considerarli, a posteriori, altrettante tappe di una ricerca di identità. Con ciò non si vuol dire che Lorenzo sia presentato come un personaggio ignaro di sé: tutt'altro; il narratore volge lo sguardo sul suo passato da una posizione di serena consapevolezza. E il ragazzo di cui ci racconta agisce e sa di agire in base alle sue convinzioni. Indubbiamente la scuola e la vita lo "formano": ma questa formazione e questa consapevolezza restano dati intrinseci al racconto, sono materia del narrare; non fanno parte, come nei due esempi inglesi, dell'ideologia complessiva che presiede all'invenzione stessa del protagonista (ideologia che, come ho cercato di chiarire, aveva per Ruffini finalità principalmente politiche): sono accidenti e non sostanze. C'è una differenza, credo, tra un romanzo *di formazione* che assume a oggetto centrale del racconto determinati momenti o esperienze formative dell'individuo (il *Lorenzo Benoni*; legge-

remo in questo caso l'espressione come contenente un genitivo oggettivo), e un altro tipo di romanzo di formazione (*Jane Eyre*, *David Copperfield*, le *Confessioni d'un Italiano...*; genitivo soggettivo), in cui la presenza immediatamente evidente di un percorso esistenziale, maturato attraverso svariate prove, costituisce il fondamento stesso della narrazione, il motivo dominante al quale è possibile ricondurre i diversi volti del protagonista. Questo motivo, appunto, mi pare assente nel *Benoni*.

Il che, sia chiaro, non implica di per sé un giudizio di merito. Svincolato da un'ipoteca "formativa" nel senso più ampio, il protagonista non è necessariamente votato all'incoerenza e può mantenere una sua ben precisa personalità. C'è, in Lorenzo, nella sua quasi indolente partecipazione all'impegno civile e alla metamorfosi dei suoi sentimenti, qualcosa di picaresco. Lorenzo sarà un picaro romantico, borghese e cittadino, un picaro davvero anomalo e in ritardo, ma a modo suo irrequieto, in balia di una realtà più grande di lui nella quale può illudersi di orientarsi grazie alla guida del suo vero maestro, Fantasio-Mazzini.

Con tutto ciò, Lorenzo si presenta nelle vesti italiane del tipico "eroe" vittoriano: un eroe – ha insegnato Mario Praz – fortemente in crisi, espressione di una poetica realista che si concentra di preferenza sugli aspetti quotidiani, consueti della vita sociale; l'uomo (o la donna) comune, normale (o almeno che aspira ad esserlo), figlio di una società che, sulla carta, garantisce uguali diritti a tutti (e infatti i protagonisti di questa letteratura saranno spesso donne, bambini, diseredati). Lorenzo avrà i tratti di un *common, plain man*, ma al tempo stesso la sua sorte risulterà indicativa di un rapporto con la società molto differente. L'eroe in crisi vittoriano aspira a conquistare una meritata tranquillità all'interno di una società giusta (anche se pullulante di cattiveria e incline a commettere gravi errori che si tramutano in vere e proprie ingiustizie); Lorenzo, invece, è costretto a cambiare da una società ingiusta alle radici, vivendo nella quale si può solo sperare in occasionali e in fondo innocue esibizioni di tolleranza, bontà e correttezza da parte delle autorità costituite (così Lorenzo è sempre messo nella condizione di dover essere perdonato: dal direttore della polizia, dal padre, dal famigerato signor Merlini che potrebbe negargli l'accesso all'Università; e Fantasio ottiene una grazia inaspettata dal re Carlo Felice che viene ricordato, per l'occasione, come alfiere di un innocuo "garantismo", al termine del capitolo XXVII). In altri termini, la normalità di Lorenzo aiuta a segnalare l'emergenza di una situazione in cui a un giovane, innamorato di una donna e del proprio paese, non rimane altro che travestirsi, partecipare a incontri segreti, fug-

gire. Si suggerisce al lettore inglese la necessità anche esistenziale del Risorgimento, i cui protagonisti saranno figure “popolari” (nel senso attribuito a “popolo” sin dai tempi del romanticismo lombardo). Pochi anni più tardi, Nievo proporrà Carlino come figura niente affatto idealizzata di «uomo nuovo» del Risorgimento rivendicando con ampiezza la «dignità delle esistenze medie»⁶. In tal modo, la versione tutta italiana che, attraverso la figura di Lorenzo, Ruffini costruisce dell'eroe dimidiato inglese risulta funzionale, da un lato, alla concezione che l'autore ha del romanzo di formazione (in cui il protagonista appare spinto, diciamo così, da forze centrifughe e non centripete), dall'altro, al prioritario interesse politico.

Questa dinamica operante tra *Bildung* dei personaggi, “medietà” eroica e descrizione (quando non denuncia) di un'arretratezza politica e sociale, ritorna, con termini sensibilmente mutati, nei tre romanzi risorgimentali successivi. Nel *Doctor Antonio* viene enfaticamente tematizzato il processo educativo che lega i due protagonisti: il medico sollecito, colto e patriota, e l'esile, immobile, romantica viaggiatrice Lucy. Lucy è l'oggetto delle costanti cure, anche pedagogiche, dell'italiano virtuoso: gran parte del romanzo si trasforma così in un'esplicita lezione di storia, cultura e tradizioni popolari italiane. In maniera ben presto schematica la “formazione” di Lucy viene fatta coincidere con lo sviluppo della *love story* italo-inglese (che allude a sua volta, nelle intenzioni di Ruffini, a un'auspicata alleanza dei rispettivi interessi nazionali). Ciò che semplifica in modo quasi disarmante lo sviluppo di questo nucleo narrativo è l'appiattimento della formazione di Lucy su una dimensione puramente educativa, rappresentata attraverso una sequela di concioni pronunciate dall'infervorato dottore. Ne consegue un inevitabile irrigidimento dei personaggi nei ruoli di educatore e di allieva che finisce col dare troppo vigore alla fanfara propagandistica dell'autore a scapito della coerenza romanzesca. Lorenzo Benoni era ancora un eroe, sia pure privo di un chiaro destino, in virtù anche della sua normalità; Antonio e Lucy, ridotti a polo attivo e passivo di un corso intensificato di istruzione patriottica, non raggiungono mai uno spessore che consenta di poterli definire personaggi a tutto tondo.

Questo isterilimento dei personaggi compiuto anche attraverso il dilatarsi di sequenze propriamente didattiche prosegue in *Lavinia*, risposta italiana e risorgimentale a uno dei classici “romanzi dell'artista” della tradizione romantica europea, *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël. Al centro, la contrastata storia d'amore tra il giovane pittore romano Paolo

⁶ Falcetto, p. 144.

Mancini (fautore di un'arte «idealista») e l'inglese Miss Lavinia, cui si viene ad aggiungere nel corso della narrazione quella tra i due amici dei protagonisti, Thornton – figura di inglese italianizzato – e Clara – una donna non più giovane dimenticata in un remoto angolo della provincia inglese, dalla quale riesce a fuggire appena in tempo per potersi salvare grazie al matrimonio. Il sistema dei personaggi costruito da Ruffini si ingegna a riprodurre, invertendo i ruoli, i sessi e le nazionalità, quello fissato da Madame de Staël (che viene, tra l'altro, esplicitamente citata alla fine del capitolo XVIII). C'è, inoltre, un richiamo iniziale alla situazione del *Doctor Antonio*, poiché Lavinia incontra e conosce Paolo in qualità di maestro di pittura: il che fornisce lo spunto per alcuni paragrafi caratterizzati dallo stesso spirito angustamente pedagogico che pervadeva il romanzo del 1855. Ma la posizione di Paolo (modellato sul personaggio della poetessa Corinne) risulta particolarmente significativa ai fini del nostro discorso. Paolo “nasce” come artista (un artista che nutre una concezione alta, sublime, della sua attività); incontra sulla sua strada una donna e se ne innamora; la raggiunge a Parigi ma, apparentemente respinto, perde la ragione; dopo varie vicissitudini, tornato in sé, decide di dedicarsi alla causa nazionale arruolandosi per la Crimea dove potrà riabbracciare finalmente l'amata. Arte, amore, patria: questi tre fari che guidano la vita di Paolo, compresenti in una ricognizione a posteriori dell'intreccio, designano all'interno del romanzo altrettanti stadi distinti e ben separati della vicenda. L'uno non spiega l'altro; Ruffini perde l'occasione per istituire tra loro un rapporto di qualsiasi tipo, tant'è vero che li introduce in punti affatto separati del romanzo. Così l'acuto dissidio tra arte e vita che aveva conferito un senso a un personaggio come Corinne, qui non è ravvisabile; non è in virtù o nonostante il suo ruolo di artista che Paolo si innamora di Lavinia o decide di prendere le armi; ma non c'è neppure una rinuncia esplicita alla sua vocazione d'artista. Semplicemente, le tre fasi sono giustapposte l'una dopo l'altra, a scapito della consistenza e coerenza del personaggio: e la debolezza di *Lavinia* come “romanzo dell'artista” non può che finire per riverberarsi sul significato dell'opera come romanzo politico. Poco credibile come artista, Paolo è poco convincente come patriota, fino a scadere francamente nel ridicolo quando, nel capitolo XXIV del secondo volume, si trasferisce a Torino per ottenere da Vittorio Emanuele II, incontrato per strada, il permesso di arruolarsi, lui suddito pontificio, tra le file dell'esercito sabaudo⁷. Infine, anche il tema

⁷ Non è individuabile in *Lavinia* la parabola tragica dell'artista che rinuncia alla

amoroso è affrontato dall'autore ricorrendo a vietati stratagemmi narrativi: dapprima gli incontri tra i due giovani, organizzati con il pretesto delle lezioni di pittura, e l'effusione dei sentimenti mediata dal momento pedagogico; quindi, ancora sul modello di *Corinne*, il tentativo di un romanzo epistolare (Lavinia riassume i moti del suo animo in lunghe lettere a una misteriosa Lady Augusta); come ultima risorsa, il *deus ex machina* del trasferimento in massa dei personaggi in Crimea⁸. L'amore, al pari dell'arte e della patria, resta un motivo slegato, svanisce nelle incoerenze della narrazione.

Ho già segnalato come il romanzo successivo, *Vincenzo*, contenga in misura parziale elementi di interesse autobiografico: e l'autobiografismo era stato utilizzato come componente fondamentale da Ruffini per dar vita con *Lorenzo Benoni* a un romanzo di formazione *sui generis*. Si tratta ora di vedere con quali modalità anche *Vincenzo* giochi su questa compresenza di materia "personale" e attenzione alla *Bildung* del protagonista. Innanzitutto, se il titolo del romanzo va considerato come un'indicazione da parte dell'autore del personaggio principale, occorre dire che con *Vincenzo* Ruffini riesce effettivamente a costruire il racconto attorno alla figura del giovane funzionario piemontese: così non era stato, a ben vedere, né nel *Doctor Antonio* – in cui, sia pure con eccessivo didascalismo, il nucleo della narrazione era stato fatto ruotare intorno all'istruzione di Lucy –, né in *Lavinia* – che aveva principalmente seguito le incoerenti metamorfosi di Paolo Mancini. Non c'è dubbio, invece, che *Vincenzo*, come già *Lorenzo*, sia il vero protagonista del romanzo. Un protagonista osservato da un narratore esterno che dimostra di possedere una salda visione complessiva del suo percorso.

Se nel *Vincenzo* Ruffini attenua, rispetto al *Benoni*, il ricorso alla sua esperienza personale, assai maggior peso assume la presenza della storia

sua vocazione per impegnarsi in un riscatto politico che verrà puntualmente disatteso. Marcuse partiva da qui per indicare nella *Giovane Europa* di Laube (1833-37) «il primo avvio alla deformazione e all'appiattimento del "romanzo dell'artista" nel senso del romanzo a tesi di carattere sociale» (Marcuse, p. 240).

⁸ Alla ricerca di una tipologia per il «romanzo dei misteri» di metà Ottocento, Šklovskij (nella sua *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, pp. 167 ss.) notava come, per unificare i piani del racconto, Dickens attuasse «all'inizio il collegamento artificioso dei personaggi» facendoli convergere tutti su un luogo carico di significati (chi non ricorda le prigioni di Marshalsea?) Ruffini, che col procedere dell'intreccio si è via via allontanato da una possibile conclusione plausibile, attua invece il collegamento artificioso quasi all'improvviso nelle ultime pagine, con una decisione così repentina e improbabile da non indurre il lettore neppure alla sorpresa: un romanzo "dell'ovvietà", come quelli dickensiani erano "del mistero"?

ufficiale: le campagne del 1848-49, i conflitti sorti attorno alla proposta di legge Siccardi, la questione dell'abolizione delle corporazioni religiose, il ruolo di Cavour... Il progetto dello scrittore è ambizioso: documentare la crisi, in definitiva il fallimento, di un uomo diviso tra le sue alte e nobili aspirazioni pubbliche (in anni in cui il lavoro politico assumeva quasi l'importanza di una missione) e l'altrettanto irrinunciabile ricerca di serenità in seno alla famiglia. Per attuarlo, Ruffini tratteggia con attenzione le tappe della crescita umana e civile del protagonista. Prima di soffermarsi con toni desolati sulle difficoltà della vita matrimoniale, *Vincenzo* è per larga parte un romanzo di formazione a tutti gli effetti. Particolare rilevanza vi assumono le figure degli educatori del giovane, che Ruffini riesce qui a liberare dalla rigidità pedagogica che aveva afflitto i personaggi di Antonio e Paolo. Vincenzo cresce in stretto contatto con la natura e la "semplicità" di provincia, incarnate nel buon senso del burbero contadino Barnaby; è presto adottato e incoraggiato negli studi da uno dei due ricchi del paese, quel «Signor Avvocato» che anni dopo gli concederà la mano della figlia Rose; in preda a eroici e patriottici furori, ancora adolescente, nel 1848 fugge dall'atmosfera soffocante del Seminario e batte la campagna al seguito di un ciarlatano che si spaccia per un sedicente colonnello Roganti, alla ricerca di giovani volontari; infine, ricondotto alla ragione e approdato a Torino per frequentare l'Università, trova nel «Signor Onofrio» (*Vincenzo*, che è il libro più piemontese e "rispettabile" di Ruffini, abbonda di formule di cortesia) il suo vero tutore – per certi aspetti la versione moderata, costituzionale e adulta di Fantasio. Il passaggio da un educatore all'altro segna le diverse fasi della maturazione di Vincenzo, dapprima ragazzino di paese, poi piccolo orfano impegnato a contraccambiare la generosità del benefattore, quindi patriota in erba e giovane intellettuale: dalla campagna alla città Vincenzo si rende padrone del proprio destino. A questo punto, col matrimonio che lo riporta al paese natale, l'idillio vagheggiato si trasforma in un lungo e movimentato calvario. Così Vincenzo, quest'altro eroe comune, invece di concludere con il fatidico sì la sua marcia di avvicinamento alla normalità sociale, scopre che in *quella* nuova Italia, che non ha risolto, anzi ha acuito i dilemmi della questione romana aprendo un divario tra lo Stato e i cattolici intransigenti (rappresentati dalla moglie Rose), in quell'Italia la sua formazione di uomo risorgimentale è di ostacolo, non d'aiuto, alla felicità personale. La crisi del suo matrimonio ha quindi una motivazione storica più che psicologica⁹.

⁹ In *Once and Again*, uscito solo due anni più tardi, nel 1865, l'amica e collabo-

Tutto il romanzo, in verità, è costruito per dare risalto a questo dissidio tra Stato e Chiesa, divenuto nella famiglia Candia insanabile distanza tra marito e moglie (frettolosamente “normalizzato”, nelle ultime pagine, grazie alla nascita di una bambina – alla quale verrà però attribuito lo stesso nome della madre). Il percorso di formazione di Vincenzo, delineato con mano sicura nella prima metà del romanzo, non ne viene smiunito, ma certamente Ruffini lo intende come subordinato alla vicenda principale.

Un dato si ripete costante lungo l'intero arco di questa narrativa: il destino di tutti i giovani protagonisti appare plasmato dalle vicissitudini della Storia ufficiale.

3. POSIZIONE DEL NARRATORE

Ogni scrittura autobiografica, ha fatto notare Lejeune, presuppone, in forma implicita, la stipulazione di un «patto» tra emittente e destinatario in cui l'autore si assume la responsabilità di raccontare il vero (che poi non rispetti la consegna fa evidentemente parte del “gioco” che ha inizio subito dopo aver fissato le regole: ma intanto quelle regole sono state poste). Il «patto autobiografico» esalta quindi la centralità dell'autore all'interno del processo narrativo. D'altra parte il maggiore o minore coinvolgimento del narratore in una qualsiasi forma di romanzo di formazione determina in maniera molto sensibile il significato della storia – come abbiamo potuto osservare prendendo in esame le differenze tra *Lorenzo Benoni* e *Vincenzo*.

Si tratta a questo punto di analizzare più in particolare la parte svolta dal narratore nei romanzi di Ruffini. La sua presenza, infatti, risulta massiccia, sia pure con modalità differenti. Ruffini ama mettere in rilievo il narratore, segnalarne la partecipazione alla vicenda o il controllo pressoché assoluto esercitato su di essa. E non manca di alludere all'identità tra

ratrice Henrietta Jenkin si sarebbe soffermata (ricordando ancora una volta *Corinne*) sui limiti dell'istituto matrimoniale, proponendo acute dissezioni psicologiche. Nel 1872, con *Middlemarch*, la crisi coniugale si conferma e afferma come *topos* del romanzo di formazione vittoriano. Ruffini, attento lettore, accennava a questo proposito a un suo parziale apprezzamento in una lettera dell'8 luglio 1875 alla scrittrice Vernon Lee: «Middlemarch a eu avec moi un succès d'estime. C'est un livre extrêmement remarquable, qui me laisse froid, et ne m'a donné aucun désir de faire la connaissance de l'auteur» (in Corrigan, p. 222).

il narratore e lo scrittore Giovanni Ruffini, in sequenze non prive di autoironia. Verso la fine della sua disastrosa visita all'Esposizione Universale di Parigi (immaginata dunque nel 1855), Mr. Paragreen si concede un attimo di riposo immergendosi nella lettura di un romanzo contemporaneo: la storia del colpo di fulmine tra una giovane lady inglese e un italiano, inframezzata da denunce nei confronti dell'apparato giudiziario e da resoconti della repressione carceraria. Qualcosa che assomiglia molto al *Doctor Antonio*, apparso proprio quell'anno (a Edimburgo, ma anche a Parigi, presso la Libreria dei Fratelli Galignani): i coniugi inglesi, scarsamente informati delle cose italiane, concordano nel ritenere il libro eccessivamente sentimentale e pieno di sciocchezze. Di tutt'altro tenore l'autopresentazione del narratore in *A Quiet Nook*: qui il sentimentalismo delle *love stories* ruffiniane fa guadagnare allo scrittore in vacanza l'ammirazione delle giovani lettrici. Nel momento in cui esce allo scoperto, il narratore non perde l'occasione per lasciare di sé un'immagine scherzosa ma al tempo stesso lusinghiera:

On my first visit to Schranksteinbad, I found it to have somehow transpired that I was an author; and on my second season, I had the mixed satisfaction of seeing two books of mine handed from bench to bench, and from summer-house to summer-house, and now and then forgotten there. My being an author, combined with the ammonia and benzine I had just brought with me, made me in some request. A man who can manufacture lovely heresses, and jet-haired lovers for them, and marry them at will, is not like another man in young ladies' eyes (p. 75)¹⁰.

Opere di finzione, quelle di Ruffini, ma nelle quali il narratore, mostrandosi con regolare frequenza, si propone al suo pubblico come un amabile conversatore che è *presente* all'atto stesso della lettura. I riferimenti non casuali a luoghi, personaggi, vicende, addirittura libri storicamente reali (ricordati in puntuali note bibliografiche a piè di pagina), così come gli accenni al tempo della lettura, concorrono a prefigurare lo scenario della fruizione possibile dei romanzi, che viene immaginata come un

¹⁰ «Nel corso della mia prima visita a Schranksteinbad scoprii di avere in qualche modo lasciato intendere d'essere un autore; così, quando ritornai per la seconda stagione provai un imbarazzante piacere vedendo che due miei libri venivano passati da una panchina all'altra, facevano il giro dei pergolati e lì, ogni tanto, venivano dimenticati. Il fatto che fossi un autore, unitamente all'ammoniaca e alla benzina che avevo portato con me, mi resero una persona richiesta. Un uomo in grado di confezionare graziose ereditiere e giovani dai bei capelli neri innamorati di queste ultime, e di farli sposare a suo piacimento, non è un uomo come tutti gli altri occhi di una giovane signora».

atto dalle forti caratteristiche “contemporanee”: una lettura che avviene negli stessi anni della composizione delle opere da parte di un pubblico raffigurato come attento e partecipe, attivo in un contesto storico che rende immediatamente comprensibile la trama dei riferimenti politici, mondani, geografici e culturali. A un narratore che ama presentarsi nei panni dell'uomo di mondo, all'occorrenza divulgatore di episodi della storia italiana recente, Ruffini affianca in maniera esplicita, tra le righe stesse dei romanzi, un pubblico che gli possa corrispondere: così il rapporto fittizio tra narratore e lettore mima volutamente – si propone di anticipare – le modalità di ricezione auspiccate da Ruffini per confermare la validità del suo progetto letterario. Al termine di uno qualsiasi di questi romanzi, la figura del narratore rimanda sempre senza sforzo alcuno a quella di un autore implicito che combacia quasi perfettamente con il profilo del letterato genovese: e ciò si verifica, naturalmente, anche a prescindere dall'adozione o meno di una narrazione autobiografica. Sia il *Lorenzo Benoni* – che in quanto racconto in prima persona si distingue per un impegno autoproclamato di veridicità – sia il *Doctor Antonio* – più tradizionalmente impostato con un narratore esterno – sono chiaramente il frutto della medesima voce autoriale.

Ma torniamo ad un'altra voce, quella del lettore. Non è difficile farla riaffiorare dalle pagine di questi romanzi. Dal *Lorenzo Benoni*: «To go to the Royal College as a day-scholar was literally impossible. “Why so?” you will say. You may try a hundred or a thousand times without guessing right» (p. 88); «Now, it happened that on that fatal Sunday, when the scandal I have mentioned occurred, I had made an agreement with my neighbour [...] Then, you could easily prove the *alibi*, you will say. Not so fast, reader» (p. 132).

Dal *Doctor Antonio*: «“What a turn for mechanics this man must have had, he is always contriving,” I fancy I hear some reader exclaim on reading this. I beg your pardon, sir or madam. Antonio had no more turn for mechanics than you or I, but he had what I wish you and I had, a great will to serve and oblige his fellow-creatures; and there is nothing like that, I am told, for rendering a man ingenious. Set to it in a proper spirit, gentle reader, and you will yourself be the first to wonder at the result» (p. 257)¹¹.

¹¹ «“Che vocazione aveva costui per la meccanica! Egli inventa sempre qualche cosa!” esclamerà forse qualche lettore. Scusate, signore o signora: Antonio non aveva maggior vocazione per la meccanica di quanta ne abbiamo io e voi, ma egli possedeva

Dai *Paragreens*: «But how could she know anything about his voice if he were alone, as was the case? exclaims some hypercritical reader. Ah, simple reader! for simple you must be not to know all the resources a throng like this can furnish to a love-smitten swain» (pp. 84-85).

Da *A Quiet Nook*, nell'apertura del quarto capitolo; in cui il dialogo tra narratore e lettore diventa particolarmente insistente: «But what was it that so endeared this Schranksteinbad to you? I hear some one ask. I have told you already. It was [...] that, which might make it a temple of Ennui to you [...] Let me also mention, *en passant*, its very moderate charges. [...] Well, is this all? was there no other inducement to your patronage of this spa? Since you press me so hard, I well candidly admit that there was» (p. 71).

Il lettore (o la lettrice; «reader» non ha, come necessariamente in italiano, connotazioni di genere) interviene direttamente ponendo delle domande, esprimendo i suoi dubbi: e in tutti i casi ricordati la formula interrogativa consente al narratore di dare delle spiegazioni, confermando anche esplicitamente la sua superiorità, sia in senso – diciamo così – funzionale (il narratore conosce il carattere dei personaggi e ne può spiegare le apparenti stranezze o incoerenze), sia in senso “esistenziale” (il narratore mostra di possedere una visione più approfondita dell’esperienza umana).

Questa superiorità del narratore emerge in modo ancora più evidente nei punti in cui afferma a chiare lettere di impegnarsi a dire la verità, o in cui infrange per un attimo la regolare consequenzialità degli eventi narrati per lasciar intravedere cosa succederà in seguito ai suoi personaggi. Venendo a trattare della sua vita scolastica, Lorenzo Benoni promette di dire anche ciò che potrà turbare il suo amore per la modestia: «the duty of a veracious historian compels me to say...» (p. 17); e dopo aver riferito i cupi presentimenti di morte del fratello Cesare (alludendo alla tragica fine di Jacopo Ruffini, morto suicida in carcere in seguito alla scoperta della congiura), si lascia sfuggire un’esclamazione che prepara chiaramente il lettore ad attendersi il peggio: «How many times in after-days I have recalled these words, and the melancholy smile that accompanied them!» (p. 238).

quello che desidererei avessimo e io e voi: cioè una gran volontà di servire e far piacere al suo prossimo, e nulla più di questo, mi si dice, ha potere di rendere un uomo ingegnoso. Mettetevi all’opera di buon animo, gentil lettore, e voi pel primo vi meraviglierete del risultato» (*Dant*, Sellerio, Palermo 1986 – che riproduce Bideri, Napoli 1919 –, p. 333).

Quando decide di farsi sentire, insomma, la voce del narratore si premura di ribadire che tanto gli oneri quanto gli onori del racconto vanno riferiti a lui soltanto – il che, naturalmente, rientra nell'assoluta normalità del processo narrativo: ma è significativo che il narratore mostri questa tendenza a parlare, di sé e di ciò che sta raccontando, all'interno di strutture romanzesche estremamente tradizionali, persino troppo prevedibili. Ruffini tenta di vivacizzare un modo di narrare rassicurante ponendo in forte rilievo la figura del narratore: si verifica una sorta di omologia rispetto ai fini del progetto politico-letterario più complessivo, anch'esso caratterizzato da un messaggio di esplicito cambiamento sostenuto a partire da posizioni moderate e costituzionali.

I modi di questo intervento all'interno dei romanzi sono i più vari. Ne ho già indicato qualcuno; ma si noti, ancora, come Ruffini sappia far leva anche sul più trito armamentario del romanziere di professione. Ecco le formule di passaggio: «But it is time for us to resume our narrative» (*DAnt*, p. 201); «But this would take too long, and Mr. Paragreen is waiting for us, so we put off our lucubrations on the subject and hasten to rejoin our hero in his rambles» (*Par*, p. 235); «Paolo could think no further, for he feel asleep. We will leave him in this satisfactory condition, and take a trip across the Channel» (*Lav*, II, p. 52); «It is not our province to dwell or even touch upon that series of facts which intervened between Cavour's resignation and his resumption of office, and which must be present to every memory. We accordingly take up again the thread of our simple narrative» (*V*, II, p. 311).

In romanzi che si caratterizzano, tra l'altro, per uno spiccato gusto digressivo, interventi di questo tipo agiscono quasi come camere di decompressione tra due sequenze che il narratore stesso non riesce a mettere in rapporto. All'estremo opposto si situano passaggi in cui il narratore non si limita solamente a parlare di sé o del suo racconto, ma si sofferma a riflettere sui compiti (quasi sulla moralità) richiesti dal suo ruolo. Professa, ad esempio, l'indipendenza dei personaggi dal loro creatore, che non può essere chiamato a rispondere di tutte le loro azioni: un'affermazione amabilmente paradossale che ribadisce *e contrario* la sua centralità: «The reader is perfectly right, but is entreated to consider that the relater of a story is no more responsible for the whims of his *dramatis personae*, than a photographer for the snub nose or squinting eyes of one of his sitters. The storyteller's duty is to record the impressions received by his personages, so as to allow of their characters being fully appreciated, but

not to account for, nor yet to justify, their fancies» (*Lav*, I, p. 155)¹².

O ancora, porge scusa, con garbo, per lo scarso controllo esercitato sulla sua tendenza a divagare, perdendo il filo del racconto per seguire sollecitazioni esclusivamente private. Anche in questo caso, si invoca da parte del lettore comprensione e tolleranza: «I am growing, I feel it, really intolerable with my digressions. I humbly beg pardon. I will do so no more. If my younger readers could only guess what almost irresistible charm these memories of the past have for bachelors past forty, I am sure they would not grudge me a step or two out of the straight road» (*AQN*, p. 174).

A una presenza così insistente e tematizzata del narratore tra le pagine di questi romanzi corrisponde quella del lettore, invocato con regolarità quasi a verificare l'effettiva consistenza del messaggio: uscendo allo scoperto, il narratore afferma la propria identità in rapporto a chi, prestandogli ascolto, gli dà una ragion d'essere. Retoricamente ciò si traduce in una trama fittissima ed estremamente variata di allocuzioni al lettore. E quale profilo assume questo lettore di cui la voce narrante sembra avere così spesso bisogno? Dovrà essere, per forza di cose, un lettore disposto a credere alle professioni di verità del suo interlocutore; soprattutto, sarà un lettore *partecipe*, sotto vari punti di vista. Nei romanzi più spiccatamente autobiografici il lettore è presentato come un autentico compagno di strada, come una figura che ha condiviso ed è tuttora chiamata a condividere le esperienze del narratore-protagonista. Lorenzo raccoglie libri e quaderni sottobraccio e si avvia di cattivo umore in direzione dell'aula dove assisterà alla lezione di un supplente, l'allampanato, giovane prete soprannominato *Spiderlegs* («Gambe-di-ragno»): «The reader may as well go with me into the lecture-room, where a very odd professor and a strange scene will be presented to his view» (*LB*, p. 26). I personaggi che popolano il resoconto di cinque anni di Collegio sono tratteggiati in maniera tale da poter essere riferiti solo a quella specifica esperienza: ma la vita scolastica mette in moto comunque dinamiche di interrelazione sulle quali non è necessario insistere perché (afferma implicitamente il narratore passando alla prima persona plurale) condivise da tutti: «We all know

¹² «Il lettore ha perfettamente ragione, ma lo prego di considerare che chi racconta una vicenda non è – relativamente ai desideri dei suoi personaggi – più responsabile di quanto lo sia un fotografo per il naso camuso o gli occhi storti di uno dei suoi modelli. Dovere del narratore è quello di registrare le impressioni ricevute dai suoi personaggi in maniera tale da consentire una piena comprensione dei loro caratteri, non di dover render conto, o ancor meno giustificare, le loro fantasie».

how highly schoolboys rate physical strength, and its concomitant, *spirit*, as they call it» (LB, p. 36). E l'inizio di *A Quiet Nook* si svolge interamente nei toni di una protratta conversazione, condotta da un io narrante che continua a richiamare l'attenzione degli immaginari astanti («Understand me, pray, *cum sale discretionis*», «Give me a little space, a little air, a little privacy [...]», «My dear fellow-smokers, is the cigar a new fire of Vesta, to be kept burning for ever, or is smoking as essential a function of life as breathing [...]?»), pp. 7-9).

Il narratore parla liberamente della sua posizione privilegiata, della sua *priorità* rispetto al lettore, che implica l'assunzione di determinati doveri: e al lettore, da parte sua, potranno essere riconosciuti una serie di «diritti». Il diritto a venire informato, a potersi fidare di ciò che gli viene raccontato («The reader should be informed that [...]», LB, p. 20; «the man who, by his presence alone, could operate such a metamorphosis, deserves a few words of introduction to the reader», LB, p. 29; «Before dismissing this matter, I must acquaint the reader with some circumstances connected with it», LB, p. 252; «Shall we also turn to account a few minutes of this interval, and try to free the “Great Abomination” from the clouds of exaggeration wrapt round it by party-feeling, doing our best to reduce it to its real proportions?»), V, II, p. 54).

Un altro “diritto”, su cui non a caso si insiste in un romanzo come il *Doctor Antonio*, molto composito, persino frammentario da un punto di vista tematico, consiste nella possibilità esplicitamente riconosciuta di crearsi degli itinerari di lettura individuali approfittando della netta distinzione tra parti storiche e parti d'invenzione, che può arrivare addirittura a irrigidirsi in un'alternanza di capitoli dedicati ora all'uno ora all'altro aspetto della vicenda. Mettendo in mostra un'apparente disinvoltura nei confronti del proprio materiale, il narratore non fa in verità che confermare il suo assoluto controllo sulla struttura del racconto:

“You promised to tell me all about Sicily some day – pray, do so now.”

“That was a rash promise,” said Antonio, with a half smile, “the fulfilment of which would amount to nothing less than giving you a summary of Sicilian history, and I scarcely think your patience, or Sir John’s, would last out the trial.” However, Lucy insisted, Sir John expressed his willingness, and Antonio yielded. (*The reader who objects to history in a work of fiction, has only to slip over the rest of the present chapter.*) (D*Ant*, p. 191; il corsivo è mio)¹³.

¹³ «“Voi prometteste di raccontarmi un giorno tutto quanto riguarda la Sicilia: ve ne prego, fatelo ora”.

Altrove il lettore è invitato a colmare con la sua sensibilità emotiva i vuoti lasciati da un narratore che rinuncia in partenza a formare un esauriente profilo psicologico dei personaggi principali:

Lucy's distraction during the fatal affray, the sickening alternations of hope and despair [...], – the gradual sinking of her heart [...], – all this we must leave to the reader's imagination (*DAnt*, pp. 333-34).

Ma l'appello al lettore può ricorrere a inviti ancora più decisi, persino bruschi: «Don't shut the book, fair reader, in fearful expectation of our being about to shock your feelings» (*Lav*, II, p. 155).

Complice e partecipe, questo lettore non si riduce tuttavia a semplice *flatus vocis*, ad astrazione richiesta dalla necessità di un equilibrio narrativo: emerge anzi, da sparsi accenni, come molto vicino al “lettore implicito” e al lettore reale che Ruffini inseguiva. Che dovesse essere in grado di intendere e apprezzare una storia raccontata in inglese va da sé; che potesse essere di nazionalità inglese non andava naturalmente escluso, come suggerisce un passo del *Doctor Antonio*: «What would you say, O English reader, to a charge of treason brought against some of your most eminent and respected statesmen, leading Members of your Houses of Parliament, – judges, nobles, churchmen, and gentlemen?» (*DAnt*, p. 346). Si viene delineando un profilo del lettore come testimone del suo tempo, tanto della cronaca corrente quanto dell'attualità politica europea: si consideri, a questo proposito, l'assunto che regge un “divertimento” come *The Paragreens*. La visita di una ricca famiglia borghese a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale può essere raccontata perché, tra il pubblico a cui ci si rivolge, “tutti” sono con ogni probabilità al corrente di ciò che è stato esibito, non solo nella capitale francese, ma anche a Londra quattro anni prima: «The Diamants de la Couronne were, as every one may remember, the culminating point of attraction of the Exhibition» (*Par*, p. 95).

Il lettore, la cui presenza è tutt'altro che trascurabile, rimane comunque in posizione subordinata rispetto al narratore, che non perde occasione per lasciar filtrare quasi da ogni segmento delle storie i suoi pensieri

“Fu una promessa avventata”, disse Antonio con un mezzo sorriso, “il cui adempimento mi trascinerà forse a darvi niente meno che un sommario della storia di Sicilia, e dubito che la vostra pazienza e quella di sir John possano resistere alla prova”.

Se al lettore non garba la storia mescolata ad un lavoro d'invenzione, non ha che da saltare quanto rimane di questo capitolo» (*DAnt* 1986 cit., p. 249).

sugli argomenti più disparati, e in particolare le sue valutazioni politiche e i suoi giudizi sull'operato dei personaggi.

In narratori onniscienti come sono in maniera molto evidente quelli di Ruffini, questa presenza pervasiva del momento giudicante, del commento alla vicenda che si è appena esposta non può certo stupire. Colpiscono semmai le modalità con cui l'intervento viene praticato, mettendo al bando qualsiasi sfumatura, qualsiasi ambiguità che possa rendere difficoltoso il riconoscimento della voce del narratore: il suo punto di vista viene invece decisamente isolato, posto immancabilmente al termine di sequenze in cui aveva prevalso l'istanza diegetica. Si veda questo doppio intervento del narratore a immediato commento delle parole dei personaggi:

“it is difficult to offer money to people who ask for none, and for what we know, may have seen better days.” Kind, sensible, considerate Lucy!

“Pooh!” said Sir John, rising to go, “try and you will see whether they take it or not.”

Agreed, Sir John, ten to one they would take it. Hunger, *malesuada fames*, as you have read at school, is a beast hard to manage [...] Still, the method you propose has objections [...] (*DAnt*, p. 240)¹⁴;

oppure si rilegga il periodo seguente, in cui il narratore dapprima indulge in un passaggio quasi gnomico, ne chiarisce quindi il significato ai fini della vicenda e conclude rendendo esplicito il suo pensiero sul personaggio:

There are moods of the mind which predispose one to receive strong impressions, however unwarranted by reason, from causes almost puerile. Lavinia was in one of these moods, and, silly as it may seem in her, drew so happy an omen from her dream as to amount to a certainty of Paolo's safety. We will not grudge her this superstitious feeling, considering the great comfort she derived from it, and her great need of some comfort (*Lav*, II, p. 142)¹⁵.

¹⁴ «È difficile offrire denaro a chi non ne chiede e, per quanto ne sappiamo, può aver visto giorni migliori.» Gentile, sensibile e premurosa Lucy!

“Bah!” sbottò Sir John, facendo per andarsene, “prova e vedrai se l'accetteranno oppure no”.

D'accordo, Sir John: quei soldi li prenderanno, dieci a uno. La fame, *malesuada fames*, come avete letto a scuola, è una bestia difficile da domare [...] Ma il metodo che voi proponete ha i suoi difetti».

¹⁵ «Esistono stati d'animo che ci mettono nella condizione – certo non giustificata da motivi razionali – di essere fortemente impressionati da cause quasi puerili. Lavinia si trovava in uno di questi stati d'animo, e, per quanto possa sembrare sciocco, trasse

In casi come questi l'onniscienza del narratore sembra rinchiudere la storia all'interno di un cerchio perfetto. Ogni possibilità di dubbio, di disaccordo con quanto viene detto appare revocata in partenza. Al tempo stesso la trasparenza del procedimento adottato invita ad una fruizione "disimpegnata", veloce: il lettore attivo e partecipe di cui parlavo prima viene implicitamente deresponsabilizzato. E in questo alternarsi, tra narratore e lettore, di appelli al coinvolgimento e di forti prese di distanza si riflette la compresenza, in Ruffini, dell'interesse politico e di una struttura narrativa consolidata come quella del romanzo storico.

Sulle caratteristiche di questa onniscienza, peraltro, occorrerà ancora riflettere. Essa agisce in profondità lungo l'intero arco della produzione ruffiniana: ma non sempre affiora in superficie rendendosi esplicita. È onnisciente Lorenzo-narratore nel primo romanzo, anche se non si infiltra tra i pensieri dei personaggi, mantenendo sempre il suo punto di vista: ma racconta disponendo tutti gli avvenimenti secondo una prospettiva storica – e persino storiografica – che non poteva certo appartenere al Lorenzo-protagonista. E se non si spinge a spiegare le motivazioni dei personaggi, li descrive e ne segue i percorsi con un distacco e un'esautività tali da non lasciare margini di dubbio ai destinatari dell'opera.

Con il *Doctor Antonio* il narratore indossa vesti già più paludate: estende dall'alto il suo controllo su tutta la macchina narrativa. Non solo è presente e si fa sentire, ma occupa in modo invadente tutti gli spazi; arriva persino a professare apertamente la propria neutralità, con una mossa che conferma invece esattamente la sua preminenza; così, dopo essersi asciugata gli occhi dalle calde lacrime che l'hanno momentaneamente sopraffatta, Lucy si dispone ad ascoltare la triste storia dello sfortunato amore tra due giovani ragazzi del popolo, Speranza e Battista. Sarà Speranza a lanciarsi, con inattesa facondia, in un discorso diretto che narra le sue sventure; ma il narratore fa precedere questo racconto da alcune righe chiarificatrici, dove è difficile dire se prevalga un atteggiamento ingenuo o la precisa volontà di disorientare il lettore: «It is out of these answers, only put in some better order, that we are going to extract Speranza's little story, leaving it, however, entirely in her own mouth, lest by telling it ourselves we should do what Antonio was afraid of doing, and would not do – that is, spoil its simplicity» (*DAnt*, p. 117).

dal sogno un augurio tanto favorevole da essere pressoché certa della salvezza di Paolo. Non le rimprovereremo questo suo essere superstiziosa, considerando il grande conforto che ne seppe ricavare, e l'estremo bisogno che ne aveva».

Pensieri, parole ed emozioni dei personaggi sono riferiti con assoluta sicurezza, in modo tale da non suggerire al lettore l'esistenza di altre possibili interpretazioni: e paradossalmente proprio l'artificiosa semplicità con cui viene presentata la nascita dell'amore tra Lucy e il dottor Antonio – in un verbosissimo recitativo retoricamente atteggiato e soffocato da intenti pedagogici – esalta la figura di chi è riuscito a concepire quell'incontro idillico tra due giovani come qualcosa di molto simile a un duello oratorio. I discorsi poco plausibili che si scambiano i due protagonisti acquistano una loro esile credibilità proprio in quanto pezzi di bravura del narratore che raggiunge in fin dei conti il suo scopo costruendo pagina dopo pagina uno scenario mediterraneo delineato nelle sue componenti paesaggistiche e folcloriche.

Non si può invece dire altrettanto a proposito di *Lavinia*, in cui il narratore cerca di restituire peso maggiore alla soggettività dei personaggi concedendo ai loro discorsi spazio maggiore e riproponendo, sul modello di *Corinne*, la formula del romanzo almeno parzialmente epistolare. Ma il maggior impegno profuso nella caratterizzazione dei personaggi, in un romanziere come Ruffini che non intende trascurare il richiamo della storia contemporanea, si traduce in uno sviluppo sensazionalistico e meccanico della trama che a sua volta rende pressoché assurde le azioni dei personaggi stessi. Il narratore concede la parola alla coppia dei protagonisti ma è visibilmente incapace di far procedere l'azione, né riesce, come nel *Doctor Antonio*, a trovare un motivo convincente in grado di surrogare l'inconsistenza del tema amoroso. Già verso la fine del primo volume si lascia sfuggire un'affermazione significativa: «This is a digression made with the best intentions» (*Lav*, I, p. 233): un'ammissione che si potrebbe agevolmente riferire al romanzo nel suo complesso. Interessante, soprattutto, l'uso singolare che viene fatto del diario-corrispondenza di Lavinia, che si attarda ad esporre fatti già raccontati in precedenza o a fornire particolari privi di uno sviluppo futuro, senza nel contempo aiutare il lettore a definire meglio i tratti della personalità della scrivente. In sostanza il diario di Lavinia propone, sia pure in forma diluita, quello che è uno dei pochi stilemi ruffiniani, la tendenza al riassunto.

Nel *Vincenzo* le due "anime" della voce autoriale ruffiniana, quella esplicita ed invadente proposta dal *Doctor Antonio* e quella più articolata e attenta ai personaggi esibita in *Lavinia*, sembrano convivere in un romanzo ambizioso il cui narratore potrebbe con qualche ragione venire definito super-onnisciente. Qui tutto è davvero filtrato attraverso il suo punto di vista, con una limpidezza tale da rendere volutamente trasparen-

te lo svolgimento della vicenda: il carattere dei personaggi, le ragioni del loro comportamento sono pre-giudicate dai continui, minuti interventi della voce narrante che, grazie a un uso attento del linguaggio, dimostra già a tutti i livelli di avere piena consapevolezza del senso del dramma coniugale al centro del romanzo. In virtù di questa sua pervasività, il narratore può anche permettersi il lusso di non occupare la scena in maniera plateale come spesso accadeva nel *Doctor Antonio*, e di uscire allo scoperto solo in poche occasioni riproponendo magari quell'intreccio di ingenuità e di senso sottile della propria superiorità che avevamo rilevato poc'anzi; in prossimità della conclusione, il narratore tira le fila della vicenda e distribuisce ai comprimari i meriti e i rimproveri che il lettore si attende: così a Onofrio, mentore di Vincenzo, viene riconosciuto di avere interpretato correttamente i segni di ostilità che il suo protetto ha dovuto subire da parte della famiglia della moglie. Egli attribuisce la macchinazione del complotto contro il mite funzionario cavouriano alla nefasta influenza del sacerdote locale, Don Pio: ma non è un caso che il narratore prenda direttamente la parola subito dopo per dare ragione alle supposizioni di un suo personaggio, quasi "chiamandosi fuori" e riservandosi unicamente il compito di arbitro dispensatore di giustizia:

Again Don Pio had to interfere, and remonstrate against the sending of a letter to Vincenzo [...] Again, however just the Signor Avvocato's resentment, it did not justify the addressing unchristian and ungentlemanly language to his son-in-law. Why write at all? The Signor Avvocato would consult his dignity far more by remaining silent. Absolute and persevering silence could alone, if anything could, reclaim Vincenzo and bring him home. (We see from this how exactly Onofrio had hit the mark when he attributed to Don Pio the plot of keeping silence.) (V, II, p. 189)¹⁶.

Rispetto a quest'uso del narratore come figura fortemente autoritaria, sia pure in modi e con risultati diversi, le opere minori propongono un io narrante che si sforza di essere quanto più possibile dalla parte del lettore sottolineando – nei *Paragreens* e in *A Quiet Nook* – le possibili comuni

¹⁶ «Ancora una volta Don Pio dovette intramettersi e dirsi contrario alla decisione di spedire una lettera a Vincenzo [...] Ancora una volta, per quanto fosse giustificato il rancore del Signor Avvocato, esso non giustificava, nei confronti del genero, l'uso di quel linguaggio così poco corretto e cristiano. Che ragione c'era per scrivere? Il Signor Avvocato avrebbe maggiormente rispettato la sua dignità mantenendo il silenzio. Solo un silenzio assoluto e costante avrebbe potuto, se mai, recuperare Vincenzo e riportarlo a casa. (Aveva proprio colto nel segno Onofrio quando aveva attribuito a Don Pio il piano che prevedeva la consegna del silenzio)».

esperienze in qualità di turisti. Per quanto riguarda il secondo testo, il narratore si pone al riparo di una felice definizione autoreferenziale: la sua – dice – è un'autobiografia limitata: «My present performance, if I am not mistaken, has many a point in common with a limited autobiography» (AQN, p. 172), e l'autore di un'autobiografia non ha il diritto di adulterare i termini della realtà. Tuttavia, rispetto al *Lorenzo Benoni*, prima autobiografia ruffiniana, sia la realtà in questione che il ruolo svolto dall'autore appaiono drasticamente mutati. Più che protagonista, il narratore (al quale infatti non viene attribuito un nome) compare in qualità di spettatore di una serie di schizzi di vita provinciale. Pur partecipandovi, il narratore conserva rispetto ad essi un distacco che rende possibile i suoi interventi giudicanti: la distanza, che nel *Benoni* era soprattutto di ordine temporale e lasciava trapelare un giudizio storico, qui è legata allo sguardo di chi, non più esule, rimane comunque uno straniero, in mezzo alla clientela cosmopolita di una minuscola stazione termale.

Da un narratore-protagonista a un narratore onnisciente (con le sue varie metamorfosi), al narratore partecipe-distaccato, Ruffini mostra di saper adattare (anche se non sempre in modo convincente) il profilo e il tono dell'io narrante al diverso contenuto dei romanzi. Anche da questo punto di vista, allora, la sua narrativa si offre come un prodotto, per quanto “leggero” e sentimentale, eseguito con piena consapevolezza e anzi, come si può comprendere da alcuni degli esempi citati, con una sotterranea vena d'ironia (rivolta nei confronti della vicenda narrata, dei personaggi, del narratore stesso) che riesce, nei momenti migliori, a smorzare quel tanto di retorico che tende ad accompagnare lo svolgimento del tema risorgimentale.

4. TIPOLOGIA DEI PERSONAGGI

Dramatis persona, «personage», «character», «hero» ed «heroine»: Ruffini usa spesso questi termini, indicativi di un confronto aperto e continuo con i suoi personaggi, che lo scrittore mostra di costruire con attenzione in base ad idee precise sul significato e sul valore delle storie che decide di raccontare. Com'è logico attendersi, il profilo di questi personaggi, la loro consistenza, la loro funzione variano notevolmente: ma ciò non significa che non sia possibile tentarne un'analisi, facendoli “reagire” con alcune delle grandi questioni che li riguardano.

A prima vista, infatti, i personaggi di Ruffini sembrano decisamente

tipici, figure quasi scontate di una realtà che, correndo il rischio di suonare tautologici, potremmo definire romanzesca. Scholes e Kellog ammoniscono che l'interesse per la tipicità e la generalizzazione «tende sempre a disumanizzare il personaggio», anzi che «quanto più un personaggio è un tipo, tanto meno esso è un personaggio»¹⁵. Se attribuiamo rigorosamente alla narrativa un obiettivo di realistica o di verisimiglianza, un'affermazione del genere risulterà, in sede di discorso teorico, del tutto comprensibile; qualsiasi lettore, tuttavia, sa bene che proprio il ricorso a personaggi tipici può contribuire a comprendere meglio i protagonisti che con loro si trovano a dover interagire, e a definire il contesto in cui la vicenda si svolge. Come vedremo, i personaggi di Ruffini si mostrano in gran parte fedeli ad alcune caratteristiche molto generali, persino generiche, che li rendono facilmente riconoscibili, usufruibili – per così dire – anche da un pubblico in cerca di una lettura facilmente comprensibile. Ad un vaglio dei “documenti” in nostro possesso risulta agevole determinare l'identità dei personaggi ruffiniani: un'identità di primo livello, utile per un primo, rapido controllo; quanto a un'identità da intendersi in senso più ampio, comprensiva dei tratti psicologici e del bagaglio esperienziale dei soggetti, essa viene riservata da Ruffini ai suoi due unici personaggi a tutto tondo: Lorenzo e Vincenzo.

a) *Identità di genere e identità sociale*

L'identità di primo livello potrà essere verificata attenendosi ai criteri universalmente più diffusi. Nettissima, ad esempio, e non solo per il peso che in questi romanzi ha l'elemento amoroso, la differenza che intercorre tra personaggi maschili e personaggi femminili. L'eroina, in Ruffini, è da annoverarsi tra i personaggi tipici: è sempre giovane, di delicata bellezza, sensibile e casta, conscia che il suo massimo traguardo può solo essere il matrimonio. Se si mostrerà anche obbediente e subordinata al corrispettivo personaggio maschile avrà tutte le carte in regola per essere idealizzata (Lucy nel *Doctor Antonio*); se invece darà prova di indipendenza, il suo destino assumerà contorni assai più incerti: potrà essere “salvata” da una certa dose di irresponsabile leggerezza (Lilla nel *Benoni*, Madeleine in *A Quiet Nook*), approdare alle nozze dopo aver espiato con la perdita d'identità la propria eccessiva sicurezza (Lavinia), oppure – nonostante la

¹⁵ Robert Scholes e Robert Kellog, *La natura della narrativa*, il Mulino, Bologna 1970, p. 256.

sua condizione di moglie e di madre – venire condannata per la sua sordità alle idee e agli affetti del marito (Rose, nel *Vincenzo*). Questo profilo della deuteragonista ruffiniana si ripete, dimidiato e reso più lineare, nelle figure femminili minori che soccorrono nel corso delle peripezie i “signori” e le “signorine” al centro delle vicende. Si tratta di giovani di estrazione popolare che esibiscono con maggiore franchezza i propri limiti e le proprie virtù: come la capricciosa servetta Santina, che vorrebbe contendere alla nobile *coquette* Lilla il primato nel cuore di Lorenzo; oppure come le varie Speranza, Prudence, Marianna che assistono con umiltà e solidarietà i personaggi di classe più elevata fornendo spesso un’immagine positiva di serenità coniugale. Appartato, ma niente affatto marginale, risulta nei primi due romanzi il personaggio della madre (designata come tale nel *Benoni*, e con il suo nome “storico”, Eleonora, nel *Doctor Antonio*), scopertamente autobiografico e idealizzato nella sua purezza fatta di silenzi, solitudine, sollecitudine nei confronti dei figli, reali o adottivi come il dottor Antonio.

Più vario e movimentato il destino dell’eroe maschile, anch’esso caricato di forti tratti tipici. Uomo fedele a un solo amore (di qui il tema del contrasto tra gli affetti e la devozione alla patria, con i drammi che ne conseguono), istruito, di buona – a volte ottima – famiglia, sempre italiano (con l’eccezione del “materialista” Mr. Paragreen, non a caso preso continuamente in giro), in un modo o nell’altro superiore alla ragazza alla quale si sente legato. La rettitudine dell’eroe è totale: le sue sconfitte una conseguenza tragica dell’avversione dei tempi. Egli istruisce la sua donna (assumendo volentieri funzioni paterne) e si scontra con la Storia. Inutile dire che le disfatte sanciscono la sua grandezza e la giustezza della causa per la quale combatte.

I protagonisti maschili, comunque, hanno tutti fisionomie ben distinte: contrariamente alle donne, la cui esistenza assume un significato a seconda della relazione che intrattengono con i loro uomini (e che quindi, al di là dei diversi percorsi, finiscono per dar vita a personaggi largamente prevedibili), gli eroi di Ruffini si misurano, appunto, prima di tutto con la Storia, trovandosi a recitare parti differenti a seconda dei tempi e dei luoghi. Alle loro spalle, i personaggi secondari e minori apportano ai romanzi un’ancora maggiore varietà, siano essi raffigurati come uomini impegnati nei modi più differenti nella battaglia risorgimentale (da Fantasio-Mazzini a Salvatore, amico di Paolo in *Lavinia*, a Onofrio, mentore di Vincenzo), oppure come figure del tutto negative (Anastasio, il malvagio despota del Collegio, e Spalatro, truce marinaio, nel *Benoni*) o, più spes-

so, oggetto di satira (quasi sempre gli inglesi in viaggio). Sempre presente (tranne che nelle due ultime prove minori) il personaggio del padre: meno "sentito" di quello materno, incarna dovunque una figura problematica, aperta sul mondo ma chiusa in famiglia. Di fronte al profilarsi di tempi nuovi, il suo comportamento appare incerto, contraddittorio (nel *Benoni*, nel *Doctor Antonio*, in *Vincenzo*), anche se in fondo dettato dall'affetto per i figli: ma questa debolezza fa sì che il suo ruolo di rappresentante dell'autorità venga assunto (non sempre con successo, peraltro) dagli eroi giovani.

All'interno della famiglia e della coppia, come pure sullo scenario più ampio della società, Ruffini marca con forza le differenze sessuali tra i suoi personaggi. E anche in società vigono divisioni altrettanto nette e riconoscibili. Divisioni, per di più, che paiono sostanzialmente immutabili: e l'immobilismo sociale corrisponde, per contrasto, a quella *instabilità* geografica ed esistenziale che costituisce uno dei pochi grandi temi comuni all'intera opera del romanziere. In ogni caso, nella caratterizzazione dei personaggi Ruffini non manca mai di indicare con estrema chiarezza a quale classe essi appartengano.

Partendo dall'alto, l'aristocrazia è una presenza costante in questa letteratura che affronta argomenti contemporanei: l'uso che Ruffini fa dei personaggi appartenenti alla nobiltà si mantiene in linea con le sue posizioni di moderato ma deciso rinnovatore. Del resto, uno dei motivi ricorrenti del narratore e dei protagonisti è quello della polemica contro il significato attribuito ai titoli e alle cariche onorifiche (il «Pedigree» messo alla berlina in una pagina di *Lavinia*). Tale polemica non manca di far sentire i suoi effetti anche sui personaggi: i vari principi, baronetti, baroni, marchesi e marchese che occupano queste pagine vengono immancabilmente presentati come figure in gradi diversi comprese della loro superiorità, chiuse in una boria tanto anacronistica quanto ridicola. (Ma ogni regola ha le sue eccezioni: che nel nostro caso riguarderanno due personaggi storici che per Ruffini sono da considerarsi al di sopra delle parti, e la cui improvvisa comparsa crea un forte "effetto di realtà": Vittorio Emanuele II e il conte di Cavour). La critica investe perlopiù la presunzione derivante dalla carica nobiliare; resta invece possibile un "riscatto" personale, che si può attuare in vari modi: ritirandosi per intraprendere un'operosa attività filantropica (come fanno i due Davenne, padre e figlio, nel *Doctor Antonio*); rinnegando con una scelta esplicita gli agi e le onorificenze a portata di mano per ottenere riconoscimenti pienamente meriti (Paolo in *Lavinia*); oppure affiancandosi addirittura alle file della

borghesia nelle lotte liberali per l'indipendenza (è il caso dei coniugi Del Palmetto che, nel *Vincenzo*, si ergono a vivaci difensori dei principi espressi dallo Statuto albertino). La critica alla nobiltà è inoltre attenuata dal fatto che, se si eccettuano gli eroi maschili portavoce dell'ideologia dell'autore, quasi tutti gli altri personaggi italiani ed europei subiscono il fascino proveniente dalle varie teste blasonate che incontrano sulla loro strada: sicché gli ambienti più umili tributano grandi onori ai rappresentanti dell'aristocrazia (i Davenne vengono festeggiati con un'apposita serata teatrale, il marchese Del Palmetto ritorna trionfalmente al paese natale di Rumelli, in Piemonte), non solo, ma gli esponenti più affermati della borghesia considerano un grande traguardo poter frequentare i salotti buoni dell'aristocrazia, o ricevere onorificenze dalle mani dei regnanti (il miraggio di un invito a corte fornisce lo spunto per l'inganno che dà vita ai capitoli più esilaranti dei *Paragreens*, mentre la nomina a cavaliere segna il primo passo dell'irrigidimento conservatore del Signor Avvocato, padre adottivo e suocero di Vincenzo). Alla posizione critica affermata e ripetuta in linea di principio – con una punta di particolare accanimento rivolta contro il conservatorismo del sistema sociale inglese –, Ruffini affianca quindi una visione più realistica che lo porta a riconoscere il peso tuttora esercitato dall'aristocrazia: e se l'obiettivo ideale sembra restare quello di una cancellazione dei privilegi, intanto il sostenitore della «Società Nazionale» di Manin accarezza l'immagine di una nobiltà illuminata, sensibile al risveglio delle nazioni oppresse d'Europa.

Il centro dell'universo romanzesco di Ruffini è comunque saldamente occupato dai rappresentanti della classe media, nelle sue diverse componenti. Quella più immediatamente visibile è costituita dal *milieu* urbano (urbano per formazione o per destinazione finale) dei liberi professionisti che quasi sempre si identificano con i protagonisti: da Lorenzo dottore *in utroque iure* e praticante avvocato, al dottor Antonio; da Mister Paragreen ricco imprenditore londinese, al nobile Paolo che rinunciando ai suoi blasonati natali conduce con discreto successo la vita di pittore; dall'umile orfano Vincenzo che brucia le tappe dell'ascesa sociale conquistando un posto prestigioso nell'apparato burocratico piemontese, all'ozioso narratore di *A Quiet Nook* che ammette sottovoce la sua identità di scrittore di una certa fama. Già da questo scheletrico diagramma professionale appare evidente l'ampiezza della realtà che la borghesia si trova a rappresentare. Ogni ruolo ha anche un significato narrativo, e vari si rivelano di conseguenza gli atteggiamenti dello scrittore nei confronti di ognuno dei suoi eroi.

Ecco, nel *Benoni*, l'immagine più pura e innocente della borghesia, descritta perlopiù nei suoi esponenti giovanili, ricchi di ideali e già "moderni" nell'espressione della loro vita sentimentale; nel *Doctor Antonio* viene celebrata l'operosità, la rettitudine, l'apertura europea e lo spirito d'indipendenza del medico protagonista, ricettacolo d'ogni virtù, italiano ideale; con i *Paragreens* Ruffini prende amabilmente di mira il materialismo del ceto imprenditoriale, povero d'orizzonti e vittima predestinata dei raggiri di chi sfrutta le opportunità offerte dalla metropoli per vivere alla giornata; meno lineare e definito il messaggio contenuto in *Lavinia*, romanzo che da un lato mette in scena una piccola "comunità europea" di giovani artisti o aspiranti tali, in continuo movimento da Roma a Parigi, dalla provincia inglese a Torino, ma che dall'altro punta su due personaggi come Paolo e Thornton, in forte polemica con gli ambienti di provenienza: un nobile apostata e *bohèmien* e un agiato possidente inglese in fuga che vivono in effetti di rendita, subiscono entrambi un grave tracollo psichico e infine risalgono la china scegliendo l'impegno nelle file dell'esercito. L'uomo medio (o aspirante tale, per eccessiva modestia) supera la sua crisi ponendosi al servizio della patria (sia essa l'Inghilterra o il Regno di Sardegna); ciò che non convince, piuttosto, è la pura strumentalità di quella crisi, che non viene approfondita.

Gli stessi alti e bassi caratterizzano la vicenda, molto più serrata e coerente, dell'*homo novus* Vincenzo, le cui cicliche cadute rimandano, queste sì, a una crisi assai ben definita nelle sue motivazioni psicologiche e storiche. Anche a un borghese piccolo piccolo, uomo senza macchia, pieno di talento e con la strada del successo spianata davanti a sé, può capitare di dover rinunciare a un futuro gratificante se il suo percorso individuale si trova a incrociare il grande dilemma storico dei rapporti tra nuovo Stato nazionale e una Chiesa che non intende rinunciare ai suoi secolari privilegi. Se nel 1855 veniva proposta la figura di Antonio, imprigionato nelle galere napoletane, che andava incontro a una sconfitta, almeno sulla carta, momentanea – incarnando quindi la speranza che spingeva all'azione i ceti medi –, nel 1863 un Vincenzo esce di scena dal romanzo a testa bassa in mancanza di vere prospettive di cambiamento. Ruffini segnala a suo modo il grave stallo denunciato lapidariamente da d'Azeglio: il Piemonte ha unificato l'Italia, ma ora si tratta di fare, e di trovare, gli italiani.

Una borghesia spensierata e libera da impegni è invece quella che si concede, in *A Quiet Nook*, i riti estivi della villeggiatura termale, lontana dai crucci della politica e della vita cittadina.

Un dato va comunque ribadito. Adottando con diligente compostezza gli schemi del romanzo ben fatto, Ruffini si sforza di informare il lettore sulla sorte di quasi tutti i personaggi di qualche rilievo; ma per comprendere la ragion d'essere di queste vicende sarebbe sufficiente seguire le vicende degli eroi borghesi. Nella parabola del loro destino va rintracciato il nucleo dei romanzi. Il che implica anche, in uno scrittore che crede alla mescolanza di storia e d'invenzione (*D'Ant*, p. 191), la convinzione che il corso della Storia che conta, nel periodo in questione, sia tracciato dagli appartenenti a quella determinata classe, con tutte le differenze, le contraddizioni, le battute d'arresto del caso.

Se ne può ricavare una conferma dal fatto che le poche volte in cui Ruffini si impegna in un affresco d'insieme, inserendo i suoi personaggi principali all'interno di una società articolata e di luoghi ben definiti, gli ambienti che vengono sottoposti all'attenzione del lettore rimandano alla vita quotidiana degli irrequieti figli della borghesia genovese (*Lorenzo Benoni*) o a quella di una composita borghesia europea in viaggio per il continente in cerca di scuse per passare il tempo (*The Paragreens, A Quiet Nook*). In particolare, con l'uscita di Lorenzo dal Collegio dei padri Somaschi, prende forma a poco a poco la Genova universitaria: mattinate trascorse a seguire le lezioni, e il resto della giornata speso tra passatempi, timidi corteggiamenti, passeggiate serali, discussioni e progetti rivoluzionari. Scorrono davanti agli occhi del giovane Lorenzo luoghi e persone che incarnano anime diverse della città: lo zio Giovanni, voce dell'esperienza e del realismo, ricco e parco commerciante che occupa un fatiscente palazzo della città vecchia; l'occhiuto Merlini, burocrate universitario, ligio alle regole per puro spirito d'obbedienza alla lettera, il tipo dell'impiegato curvo sul tavolino con la penna in mano, sorridente e infido; il pasciuto Beltoni, rivale in amore spiato una mattina di sole da dietro le imposte, con amare sorprese. Tra il romanzo scolastico vero e proprio e l'affannosa fuga che inaugura la sua carriera di esule, Lorenzo vive un intenso periodo di formazione, tipicamente cittadino per la frequenza e la varietà degli incontri. Il tessuto sociale che rende possibile questa formazione è definito dai personaggi e dai comportamenti della multiforme borghesia cittadina.

Varietà e ambiguità tendono a sparire al livello inferiore, quello occupato dai personaggi del popolo. Il popolano e la popolana, in Ruffini, sono perlopiù i fedeli servitori dei protagonisti, portatori di valori semplici e sani; la loro vita può essere scossa da isolate ingiustizie che verranno riparate grazie all'intervento superiore dei "signori": ma essi riescono

comunque a realizzare in silenzio quegli obiettivi di serenità familiare e di rettitudine morale che spesso paiono negati agli esponenti delle classi alte. Aristocratici e borghesi viaggiano, fuggono, si arruolano; il popolo resta al paese d'origine, o si sposta di poco, e comunque per concrete esigenze di lavoro. Le famiglie del popolo rappresentano il porto sicuro, non agitato dalle burrasche politiche e sentimentali, al quale possono approdare di tanto in tanto i protagonisti in momenti di crisi e di smarrimento (così Lucy al suo ritorno sulla Riviera, dopo otto anni, accolta da Speranza e Battista; così soprattutto Paolo, crollato esanime per le vie di Parigi, soccorso da Prosper e Prudence). Il Risorgimento non li riguarda: la Storia, quando si accorge di loro, è solo per privarli di qualcosa. La tenera e sensibile Santina, vissuta all'ombra del suo Lorenzo, di pochi anni più grande, perde violentemente il controllo di sé quando il padroncino decide infine di imbarcarsi per la Francia lasciandola a Genova; Battista è dapprima costretto a emigrare, poi viene incarcerato per aver mancato di rispettare gli obblighi di leva: intanto perde la madre e vede allontanarsi l'agognato matrimonio. Fuori dalla Storia, il popolo si riconosce in un tempo scandito da forme rituali di devozione; ma la religione popolare su cui Ruffini si sofferma, soprattutto nel *Doctor Antonio*, è altra cosa rispetto al ferreo sistema di potere perpetuato dalle gerarchie ecclesiastiche. Al popolo restano appunto l'amore, la famiglia, la devozione: realtà e pratiche pressoché precluse ai personaggi delle classi medio-alte, che partecipano alle vicende del mondo e si aprono agli scambi con culture diverse.

È vero che questa condizione di originaria integrità si traduce in figurazioni idilliche della vita popolare che possono presto riuscire stucchevoli: ma è altrettanto vero che "bloccando" il mondo popolare in questa sorta di felice stato di natura, Ruffini lo esclude quasi a priori da ogni partecipazione alla Storia. Il che, per uno scrittore di romanzi contemporanei, significa escluderli da ogni vera partecipazione alle vicende narrate (agli aristocratici, invece, come abbiamo visto, viene spesso concessa la possibilità di un ravvedimento). La logica stessa della narrazione, insomma, ribadisce l'assoluta inferiorità del Quarto Stato.

b) *Nome e aspetto*

L'identità dei personaggi è poi riscontrabile molto facilmente anche ad un altro livello. Si è accennato alla tendenza di Ruffini a presentare personaggi con forti tratti tipici; ma occorre adesso precisare che essa convive con un'opposta attenzione ad alcune caratteristiche individuali.

Così la fisionomia dei personaggi si fa via via più completa, definita tanto dal particolare quanto dal generale. I criteri che presiedono alla *nominatio*, ad esempio, suggeriscono la volontà, da parte dell'autore, di indicare in maniera palese la natura dei personaggi attingendo a un'ampia gamma di possibili scelte che rimandano a interessi biblici, storico-contemporanei, letterari, oppure a motivi più strettamente biografici. I nomi possono anche essere scelti con iandone di nuovi: e in entrambi i casi il lettore è sollecitato, in modo più o meno scoperto, a riflettere sul loro significato e a valutare la corrispondenza tra il nome e i comportamenti o i pensieri di chi li indossa.

«Benoni» era un nome che circolava nel ristretto gruppo di esuli al seguito di Giuseppe Mazzini. In una lettera a Caroline Ashurst Stansfeld del maggio 1853 (poche settimane dopo l'uscita del romanzo), Mazzini si attribuisce il merito di averlo suggerito a Ruffini una quindicina d'anni prima; sta di fatto che proprio tra il 1838 e il 1839, scrivendo alla madre, il fratello Agostino Ruffini lo menziona come uno dei possibili pseudonimi da usare per indirizzarsi a lui e a Giovanni. «Benoni», il «figlio della pena», è il nome del secondogenito di Rachele (che morirà poco dopo il parto), l'ultimo dei dodici figli di Giacobbe dai quali discenderanno le dodici tribù d'Israele. Il padre provvederà subito a mutarne il nome in quello beneaugurale di Beniamino. In ogni caso un termine non casuale, soprattutto per un giovane costretto a lasciare precipitosamente la sua città e i suoi affetti per essersi limitato a sperare un futuro migliore (le velleità cospirative dei membri della «Giovine Italia», infatti, non superano la fase progettuale, almeno nel romanzo). Un giovane legatissimo ai fratelli (come Beniamino-Benoni, che a sua volta ammira sconfinatamente un altro Giuseppe, il futuro patriarca), dispersi e divisi tragicamente da una diaspora politica. Un altro compagno di strada di Mazzini, Guerrazzi, nelle *Memorie* del 1848 recupera il nome del figlio di Rachele in un contesto fortemente autobiografico, parlando della composizione dell'*Assedio di Firenze* nel carcere di Portoferraio:

Certo egli fu il *Benoni* della mia vita se questo nome in idioma ebraico suona *figlio dell'amarezza*. Uscito di carcere gli amici presero a sfuggirmi come un lebbroso. E in vero due lebbre mi travagliavano, la lebbra della persecuzione, e la lebbra della povertà¹⁶.

Il «recupero» guerrazziano (che istituisce un rapporto tra il romanzo

¹⁶ Guerrazzi 1969, p. 191.

storico del 1836, tanto apprezzato dal Mazzini del *Moto letterario in Italia* sin dai primi tempi dell'esilio londinese, e l'eroico patriottismo del 1848) appare un'ulteriore anticipazione della scelta ruffiniana.

«Fantasio» discende dritto dritto dalla commedia omonima di Musset (1834), autore di cui già durante il periodo del caotico esilio svizzero Ruffini segue le opere «avec grande impatience»¹⁷: personaggio, in entrambi i casi, votato all'idealismo e nemico della ragion di Stato, contro il suo stesso interesse. Rappresentante del popolo poc'anzi ricordato, Santina inaugura una serie di personaggi femminili (Speranza, Prudence, Madeleine), indicate sin dal nome come portatrici di cristiane virtù.

Accennando a Speranza siamo entrati nel territorio del *Doctor Antonio*, dove – limitandoci alle figure principali – andrà sottolineata la forte carica idealizzante che anche da un punto di vista onomastico circonda l'eroina Lucy. Tra tutti i romanzi di Ruffini, questo è il più ricco di richiami e di citazioni manzoniane: e non sarà quindi un caso che la Kate dei manoscritti venga ribattezzata *in extremis* come la protagonista dei *Promessi sposi* (lettura che il dottor Antonio caldamente consiglia alla giovane convalescente); ma con il libro del 1855 Ruffini dichiara anche i suoi debiti nei confronti della formula romanzesca “etnografica” di Madame de Staël: e allora in Lucy Davenne non sarà forse fuori luogo vedere anche tracce dell'inglesina gentile Lucile Edgermond, rivale in amore della romantica Corinne.

Quando rientra vedova in Italia, Lucy ha abbandonato il nome da nubile per assumere quello di lady Cleverton. Non valgono più, a questo punto, suggestioni letterarie. Mi pare invece plausibile ipotizzare un omaggio e un trasparente accenno a due tra i più convinti sostenitori inglesi della causa risorgimentale, William Gladstone e lord Palmerston¹⁸. Ruffini ripete parte del suffisso, vi antepone una radice laudativa e ribadisce l'alto rango della giovane inglese: inoltre la raffigura in azione durante il periodo più caldo di quella rivoluzione antiborbonica di cui nel 1851 Gladstone avrebbe implicitamente difeso le ragioni scagliandosi, nelle famose lettere politiche a lord Aberdeen (nel frattempo asceso alla carica di primo ministro), contro l'immoralità del governo reazionario napoletano. Quanto al coinvolgimento di Palmerston, Derek Beales ricorda che pro-

¹⁷ Così in una lettera alla madre del 29 aprile 1836, in Codignola 1931, p. 112.

¹⁸ Al momento della pubblicazione del *Doctor Antonio*, il Foreign Office era diretto da un altro uomo politico favorevole all'Unità d'Italia, lord Clarendon: un nome, anche questo, che avrebbe potuto suscitare qualche eco nel romanziere.

prio nel 1855 il primo ministro si era adoperato – grazie alla complicità di un altro celeberrimo esule, Antonio Panizzi, direttore della British Library – per cercare di liberare «political prisoners interned on islands in the Bay of Naples»¹⁹: un progetto che coincide esattamente con quello accarezzato da lady Cleverton, impegnata con il suo *yacht* a strappare l'amato dal penitenziario di Ischia. Lucy, insomma, è il nome dell'amante casta che, sotto le spoglie di lady Cleverton, si muta in una sagace (per quanto ininfluente) oppositrice dell'*ancien régime*.

Ai protagonisti del romanzetto satirico che segue il *Doctor Antonio* viene opportunamente attribuito il nome scherzoso di «Paragreen» («sempliotto», «picchiatello»). Si potrebbe invece pensare a una coincidenza per quanto riguarda la virgiliana «Lavinia» (che fa la sua comparsa proprio nella città eterna), un nome che ritroviamo in un personaggio di non eccessiva importanza presentato da Dickens ben oltre la metà del *David Copperfield*; se non fosse che la Lavinia dickensiana si impegna in un delizioso duetto insieme alla sorella Clarissa, concedendo a David la mano di Dora, la sposa bambina – e la Lavinia di Ruffini troverà proprio in una Miss Clara l'amica e la compagna che l'aiuterà a risalire la china e a coronare con il matrimonio il suo sogno d'amore.

Con «Vincenzo» si torna ad un nome di probabile origine extraletteraria. Vincenzo Ruffini – come Benoni-Beniamino per Rachele nella *Genesi* – fu un altro secondogenito, uno dei fratelli maggiori dello scrittore; come Jacopo (il Cesare del primo romanzo), era morto suicida: anch'egli un «figlio della pena», a cui il romanziere volle evidentemente dedicare la sua opera più sconsolata. Un nome, dunque, strettamente biografico, ma che non sembra privo di richiami all'opera precedente.

Il registro anagrafico del romanziere Ruffini non si limita comunque a elencare i nomi dei personaggi; è provvisto, per così dire, di accurate foto segnaletiche. È infatti costante l'attenzione di Ruffini all'aspetto esterno delle figure che popolano le sue storie. Il narratore (o meglio, le sue varie metamorfosi) fa anzi uso a questo proposito di un termine chiave e quanto mai appropriato per la sua duttilità semantica come «countenance», che bene si presta a indicare, al di là dei nudi tratti fisiognomici, le «linee» del carattere di una persona (erano del resto anni in cui il nome di Lavater poteva ancora essere speso, come nel *Lorenzo Benoni*, con la certezza di essere intesi da un pubblico di non specialisti). Le traduzioni italiane spesso aggirano il termine tramite perifrasi; altre volte propongono

¹⁹ Beales 1991, p. 197. Vedi anche Mack Smith, p. 163.

equivalenti “fisici” come «volto», «faccia», oppure ricorrono a un calco non del tutto soddisfacente come «contegno», mentre a Ruffini preme – mi pare – centrare il suo discorso sull’«aspetto», come cifra complessiva di qualità interne ed esterne. Ritorniamo brevemente su quel Fantasio di cui abbiamo poc’anzi parlato; l’accenno alla sua «countenance» (che qui, dato il contesto, non può essere reso che con un imperfetto «volto») occupa il centro del nitido ritratto che gli dedica il narratore:

Fantasio was my elder by one year. He had a finely-shaped head, the forehead spacious and prominent, and eyes black as jet, at times darting lightning. His complexion was a pale olive, and his features, remarkably striking altogether, were set, so to speak, in a profusion of flowing black hair, which he wore rather long. The expression of his countenance, grave and almost severe, was softened by a smile of great sweetness, mingled with a certain shrewdness, betraying a rich comic vein. He spoke well and fluently; and when he warmed upon a subject, there was a fascinating power in his eyes, his gestures, his voice, his whole bearing, that was quite irresistible. His life was one of retirement and study; the amusements common with young men of his age had no attraction for him. His library, his cigar, his coffee; some occasional walks, rarely in the daytime, and always in solitary places, more frequently in the evening and by moonlight – such were his only pleasures. His morals were irreproachable; his conversation was always chaste (LB, pp. 120-21)²⁰.

La messa a fuoco quasi lombrosiana del primo piano di Mazzini lascia gradatamente il posto a una breve ma intensa descrizione dell’espressività di quel volto, punto di passaggio per le considerazioni sul suo comportamento e sulle sue abitudini.

L’aspetto è quindi carico di significati: anche se spesso questi ultimi, anziché accrescere il senso di individualità dei personaggi, concorrono a formare – per la loro prevedibilità – un immaginario fortemente stereotipato in cui l’eroe italiano è scuro di carnagione e di capelli, mentre la sua

²⁰ «Fantasio era di un anno più vecchio di me: testa finemente modellata, fronte spaziosa e prominente, occhi neri come ambra e, a tratti, dardeggianti, volto di un oliva pallido, lineamenti marcati e impressivi, che una profusione di capelli neri fluenti e molto lunghi incorniciava. L’espressione del volto, grave e quasi severa, era ammorbida da un sorriso di grande dolcezza, mista ad una certa malizia – segno certo di una ricca vena comica. Parlava bene e fluido; e, quando si animava, c’era qualcosa di affascinante nei suoi occhi, nei gesti, nella voce, in tutto il suo contegno, al quale era difficile resistere. Conduceva una vita di solitudine e di studio; gli svaghi dei giovani della sua età non avevano per lui nessuna attrattiva. I libri, il sigaro, il caffè, qualche passeggiata ogni tanto, raramente di giorno e sempre in luoghi deserti, più spesso di notte e al chiar di luna: ecco i suoi divertimenti. Era di costumi irreprensibili e di conversazione sempre casta.» (LB, tr. Bruno Maffi, Rizzoli, Milano 1952, p. 142).

compagna inglese è una figura di nivea purezza. Ci si può limitare a due esempi – niente affatto casi-limite, tant'è vero che si presentano in contesti in cui il particolare fisico in questione attrae in maniera fatale l'altro membro della coppia. Ecco l'apologia della barba, pronunciata dal dottor Antonio, diretto interessato, per rispondere ai dubbi di Lucy:

“Without speaking of the time it saves, and other disagreeables, I think that since Nature, who does nothing without a purpose, bestowed a beard on man, she meant it as ornamental or useful. Altogether, it seems to me that every man, but an Italian in particular, with his olive complexion, looks better with than without a beard. You are laughing at me, but tell me which do you prefer, which looks better, one of Vandyck's heads with its beard, or a modern close-shaven portrait? I suspect the advantage lies with the former” (*DAnt*, p. 154)²¹.

Nel secondo caso, Lavinia vince la ritrosia di Paolo convincendolo a partecipare a un ritrovo mondano. Sguardi irresistibili e un suadente tono di voce conferiscono una maggiore forza persuasiva all'argomento del cuore; e all'uomo, sconfitto, può a questo punto essere concesso il raro privilegio di toccare la bella, bianchissima mano. Una certa *pruderie* vittoriana si incontra fugevolmente con lontane suggestioni di un estenuato petrarchismo:

Paolo was without defence of any kind, and surrendered at discretion. A defeat which the conqueror immediately acknowledged and rewarded, by placing in the hands of the conquered the whitest, smallest, and softest of hands conceivable (*Lav*, I, pp. 239-40).

Nel complesso, per quanto Ruffini si impegni a costruire personaggi dotati di individualità rifuggendo dall'indeterminatezza, il suo stesso atteggiamento nei confronti della realtà, improntato a una semplicità che può di volta in volta assumere toni moderatamente ironici o sconsolati ed esprimere la sua netta coscienza civile o il suo sereno cosmopolitismo, finisce per privilegiare caratteri “bidimensionali”, di non estrema complessità. È notevole che questa costante della narrativa ruffiniana riguardi non

²¹ «Senza parlare del tempo che mi risparmia e di altri vantaggi, io credo che se la natura, la quale nulla fa senza uno scopo, elargì una barba all'uomo, essa ritiene che gli sia utile e d'ornamento. Infatti, mi pare che tutti gli uomini, e gli italiani in particolare, colla loro carnagione olivastra, stiano meglio colla barba che senza. Voi mi deridete; ma ditemi: di una testa di Van Dyck colla barba, o di un ritratto moderno sbarbato, quale preferite? Suppongo che la preferenza sia per il primo» (*DAnt* 1986 cit., p. 201).

solo i personaggi minori, ma proprio le figure principali intorno alle quali ruotano gli avvenimenti.

c) *Personaggi e intreccio*

Afferma Ian Watt, mettendo a confronto le opere paradigmatiche di Richardson e Fielding, che «per la forma romanzo in generale» è valido il principio secondo il quale «l'importanza dell'intreccio è inversamente proporzionale a quella dei personaggi»²². Ci si può chiedere quali spunti sia possibile trarre, a questo proposito, dai romanzi che stiamo prendendo in esame. Che i personaggi occupino in maniera costante e massiccia le storie raccontate da Ruffini è indubitabile; lo stesso ricorso alle pause digressive, che pur distrae l'attenzione del lettore dal nucleo centrale degli avvenimenti, non elimina la presenza dei personaggi principali ai quali è spesso affidato il compito di esporre episodi laterali, secondo una classica struttura a cornice. Siano essi illuminati direttamente dalla luce dei riflettori o promossi al rango di narratori di secondo grado, i personaggi – principali o secondari – si mostrano indaffarati in una serie di attività e contatti che rientrano nell'ordinaria amministrazione di un'alacre vita borghese. Sullo sfondo scorrono le immagini “pubbliche” dei grandi eventi e delle maggiori personalità di quei decenni. In termini funzionali, ai personaggi va riconosciuta la priorità rispetto agli intrecci.

Ma si era partiti cercando di determinarne l'importanza, che è altra cosa. Non necessariamente essa coincide con la mera presenza, ribadita pagina dopo pagina. Per valutarla, i personaggi (soprattutto quelli principali) vanno considerati come figure *dinamiche*, il cui valore complessivo scaturisce dall'incrocio, su un immaginario diagramma, tra la loro identità, le loro motivazioni e l'effettiva parabola da essi seguita nel corso della vicenda. Esaminati da questo punto di vista, i personaggi di Ruffini perdono molta della loro esteriore solidità.

Abbiamo già visto come la loro identità sia affermata in maniera incontrovertibile, ma come al tempo stesso l'accuratezza anagrafica, fisiognomica e storica non impedisca a Ruffini di far uso di figurazioni stereotipate. Il problema reale è che l'autore, compreso nella necessità di dar vita a personaggi “nazionali”, non si preoccupa di conseguire una verosimiglianza d'ordine psicologico. Con l'eccezione di Lorenzo Benoni e di Vincenzo Candia, i personaggi di Ruffini non mostrano, innanzitutto, di

²² Watt 1976, p. 269.

essere spinti da particolari motivazioni. Sono spesso rappresentati in una condizione, materiale e morale, di vacanza, da intendersi nel senso più ampio; vivono un periodo di libera uscita, al riparo da responsabilità e da possibili progetti per il futuro – così accade per Lucy, per i Paragreen, per Lavinia e per il narratore di *A Quiet Nook*. All'estremo opposto, si lasciano guidare dalla stella polare dell'amor patrio (il dottor Antonio), da un culto delle bellezze ideali (Paolo), da una cieca devozione ai superiori (Carlino): in altre parole, inseguono mete che hanno una forte componente di astrattezza, e lo fanno – si noti – sin dall'inizio, relegando necessariamente in secondo piano altri, più concreti obiettivi.

L'inconsistenza dei fini rappresenta quindi un aspetto dell'inverosimiglianza dei caratteri. Un altro può essere individuato nella loro staticità, solo apparentemente mascherata da costanti cambi di scena e dagli inserti ragionativi (delegati al narratore o pronunciati in prima persona dagli stessi personaggi) che pure si soffermano sulla dimensione dei sentimenti e dell'interiorità. In romanzi che si basano in grandissima parte sull'incontro e la frequentazione tra coppie di personaggi (amici, amanti, genitori e figli), manca un senso del rapporto che li unisce e li modifica reciprocamente (perché poi di fatto i singoli personaggi mutano davvero le loro condizioni di vita in seguito a quelle esperienze). Di fronte a destini individuali che conoscono vicissitudini quasi sempre traumatiche (comprensive di agnizioni, incarceramenti, cambiamenti di nome), le singole personalità non presentano sviluppi, approfondimenti, battute d'arresto. I narratori di Ruffini, per quanto diversi, si premurano tutti di abbozzare sin dall'inizio i tratti salienti dei personaggi, e ne seguono le vicissitudini mostrando un'attenzione particolare al loro stato sentimentale. Il problema è che date determinate premesse, le reazioni dei personaggi finiscono per essere quelle che ci si aspetterebbe. Ci troviamo di fronte a un'umanità i cui comportamenti non sono quasi mai contraddittori o irrisolti. Unico elemento imponderabile resta l'amore – motore esplicito di parecchie trame sin dai primi capitoli: ma, appunto, se gli esiti dell'innamoramento possono essere incerti, non esistono dubbi sul fatto che nel frattempo i personaggi subiscano in maniera del tutto regolare (sanzionata cioè dalla tradizione letteraria e dalla sensibilità corrente) gli effetti d'amore. Di qui tutta una serie di atteggiamenti che solo a una prima osservazione potrebbero indurre a pensare a un approfondimento della psicologia dei caratteri, mentre altro non rappresentano che la prevedibile reazione di fronte alle manifestazioni dell'amore da parte di personalità che il lettore ha già imparato a conoscere.

Sollecita e generosa, e al tempo stesso riservata, Lucy alterna i suoi espliciti rossori a slanci giovanili che invitano Antonio a deporre l'abito compassato del dottore; idealista e introverso, egli esibisce così, di fronte al delicato entusiasmo dell'inglese, sia la sua natura più pedagogica sia una tendenza al raccoglimento pensoso. Il narratore ammonisce a non considerarlo come un uomo problematico, "difficile"; in tal caso non sarebbe stato proposto come retto esempio dell'impegno risorgimentale:

That a man of his discretion and temperate habits of mind, and withal a dealer in realities, as we have known him to be, should willingly and consciously give himself up to rash castle-building, is an hypothesis which we cannot for a moment admit (*DAnt*, p. 261).

Anche nella Parigi dell'Esposizione Universale Ruffini non si lascia sfuggire l'occasione per inframezzare la farsa, indirizzata contro la famiglia dei turisti inglesi, con la storia di un comico idillio che nasce casualmente tra uno zerbino locale, Mr. Shuffrey, e la giovane Ida Paragreen; non più timidi e riservati, come nel *Doctor Antonio*, i personaggi coinvolti rispettano il linguaggio dell'amor gentile, riprodotto da Ruffini con un ricercato gusto canzonatorio: «"[...] Here – I place at this lovely angel's feet my heart, my name, my fortune. Speak out, fair maiden. My bliss or misery hangs on your words. Decide my fate, whatever it be, and life or death, it shall be welcome from your lips." And to give force to this intimation, Mr. Shuffrey bent one knee before Ida, and hid his face in his hands» (*Par*, pp. 232-33).

Un amore molto convenzionale, quindi, che offre al narratore – esattamente com'era successo nel *Doctor Antonio* – l'opportunità per affermare il proprio disinteresse nei confronti di analisi più sottili ed elaborate. Il narratore ruffiniano rivendica esplicitamente la semplicità della sua visione del mondo, alla quale corrispondono le psicologie aproblematiche dei personaggi:

Here we would fain enter into a philosophical disquisition as to the causes of the unjust and unjustifiable prejudice which attaches to one of the most in earnest, and undoubtedly one of the most beneficial of the callings pursued by mankind. But this would take too long [...] (*Par*, pp. 235).

La caratterizzazione di un'altra coppia, quella di Paolo e Lavinia, pare invitare ad un maggiore scavo in profondità. Ai brevi incontri tra i due seguono lunghe pause analitiche che confermano tuttavia, per il modo

in cui sono condotte, il sostanziale imbarazzo dell'autore posto di fronte alla necessità di presentare un'immagine convincente di un rapporto sentimentale. Molto semplicemente, Ruffini si rifugia nel classico espediente di far parlare (in forma diretta o mediata attraverso una serie di lettere) ciascuno dei due innamorati con un confidente. Per mettere a fuoco il suo stesso stato d'animo, Paolo deve ricorrere all'esperienza dell'amico Salvatore (lo stesso che, pochi mesi dopo, lo convincerà ad imbracciare le armi per la Crimea: da consigliere d'amore a consigliere di guerra). A lui chiede quali siano i sintomi dell'innamoramento, dando luogo a un dialogo il cui fine trasparente è quello di presentare – con procedimento dialettico – i termini di una possibile casistica amorosa. La figura del confidente si spiega anche col fatto che un precedente tentativo di autoanalisi si era rilevato fallimentare: «Now, go through what self-examination he would, he perceived no sensible change in himself from what he was seventeen days back, when this Miss Lavinia was for him a nonentity» (*Lav*, I, pp. 110-11). Per riconoscere le tracce del cambiamento in un personaggio, il narratore deve costruire una situazione apposita appoggiandosi a una figura minore. C'è una forte dose di volontarismo dietro questo meccanico ricorso a un espediente esterno, com'è confermato dalla finzione dello scambio epistolare tra Lavinia e lady Augusta (la migliore amica della protagonista, viene assicurato al lettore, al quale il narratore ritiene in seguito di dover elargire una fugace quanto inutile descrizione della nobildonna, che non ricopre nel romanzo altro ruolo che quello di destinataria). Sulle orme di Corinna, Lavinia ripercorre nelle lettere le sue esperienze nel mondo esterno, alternando un approccio turistico-descrittivo – riservato alla conoscenza dell'ambiente romano – ad un altro decisamente autoriflessivo. In assenza delle risposte di lady Augusta, le lettere di Lavinia – che occupano per intero i capitoli all'interno dei quali vengono presentate – formano così un vero e proprio diario che dovrebbe segnalare la presenza, nel corpo più vasto del romanzo, di un punto di vista insieme distaccato e partecipe. Distaccato perché diverso da quello manifestamente "italiano", risorgimentale e maschile del narratore; ma anche partecipe in quanto portatore di un giudizio interno e parziale rispetto alle vicende. Inoltre, dando spazio direttamente alla voce di uno dei personaggi, la narrazione tende a guadagnare in verosimiglianza ciò che perde in autorevolezza mettendo a tacere il narratore. Ma anche nelle pagine del diario di Lavinia – che pure rappresenta, in Ruffini, uno dei vertici di una scrittura piegata a fini introspettivi – si tocca con mano la meccanicità dello sforzo analitico. Lavinia ci dice tutto, ci dice in verità troppo, al punto che

dietro di lei si avverte la penna dello scrittore intento a darci un personaggio che “sappia” d’amore: «Am I really in love with this young man? indeed, that is really more than I can say, I am sure; at any case, not in love as heroines of novels are» (*Lav*, I, p. 208).

L’espedito della lettera utilizzata come occasione per dare spazio a un soliloquio esprime nella forma più rigida la predilezione di Ruffini per una letteratura in cui i personaggi indossino con grande facilità (e secondo schemi fissi, ben riconoscibili) la maschera del loro autore, avviando discorsi storici, politici, artistici, psicologici, di costume, il cui rapporto con la vicenda è sempre piuttosto aleatorio. In questo, e soprattutto a partire dal *Doctor Antonio*, Ruffini si mostra perfettamente in linea con il gusto vittoriano per lo *speechifying dialogue*, per le lunghe sequenze di inverosimili conversazioni nel corso delle quali uno dei due interlocutori costruisce di punto in bianco piccoli monumenti d’arte oratoria. Il dottor Antonio è il rappresentante tipico di questa tendenza, che troviamo però bene espressa anche in *Lavinia*, *Vincenzo*, *A Quiet Nook*, *Carlino*, specie in relazione agli *excursus* storici e d’attualità.

Naturalmente si tratta di un caso limite di inverosimiglianza nei personaggi di Ruffini. Ma può essere utile per misurarne quell’«importanza» che stava a cuore a Ian Watt. Si consideri il rapporto tra questo tipo di personaggio e la storia di cui si trova ad essere attore. Ruffini non edifica architetture complesse; quando il *plot* si allarga, più che complesso diventa complicato, farraginoso; ma perlopiù procede linearmente, in ordine cronologico, salvo operare digressioni tematiche e proporre *flash-back* esplicativi. Quando percorre il terreno a lui più congeniale, quello del romanzo risorgimentale, l’appello agli affetti del lettore e della lettrice impone conclusioni tragiche (*Lorenzo Benoni*, *Doctor Antonio*; addirittura funereo l’*explicit* di *Carlino*, meno caratterizzato in senso politico) o fortemente negative (*Vincenzo*); nei due “divertimenti” la fine è consona al significato “leggero” dell’operazione letteraria.

In entrambi i casi, intrecci lineari conducono a conclusioni – se non scontate – convenzionali. Succede così che all’interno di una narrativa, come questa, strutturalmente elementare ma solida nelle intenzioni programmatiche, assumano un rilievo “importante” quei personaggi in cui più scoperta è la radice autobiografica oppure quelli ai quali il prevalente interesse comico concede una certa imprevedibilità. Sia i personaggi autobiografici che quelli comici non hanno bisogno – per così dire – di rispettare consegne particolari; per questa ragione la loro semplice presenza, la loro partecipazione ai singoli eventi che di volta in volta vengono narrati,

costituisce un motivo sufficiente per prenderli sul serio. Altrove si viene invece a creare un imbarazzante vuoto di credibilità: da un lato l'autore, prigioniero del suo prospettivismo tragico, fa percorrere alla narrazione una sorta di *via crucis*, passando da una situazione all'altra; dall'altro l'immobilismo dei personaggi, la loro scarsa adattabilità ai diversi contesti impedisce al lettore di scorgere un nesso tra quegli eventi. La natura "episodica" delle trame, unita al basso profilo dei personaggi e alla tendenza alla conclusione tragica sembrerebbero puntare in direzione di una narrativa ad alto tasso di melodrammaticità. Senonché mancano qui quella visionarietà e quella «presenza ossessiva e straripante del narratore» che – come ha sostenuto Giovanna Rosa²³ – formano due delle caratteristiche peculiari della sensibilità melodrammatica in un romanziere spesso abbinato a Ruffini per la comune formazione democratica e repubblicana: Francesco Domenico Guerrazzi. Ruffini allestisce macchine narrative che hanno tutti gli elementi necessari e sufficienti per creare storie pervase da un vibrante patetismo, ma che al contrario procedono con media compostezza. In questo senso, anche i personaggi "piatti" e ripetitivi di gran parte della sua produzione appaiono conformi alla *mediocritas* con cui vengono presentati i drammi risorgimentali.

d) *Personaggi e narratore*

La fisionomia dei personaggi riflette abbastanza fedelmente, tanto nelle sue debolezze quanto nei suoi aspetti più convincenti, le intenzioni dell'autore; ma tutto viene in effetti filtrato dalla voce del narratore, unico "reale" esecutore. Illuminare l'atteggiamento di quest'ultimo nei confronti dei personaggi è doveroso per comprendere meglio come venga costruita la loro identità. Che essa si precisi soprattutto in virtù degli interventi giudicanti del narratore è una constatazione che non dovrebbe stupire: Ruffini vive e opera interamente all'interno di una civiltà letteraria che considera il romanzo storico il modello narrativo per eccellenza, né si pone fini di totale obiettività o di impersonalità. Il narratore tiene quindi saldamente in pugno il destino dei personaggi, li dirige, li controlla, li spiega e li giudica. Sappiamo tuttavia che la fisionomia stessa del narratore varia di romanzo in romanzo, e possiamo quindi ragionevolmente attenderci che vari di conseguenza, allargandosi o restringendosi, la distanza che lo separa dai personaggi. È la misurazione di questa distanza che pesa

²³ Rosa, p. 47.

in maniera determinante sulla bilancia del patto narrativo, orientando in modo o nell'altro l'atteggiamento del lettore. Minore la distanza (nel caso del narratore-protagonista), maggiore la promessa di attendibilità pronunciata implicitamente di fronte al lettore; maggiore la distanza (nel caso del narratore onnisciente), minore la pretesa di attendibilità. Dinamiche di questo tipo non si ripercuotono omogeneamente lungo un intero romanzo: nel *Lorenzo Benoni*, esempio principe di narrazione autobiografica in cui il narratore tende a coincidere con il protagonista, basta prendere in considerazione gli altri personaggi di rilievo per trovarsi di fronte a un Lorenzo narratore onnisciente, che ne segue le vicissitudini con precisione e acutezza; mentre all'interno di romanzi più rigidamente controllati "dall'esterno", come il *Doctor Antonio* o *Lavinia*, l'ampio ricorso ai dialoghi e ai procedimenti di citazione può a tratti dar l'impressione che si voglia annullare la figura del narratore e offrire al lettore l'opportunità di ascoltare direttamente la voce degli attori della vicenda. In altre parole, la distanza che separa il narratore dai personaggi può variare di sequenza in sequenza; senza contare che su di essa il narratore stesso invita a riflettere lasciando affiorare con regolarità considerazioni di carattere metanarrativo. Può ad esempio riconoscere i suoi limiti e sollecitare il lettore (più o meno esplicitamente) a proseguire nell'analisi del personaggio dal punto in cui egli si è fermato:

The symptoms exhibited by our Doctor were such as to give intimation of some inward struggle; a struggle about the definite nature and object of which, we regret that we cannot be as explicit as we would – nay, can offer nothing more than mere conjecture (*DAnt*, pp. 260-61).

Oppure, in maniera più sottile, può proporre una considerazione di ordine generale, applicarla quindi al personaggio in questione e infine, con una buona dose di innocua impudenza, "assolvere" il personaggio per aver nutrito quei sentimenti che gli sono stati appena attribuiti:

There are moods of the mind which predispose one to receive strong impressions, however unwarranted by reason, from causes almost puerile. Lavinia was in one of these moods [...]. We will not grudge her this superstitious feeling, considering the great comfort she derived from it, and her great need of some comfort (*Lav*, II, p. 142).

In casi come questi, che potremmo definire di abile prestidigitazione narrativa, il lettore è posto di fronte con estrema chiarezza ad un narratore onnisciente nel pieno delle sue forze (che arricchisce il racconto lasciando

filtrare una sotterranea vena d'ironia). Ciò che interessa qui rilevare è che il rapporto tra i personaggi e i narratori non segue un tracciato costante, neppure all'interno delle singole opere; e in virtù di questa variabilità il profilo del lettore prefigurato dalle scelte narrative appare soggetto a significativi cambiamenti. A una narrazione onnisciente corrisponderà un lettore più passivo, mentre una narrazione autobiografica suggerirà una fruizione più "ingenua", non essendo esclusa la possibilità di dar vita a processi di identificazione.

La valutazione della maggiore o minore credibilità e indipendenza dei personaggi rimane al centro di queste dinamiche di ricezione. Non si tratta, alla luce di un tentativo d'interpretazione storicamente fondata dell'opera di Ruffini, di convertire in giudizi di valore le considerazioni sul maggiore o minore grado di autonomia dei personaggi rispetto al narratore; le due creazioni di gran lunga più riuscite (Lorenzo e Vincenzo) occupano posizioni antitetiche, sotto questo aspetto. Lorenzo incarna il tipo del personaggio che parla e si fa da sé, secondo il *topos* dell'autenticità autobiografica; Vincenzo è interamente "vagliato" da un narratore tanto parco nelle sue uscite in prima persona quanto ferreo nel controllo di tutti gli aspetti della trama. E non inganni l'apparente contraddizione tra la mutevolezza e la variabilità della distanza che concorre a definire la presentazione del personaggio e la sostanziale staticità che rappresenta, ad un altro livello, uno dei principali tratti distintivi dei caratteri ruffiniani. In quest'ultimo caso consideriamo la costruzione del personaggio come uno dei modi attraverso i quali l'autore esprime, nel senso più ampio, la sua ideologia; quando invece notiamo di sequenza in sequenza l'allargarsi o il restringersi della forbice ai cui due estremi sono posti il narratore e il personaggio, intendiamo porre in rilievo il ruolo svolto da quest'ultimo all'interno di quella «retorica della finzione» che presiede a questi romanzi come a qualsiasi altro. In questo senso, semmai, si può affermare che la narrativa di Ruffini presenta una stimolante varietà dell'offerta, inquadrando i personaggi da più punti di vista. Nel trattamento riservato a questi ultimi si tocca con mano quanto "pensata" e "costruita" sia la struttura delle storie ruffiniane, frutto di un atteggiamento storicamente e stilisticamente ben consapevole.

e) *Personaggi principali*

Si ponga mente, a proposito di questa maturità narrativa, a due personaggi a tutto tondo come Lorenzo Benoni e Vincenzo Candia. Per co-

noscerli occorre avvicinare preliminarmente le loro compagne. Si noterà infatti che, poste accanto ai protagonisti maschili, e non solo a questi due, le corrispondenti figure femminili sono ambigualmente rappresentate come, al tempo stesso, subordinate e indipendenti. Personaggi assolutamente principali, Lilla, Lucy e Rose mostrano tuttavia solo un aspetto della loro personalità e in quello si esauriscono senza raggiungere la complessità dei loro compagni (solo Lucy e Antonio, in virtù del rapporto tra maestro e discepolo che tra loro si instaura, finiscono per risultare omogenei; il che, tuttavia, più che promuovere Lucy ad un livello superiore, significa che Antonio conserva tratti schematici come la sua innamorata). Sono figure subordinate: la loro esistenza è legata a filo doppio a quella degli uomini; sono questi ultimi a impegnarsi per “conquistarle” perché in loro scorgono valori e bellezza. L’interesse del narratore è chiaramente concentrato sulla parabola degli eroi (come emerge a partire dai titoli), al punto che, guardate dall’alto, le giovani donne appaiono pedine essenziali, più che altro, per approfondire la conoscenza di questi ultimi: al posto del terzetto appena nominato ce ne potrebbe in fondo anche essere un altro, formato da tre ragazze in grado di far risaltare diversamente la spensierata giovinezza di Lorenzo, la passione civile e la curiosità per la vita quotidiana del popolo e del territorio nel serio dottor Antonio, e gli slanci di tenerezza – nonché l’inflessibile militanza “italiana” – dell’*homo novus* Vincenzo.

Al tempo stesso questi tre personaggi, che pure non sono “scavati” dall’interno, esibiscono in superficie una notevole indipendenza di movimenti e comportamenti. Tant’è vero che rimangono oggetti inaccessibili, veri esseri di fuga (a volte, come nel caso di Lucy, contro le loro stesse intenzioni). L’idillio, in Ruffini, dura sempre poco, e al momento di diventare realtà si spezza, principalmente perché le figure femminili non si adattano a seguire il destino dei loro innamorati. In effetti, esse mettono in mostra una decisa volontà di perseguire i loro disegni: una volontà che splende di luce propria e non viene illuminata da una più estesa analisi psicologica. È in Lilla che ciò si evidenzia con maggiore franchezza, dando vita a una «figura misteriosa e romantica» che Attilio Momigliano giudicava «la più bella immagine di donna 1830 che abbia la letteratura italiana»²⁴. Il suo addio a Lorenzo è pronunciato in toni bruschi e accompagnato da modi minacciosi: Lilla è l’adolescente capricciosa che intende restare fedele ai più imprevedibili moti dell’animo; la sua indipendenza si

²⁴ Momigliano, p. 165.

identifica con questa libertà del carattere che sa mostrarsi di volta in volta fragile, scherzoso, ardito, ma anche aspro e persino vendicativo, come nell'ultima frase che le sentiamo pronunciare (si noti come subito ci venga precisato l'effetto che quelle parole ebbero sul protagonista):

"Pitiful wretch!" said she in a hoarse voice, "your account with me is heavy, but a day of reckoning will come; take my word for that." So saying she turned away.

For my part, I returned to the house in a state of agitation more easy to imagine than to describe (*LB*, p. 227).

Di fronte a una simile fierezza, la volontà silenziosa di Lucy-lady Cleverton appare più povera cosa; in effetti, delle tre, Lucy è l'unica a subire fino in fondo la sua sorte. Essere passivo, vive con tale inflessibile rigore la sua natura profonda da risultare alla fine isolata perché – per un concorso di motivi – non trova nessuno che la voglia o la possa accettare interamente. Fa la sua comparsa al seguito del padre; immobilizzata in seguito all'incidente, è oggetto dell'affettuoso assedio di Antonio; di ritorno in Inghilterra, il padre e il fratello la cedono in mano a lord Cleverton, uomo corretto e dignitoso ma di grande freddezza («And so it came about that poor Lucy's heart shrunk and withered, and felt more lonely every day. [...] But the day came at last, and a sad day it was, when the Viscountess realized her situation, when she saw her dream of love and happiness vanish like a brilliant soap-bubble, and a cold *ennui* began to coil itself, like a snake, round her heart», p. 291); quando, giovane vedova, intravede la possibilità di scegliere il suo destino, insegue l'eroe italiano fino a stabilirsi in una Napoli scossa da rivoluzioni e controrivoluzioni che non le offre alcuna possibilità per rendersi finalmente attiva. Incapace di protrarre in maniera plausibile questo ritratto di un personaggio mai pienamente padrone di sé, Ruffini lo liquida con una rapidità persino comica concentrandone il deliquio e la morte letteralmente nella pagina finale del romanzo. Ma l'ultima parola deve essere riservata per il patriota Antonio, la cui statura di autentico combattente è accentuata dall'improvviso passaggio, nella riga conclusiva del libro, dall'imperfetto al tempo presente della narrazione («Doctor Antonio still suffers, prays, and hopes for his country», p. 377).

Anche nel caso di Rose la radice dell'indipendenza va cercata nella tenace volontà di non venir meno al proprio credo legittimista, nonostante i conflitti e le divisioni che questa fedeltà genera nei rapporti con il marito. Un'indipendenza, questa, che non si risolve in una scelta di libertà (come

per Lilla), o in una sottomissione al proprio destino (Lucy), ma in un'affermazione testarda e persino fastidiosa delle proprie convinzioni (difficile definirle idee). Costruendo il personaggio intorno a questa inflessibile volontà, lo scrittore predispone gli elementi per un confronto incessante e altamente emotivo con la personalità del giovane compagno e poi sposo, ma insieme delinea una figura femminile che, per la prima volta, tiene testa all'eroe maschile, anzi addirittura lo condiziona. Quando, verso la conclusione, di fronte a un Vincenzo prostrato, distrutto, privo di forze e di voglia di vivere, la moglie dalla quale si era separato addolcisce il suo integralismo e si dispone a prenderne cura, è significativo che l'autore sottolinei la natura del nuovo rapporto, che gli ricorda quello tra una madre e un neonato (abbiamo avuto modo di notare quale importanza rivestita nei primi due romanzi la figura materna).

Rose, to begin with, performed the mission she had taken on herself with admirable skill and devotion; no mother could have been more assiduous, more tender in her care of a dear fragile babe, nor more full of contrivances to soothe, nor more anxious to comfort, than Rose to comfort and soothe this big husband of hers, who in many respects was as helpless as an infant [...] It is said, and I think with truth, that mothers cling most tenderly to those of their children whose rearing has cost them the most pain and trouble. We suppose that it was in virtue of a sentiment somewhat akin to this, that Rose's devotion to her husband grew in strength, in proportion to his want of her, to her sacrifices for him, to the use of which she felt herself to be (V, II, pp. 287-88)²⁵.

Non si può fare a meno di notare come, con l'eccezione del *flirt* tra Lorenzo e Lilla, gli amori dei personaggi ruffiniani – intorno ai quali ruota tanta parte degli intrecci – non si limitino ad essere narrativamente meccanici, quasi espedienti per giustificare gli interessi più “secolari” dell'autore, ma si sviluppino in un'atmosfera umanamente goffa in cui i principali avvenimenti e le grandi decisioni di un'esperienza sentimentale sono liquidati in poche righe (così nel *Vincenzo* a proposito dell'innamoramento, del

²⁵ «Innanzitutto, Rose portò a termine la missione intrapresa con ammirabile diligenza e devozione: una madre non avrebbe potuto mostrarsi più solerte, più affettuosa nella cura del suo amato e debole bambino, non avrebbe potuto essere più ricca di risorse per recargli conforto, né più pronta e sollecita, di quanto non si mostrasse Rose nei confronti di suo marito, che per molti aspetti era debole proprio come un bimbo [...] Si dice, e penso che ci sia del vero, che le madri si affezionino maggiormente ai figli la cui crescita è loro costata più fatica e ha procurato loro maggiori preoccupazioni. Probabilmente fu a causa di un sentimento in qualche misura simile a questo che la devozione di Rose nei confronti del marito crebbe in proporzione del bisogno di Vincenzo, dei sacrifici fatti per lui, della consapevolezza di essergli necessaria».

matrimonio, della morte del primo figlio, della separazione, fino alla formazione di una vera famiglia), mentre il narratore si disperde in rivoli laterali, indugiando in estenuanti dialoghi che lasciano esprimere solo gli aspetti più formali e “controllati” di quelle relazioni. È evidente che, a voler tentare un’analisi psicologica di questa produzione, il richiamo alla madre, breve ma intenso nel *Benoni*, in *Doctor Antonio* e in *Vincenzo*, funge da risarcimento nei confronti delle esitazioni di cui sono prigionieri gli adulti.

Comunque, anche da un punto di vista psicologico, ben più articolata appare la fisionomia di Lorenzo e Vincenzo. L’amore, intanto, non ne esaurisce le possibilità, è solo una delle esperienze (per quanto centrale e determinante) dalle quali sono segnati nel corso degli anni. Il rapporto con la dimensione del tempo può essere infatti considerato, soprattutto in questi due casi, uno degli elementi costitutivi nella costruzione dei personaggi.

Basti pensare a Lorenzo, raccontato – almeno parzialmente – secondo i moduli del romanzo di formazione. Anche se, come ho sottolineato in precedenza, Ruffini fa battere l’accento più sull’educazione che sulla maturazione di Lorenzo, presentando la sua vita attraverso una serie di tappe assolutamente “normali” e regolari, purtuttavia non c’è dubbio che la struttura complessiva del racconto segua una linea di progressione diacronica. All’interno del flusso del tempo che scorre, Lorenzo agisce e progredisce senza dover compiere una missione o adattarsi a un progetto particolare del narratore: e qui risiede in parte la ragione della semplice originalità del romanzo. Se vogliamo provare a riassumere in una sola parola il senso del carattere di Lorenzo non dovremmo temere di utilizzare un termine altisonante come “libertà”. Ma il fascino di una figura come la sua consiste nel proporre al lettore un’immagine di libertà resa attuale da un giovane tutto sommato comune. La libertà viene diseroicizzata; al tempo stesso non passa per una scelta astratta, anzi emerge giorno dopo giorno, episodio dopo episodio, come una qualità molto reale del personaggio.

Trovandoci inoltre di fronte a una narrazione autobiografica in prima persona condotta da un narratore che è interno alla storia, la dimensione temporale assume anche un rilievo strutturale, poiché al tempo di Lorenzo-personaggio si sovrappone quello di Lorenzo-narratore. Lo scarto tra queste due dimensioni fornisce un ottimo spunto per un approccio riflessivo al proprio passato. Di qui, quel sottile velo di ironia che copre l’intero romanzo; ma la riflessione su di sé può indirizzarsi anche in direzioni

diverse. Ad esempio aprirsi a passaggi più meditativi, che si soffermano sulla “storia interna” della psicologia di Lorenzo:

At thirteen, I was already more grave and thoughtful than most boys of that age. This disposition, scarcely natural in one so young, arose from an extreme and somewhat morbid sensitiveness, which early brought me acquainted with suffering. The slightest thing affected me deeply [...], would cause me a passionate flood of tears and violent palpitations of the heart, and deprive me of sleep and appetite. The consciousness of this morbidly sensitive disposition rendered me a peaceful being, rather indolent, carefully avoiding noise and bustle, and loving quiet above all things (*LB*, pp. 15-16);

Such speculations may appear rather too prudent for a youth of two-and-twenty, who is deeply in love, but it was a marking trait in my nature that, even from my boyish years, enthusiasm had never excluded reflection. There was at the foundation of my character a stratum of distrust of myself, and of the others also, which passing excitement might silence for a while, but could not obliterate: a disposition which tended rather to make me exaggerate difficulties than to look lightly on them (*LB*, p. 192)²⁶.

Emerge in maniera particolarmente esplicita da questi due brani, che ho volutamente accostato, un altro uso del tempo come fattore costitutivo del ritratto del protagonista: il narratore, che pure descrive un'indole di cui si scorgono con chiarezza le radici profonde, ha cura di sottolineare il passaggio dai tredici ai ventidue anni, da un'adolescenza segnata dall'eccessiva sensibilità, silenziosa e pensierosa, cosciente del dolore, a una prima giovinezza altrettanto riflessiva ma anche (in seguito a una maggiore conoscenza del mondo) pessimista e sfiduciata. L'identità di Lorenzo non viene narrata parlando di un personaggio sempre identico a se stesso, ma si costruisce con il passare degli anni. Un'indole introversa, quindi, che a

²⁶ «A tredici anni, io ero già più serio e pensoso della maggioranza dei ragazzi di quell'età. Questa disposizione, tutt'altro che naturale in un adolescente, nasceva da una sensibilità estrema e un po' morbosa, grazie alla quale ho fatto una precoce conoscenza col dolore. La minima cosa mi turbava profondamente [...] mi strappava [...] un caldo fiume di lacrime e violente palpitazioni di cuore, privandomi del sonno e dell'appetito. La coscienza di questa sensibilità morbosa faceva di me un essere pacifico, piuttosto indolente, alieno dal baccano e dalla confusione, amante sopra ogni cosa della quiete» (*LB* 1952 cit., p. 26); «dica pur il lettore che riflessioni simili sono troppo prudenti per un giovane di ventidue anni, ma uno dei tratti caratteristici della mia natura è che, anche negli anni verdi, l'entusiasmo non ha mai escluso la riflessione. Al fondo del mio carattere c'era un substrato di sfiducia in me stesso e negli altri, che una passeggera esaltazione poteva per un po' ridurre al silenzio ma non sopprimere, disposizione che tendeva piuttosto a ingrandire ai miei occhi le difficoltà, che ad impicciolirle» (*LB* 1952 cit., p. 219).

seconda dell'età elabora contenuti fantastici particolari: così, almeno, il narratore ha l'accortezza di farci pensare, concentrandosi solo su alcuni aspetti, e non altri, dell'attività mentale di Lorenzo.

La prima adolescenza coincide con un'epoca di sfrenata immaginazione; la mente allestisce allora elaborati scenari che richiamano quelli più propriamente onirici. In cima ai desideri del fanciullo troviamo quello di poter essere presentato al re, di poter anzi essere ammesso a corte come paggio (una volta conquistata l'ambita posizione, avrebbe conquistato i favori del monarca, sarebbe diventato potentissimo, avrebbe usato il suo potere per sconfiggere gli oppositori del Collegio, e via di questo passo). Piccole contravvenzioni alle regole imposte incomprensibilmente dal mondo degli adulti vengono punite con cruda ferocia, scatenando nel giovane sensi di colpa ma anche le prime timide manifestazioni di una laica razionalità: scoperto con una copia di *Paradise lost* in italiano (trasparente manovra di *captatio benevolentiae* attuata nei confronti del pubblico inglese), Lorenzo è relegato in una cella di isolamento a pane e acqua, e così si difende tra sé e sé:

So, then, I was really very guilty, so much so that I deserved eternal flames! My reason revolted against this too terrible award. What was there so very wicked in that book? Nothing, it appeared to me. Yet the Pope had judged it to be very dangerous, since he had forbidden the reading of it. Was I really come to the pitch of denying the infallibility of the Pope? – was it because I had become an impious heretic, a hardened sinner, that I could not work myself up to repentance? Make what efforts I would, however, I could not bring myself to it (*LB*, p. 45)²⁷.

La crescita di Lorenzo, la sua apertura progressiva all'esterno sono accompagnate da questo sguardo critico e complice: sia esso puntato sugli aspetti mondani della sua esistenza, sulla scoperta dell'universo femminile, o sui progetti politici intrapresi insieme al fratello e al gruppo degli amici. Lorenzo riconosce la debolezza e gli sprechi di una vita di «self-exhibition», ma ammette di averla considerata «little consonant with my nature» (*LB*, p. 86); non sogna più la Corte di Torino, ma quelle ben più

²⁷ «Dunque, ero davvero colpevole da meritare le fiamme eterne? A una sentenza così terribile la mia mente si ribellava. Che cosa c'era di tanto infame, in quel libro? Nulla, mi sembrava. Eppure, dal momento che aveva proibito di leggerlo, il papa doveva averlo giudicato pericolosissimo. Ero arrivato al punto di negare l'infalibilità del papa? E, se non riuscivo a provar pentimento, era forse perché ero ormai divenuto un empio eretico, un peccatore impenitente? Giacché le cose stavano proprio così: per quanti sforzi facessi, non riuscivo a pentirmi» (*LB* 1952 cit., pp. 60-61).

esotiche delle *Mille e una notte*, popolate da splendide principesse – e, ancora una volta, ricorda col sorriso sulle labbra la sua ingenuità («We lived so entirely in this fantastic world that we altogether lost sight of the limits that separate fiction from reality», *LB*, p. 101). Come abbiamo già avuto modo di notare trattando della figura materna e di Lilla, quando Lorenzo si accosta alla sfera degli affetti l'investimento emotivo si fa comprensibilmente maggiore, e la tendenza all'autoriflessione si accentua di conseguenza.

L'ironia e la riflessione su di sé che si trasformano spesso in velata autocritica compensano l'inevitabile impressione di condiscendenza trasmessa da una narrazione autobiografica condotta da un unico punto di vista. Le pause e gli incisi valutativi, inoltre, vivacizzano l'ordine cronologico infallibilmente regolare, portando con lentezza alla superficie un diagramma psicologico che, pur non proponendosi come esemplare, non per questo è meno coerente e, in virtù della sua elementare schiettezza e del suo moderato romanticismo (che trova modo di esprimersi più liberamente attraverso le figure di Lilla e Fantasio), persino stranamente moderno.

Certo Vincenzo, almeno nelle intenzioni di Ruffini, avrebbe dovuto avere, rispetto a Lorenzo, una più accentuata carica esemplare. Eppure il suo profilo conserva, nonostante maggiori squilibri e ingenuità, una credibilità alla quale un personaggio a tesi non avrebbe mai potuto aspirare. Diceva Forster che per mettere alla prova la "tenuta" di un personaggio a tutto tondo occorrerebbe verificare se esso sia in grado di sorprenderci in maniera convincente²⁸. In effetti, più si procede nella lettura del romanzo e più Vincenzo emerge come un personaggio sorprendente, turbando le aspettative del lettore. Tutta la prima metà della sua storia segue infatti una parabola ascendente; il narratore esterno descrive dall'alto con grande chiarezza la crescita umana e civile del personaggio, che si attua attraverso una serie di tappe e di incontri ben definiti. Ogni fase è legata a un'altra figura maschile che funge da modello di riferimento, nonché a un luogo e a un'attività determinati: Vincenzo passa da una primissima infanzia rustica e quasi nieviana a un'adolescenza sognatrice e "sbandata", a una giovinezza seria e operosa; dalla campagna natale ai campi della pianura piemontese attraversati dall'energia del Quarantotto, a una Torino culla della nuova Italia. Poi Vincenzo riesce persino a sposare la figlia del suo benefattore, la Pisana del caso – compagna di giochi dell'infanzia, presenza costante della sua vita –: la scalata sociale sembra essersi realiz-

²⁸ Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel*, Arnold, London 1961, p. 75.

zata, il cerchio essersi chiuso. Il matrimonio con Rose dovrebbe contenere tutti gli elementi per avviare un ciclo perfetto di felicità: piena aderenza alle sorgenti della sua vicenda personale, fedeltà nei confronti del benefattore, non più padrino ma suocero del protagonista, realizzazione dei propri sogni nel momento in cui si prospetta una brillante carriera. Tutto troppo perfetto, troppo equilibrato per essere vero: la *Bildung* del protagonista si è compiuta trionfalmente decretando già a metà esatta del percorso (al termine del primo volume) la sua riuscita sia in campo sentimentale che in ambito lavorativo. Il lettore può ragionevolmente attendersi che la seconda metà contenga elementi di crisi in grado di spezzare la staticità dell'idillio appena sfiorato; difatti, conclusosi il percorso di formazione, l'interesse si sposta sul dilemma storico dei rapporti tra Stato e Chiesa, che presto diventa, per Rose e Vincenzo, un motivo sempre più grave di dissidio familiare. La rottura dell'idillio non costituisce quindi davvero un motivo di sorpresa, né per un affezionato lettore di Ruffini – dal *Doctor Antonio* in poi – né per chi si sia limitato al *Vincenzo*: ma le forme che assume quella rottura, il modo in cui si attua, mentre trasforma l'*homo novus* da vincitore in vinto, ne umanizza fortemente la figura.

Con la nomina a rappresentante del governo torinese in Savoia, a Chambéry, inizia il lungo calvario di Vincenzo; tanto più doloroso in quanto il narratore continua a mostrare la sua totale solidarietà con il personaggio principale. Vincenzo, in altre parole, ha sempre ragione: come uomo politico, impegnato tra le file dei cavouriani; come cittadino, tollerante e disposto a prestare ascolto ai ragionamenti intolleranti dei cattolici intransigenti, ma fermo nella difesa delle sue opinioni; come marito, solerte, devoto, pronto ad esaudire i desideri della moglie. Eppure è proprio quest'uomo apparentemente inattaccabile a piegarsi per primo, a sacrificare le sue idee, il suo successo, il suo stesso amore nel tentativo di colmare il divario che lo allontana dalla moglie.

Le tappe di questa borghese discesa agli inferi sono scandite da un progressivo acuirsi del malessere psichico. Dapprima, i riconoscimenti che gli sono tributati sul lavoro contrastano con lo scoraggiamento da cui si sente invaso («Well! this money, and the far more valued approbation of his services, which, but a few months ago, would have made him leap for joy, left him unmoved now; nay, even added to his depression», V, II, p. 85); in seguito, piegandosi al volere della moglie, abbandona il lavoro, rassegna le dimissioni e torna al paese natale, in attesa di diventare padre. All'interno dell'*anticlimax* che contraddistingue la seconda metà del romanzo, la partenza da Chambéry, per quanto traumatica, viene spiegata

dal narratore con una serie di motivi: in ultima istanza dipende dall'adeguamento di Vincenzo alla volontà di Rose, ma non è casuale che si accenni all'imbarazzo del funzionario – imbevuto di ideali nazionalisti – per la crescente disaffezione degli abitanti nei confronti del governo piemontese, che va di pari passo con una rivendicazione dei legami storici e culturali con la Francia (il tema tornerà anche in *Carlino*). La freddezza della moglie corrisponde a quella che i cittadini savoardi manifestano al giovane burocrate giunto dalla capitale; ma Vincenzo è anche combattuto tra il desiderio di mostrare la propria gratitudine al suocero-padrino-benefattore, che insiste per riavere la figlia con sé, e i debiti contratti con quanti a Torino gli hanno concesso fiducia affidandogli una missione alquanto delicata. Più che dettata dalla debolezza, la scelta di Vincenzo appare in questa fase il frutto di un rispetto – per quanto eccessivo – nei confronti del prossimo. Che sia eccessivo lo precisa senza mezzi termini il narratore descrivendo la condizione del giovane marito poco dopo il ritorno in campagna:

Debarred of all congenial or intellectual intercourse, incessantly haunted by the sense of his virtual usefulness and his actual uselessness, wounded in his self-respect, his affections, and his convictions at every moment, Vincenzo, worried and harassed, dragged on his burden, day after day, with about the same readiness or willingness with which the galley-slave drags his chain behind him. *Ennui*, heavy, poignant deadly *ennui*, was gnawing at his heart's core, from morning till night, with perhaps occasionally the diversion of a fit of rage, which made him tear his hair and knock his head against the first wall in his way (V, II, p. 135)²⁹.

Il rapporto non può a questo punto che deteriorarsi; si giunge a una separazione, e Vincenzo guadagna la via di Torino dove ricomincia la sua carriera. Proprio qui si verifica il crollo; Vincenzo, attanagliato da sensi di colpa che si manifestano terribilmente sotto forma di incubi, non resiste a lungo alla riconquistata indipendenza: depressione, noia, rabbia hanno lasciato il posto a una sconfinata debolezza, a una ossessiva volontà di

²⁹ «Non conoscendo nessuno che sentisse affine, e privato di qualsiasi rapporto intellettuale, tormentato perennemente dalla consapevolezza della sua potenziale utilità, con la quale contrastava la sua effettiva inutilità, ferito ad ogni occasione nell'amor proprio, nei suoi affetti e nelle sue convinzioni, Vincenzo, carico di croci e messo alle strette, continuava giorno dopo giorno a sopportare il suo fardello con la stessa disponibilità e buona volontà con la quale il galeotto si trascina la catena. Dall'alba al tramonto un acuto, angoscioso e pesante malessere lo corrodeva dal di dentro, interrotto talvolta da un accesso di rabbia che gli faceva strappare i capelli e sbattere la testa contro il primo muro che si trovasse di fronte».

espiazione. Non si tratta più, ormai, di rispetto per il prossimo: rinunciando una seconda volta al suo incarico, e riprendendo la via di casa, Vincenzo sceglie in piena coscienza e libertà la propria sconfitta. E questa figura di vinto recidivo non può in effetti non stupire. Il modo in cui la decisione di Vincenzo viene comunicata conserva ancora, nonostante si sia all'altezza della quinta opera dello scrittore, una grande ingenuità: è infatti solo ricorrendo alla finzione della lettera inviata all'amico, confidente e maestro Onofrio che Ruffini riesce a entrare nei pensieri del protagonista. Questi ultimi, comunque, parlano da soli:

“I must go, dear friend,” wound up Vincenzo; “the past claims me; the past is my Prometheus’ rock; I am chained to it indissolubly [...] I have left to meet my fate decently. A hard fate – I cherish no illusions as to that; I descend into my tomb with my eyes open. I know what awaits me out there, and I shudder in thinking of it. But it must be. I have no choice, but of unhappiness; I choose, therefore, to be unhappy at Rumelli with a clear conscience, rather than be so here with my conscience troubled [...]” (V, II, p. 187)³⁰.

Ulteriori umiliazioni attendono Vincenzo, ma nelle grandi linee il suo destino è segnato. Significativamente, il romanzo si chiude in modo e su toni analoghi, con una lettera-confessione indirizzata sempre a Onofrio in cui, con uno sguardo retrospettivo, Vincenzo riconosce di aver commesso un errore irreparabile accettando un contratto matrimoniale troppo gravoso per entrambi: «Well, then, as I was saying, I have suffered too much through the mother not to do my best in order that an honest man should not suffer through the daughter in the same way. I am determined upon this, that my daughter shall not be the sort of clog in the way of the man, who casts in his lot with her, which her mother has been in mine» (V, II, p. 331). Vincenzo si congeda in prima persona mostrandosi senza più speranze o illusioni; uomo di Stato, in lui si riflette in forma decisamente esasperata la crisi dei rapporti con le strutture ecclesiastiche e temporali della Chiesa. L'individuo risulta alla fine annichilito dallo scontro tra questi due principi: e l'inflessibile consequenzialità con cui il romanzo ne

³⁰ «“Devo andarmene, amico mio,” concluse Vincenzo; “il passato mi chiama; il passato è la mia roccia di Prometeo, ad esso sono incatenato indissolubilmente [...] Me ne sono andato per seguire con dignità il mio destino. Un duro destino, non mi faccio illusioni: scendo nella tomba ad occhi aperti. So cosa mi aspetta là fuori, e tremo al solo pensiero. Ma così dev'essere. Non posso scegliere che l'infelicità: e scelgo quindi d'essere infelice a Rumelli con la coscienza pulita piuttosto che essere infelice qui con una coscienza tormentata [...]».

registra la disfatta conferisce al personaggio una grandezza ben più importante, per il lettore, della sua rappresentatività storica.

La lenta e dolorosa catabasi di Vincenzo, immagine riflessa e negativa della sua ascesa giovanile, riesce così a rappresentare su uno sfondo risorgimentale il più ampio conflitto tra senso della propria dignità e senso di responsabilità, mettendo in scena lo sgretolamento del primo. Se Lorenzo era stato un personaggio aperto, disponibile, "positivo", Vincenzo appare invece avvitato su se stesso, ossessivamente attento a non urtare i sentimenti della moglie e del suocero, consapevolmente "negativo". Seguendoli nelle loro varie vicissitudini, Ruffini spinge la sua arte molto al di là del dominante interesse politico, anche se essi restano casi isolati che torreggiano su una distesa di personaggi a due, o più spesso a una sola dimensione.

f) *Personaggi minori*

Tutti questi romanzi forniscono difatti esempi in abbondanza di personaggi minori che, presi nel loro insieme, vengono a formare una schiera articolata e facilmente classificabile.

Ricchissimo ne è il *Benoni*, in cui il costante interesse per la vicenda educativa e formativa del protagonista, raccontata da lui stesso, fa sì che tutt'intorno al polo magnetico e narrativo del romanzo si materializzino via via figure del più vario spessore. In primo piano, inaugurando un gusto che non verrà mai meno in Ruffini, spiccano i comprimari, che assolvono funzioni convenzionalmente ben riconoscibili come quelle dell'*antagonista* o dell'*aiutante*. Essi possono contare su ritratti di presentazione e soprattutto su una valutazione morale (sia pure non sempre particolarmente approfondita), che nasce a commento delle loro azioni o parole. Dato lo spiccato egocentrismo della formula autobiografica, le "spalle" del *Benoni* mostrano la tendenza a occupare solo limitate porzioni del racconto (contrariamente a quanto accadrà negli altri romanzi, in cui ad una diminuzione del profilo individualmente determinato dei personaggi minori si accompagnerà un irrobustimento del loro valore funzionale: ed è indubbiamente più problematico "accendere" e "spegnere" funzioni narrative ben rilevate, in assenza di un predominante interesse di tipo biografico). Si succedono così nel corso del *Benoni* tre "spalle" del protagonista: il perfido e tirannico Anastasio, capo della banda rivale in collegio, una sorta di anima nera del protagonista; l'ironico e moderato zio Giovanni, consigliere di realismo; e naturalmente Fantasio, modello utopico di fermezza e

intransigenza morale e politica. Tutti e tre lasciano segni indelebili nella formazione di Lorenzo, come riconosce egli stesso, giocando un ruolo centrale in episodi o periodi che preludono a svolte importanti. Anastasio è il tiranno sconfiggendo il quale Lorenzo può realizzare i suoi precoci sogni repubblicani, fino a stilare una Costituzione in 18 articoli e ad accettare la nomina a console; ed è, dieci anni dopo, l'ufficiale che lo sfida a duello e lo ferisce gravemente, interrompendo con violenza il bel tempo giovanile con un atto che prelude al trauma dell'esilio. Rappresenta l'ostacolo che si frappone in maniera inaspettata alla realizzazione dei nostri desideri:

I was in bed soliloquizing:

“How strange that this Anastasius, who had cost me many a sleepless night when a boy, should start up now after the lapse of ten years, and again interfere with my rest! that a being morally inferior to me, as he was, could have any sort of influence over my destiny! (LB, pp. 249-50).

Lo zio Giovanni interviene con il suo scetticismo a temperare gli ardori del nipote: e sempre la sua comparsa sulla scena viene rappresentata lasciando spazio ai dialoghi tra il vecchio e il giovane. Moderatamente anticlericale, lo zio lo dissuade dal proseguire sulla strada della vocazione al martirio religioso; figura di pragmatico borghese, ammonisce pochi anni dopo Lorenzo a guardarsi dal mito di un “popolo” virtuoso e riformatore. Le sue parole contenevano una parte di verità e una parte di esagerazione e – commenta Lorenzo – «unfortunately the latter weakened the former» (p. 144): puntualizzazione che segnala al lettore quanto Benoni si fosse col tempo avvicinato alle posizioni dello zio. La presenza dei tre comprimari sollecita infatti Lorenzo narratore a prendere posizione nei confronti del suo passato: e così si verifica anche limitatamente al rapporto con Fantasio, sempre guardato dal basso verso l'alto, con ammirazione e quasi devozione, ma non con granitica fiducia. Allorquando viene sottoposto al gruppo dei giovani rimasti a Genova il programma della «Giovine Italia» stilato a Marsiglia, Lorenzo narratore commenta, evidentemente a distanza di anni, che «All this looked very well on paper; it only remained to be seen whether it would answer as well in practice» (p. 236).

Più solide e meno problematiche, nel complesso, le figure che affiancano i protagonisti dei due successivi romanzi risorgimentali (non esistono comprimari nel “familistico” *The Paragreens* dove, intorno ai due fuochi rappresentati dai genitori, ruotano con ellittica irregolarità i personaggi minori dei figli e della varia umanità marginale di Parigi). Le “spalle”

rivestono qui con maggiore autorevolezza ruoli che li oppongono o li affiancano ai protagonisti. Nel primo caso (per il quale occorre rifarsi al *Doctor Antonio*), sir John Davenne “nasce” come oppositore e oggetto di satira, e si trasforma gradatamente sino ad armonizzarsi con la predominante atmosfera idillica; per presentarlo, il narratore dedica a lui e alle sue nobili origini un capitolo intero, il terzo. Nel secondo caso (ritorniamo a *Lavinia*), i due amanti Paolo e Lavinia (inseriti in un contesto urbano, mondano e carico di storia molto lontano dall'idillio in cui sono immersi i probabili modelli di Paolo e Virginia)³¹ si riduplicano in coppie di amici: l'inglese Thornton Mortimer, cultore d'arte, misantropo e più in particolare misogino; e la marchesa spagnola Delfuego, in compagnia della quale Lavinia mette in mostra il lato più frivolo e vanesio della sua passionalità. Ai tratti larvamente omosessuali di Thornton corrispondono quelli «eccentrici e poco femminili» (*Lav*, I, p. 276) della marchesa. In seguito alla svolta drammatica che viene impressa agli eventi, il personaggio di Thornton si identifica sempre più con quello dell'amico (lo segue a Parigi, cade in un lungo deliquio come lui), mentre Lavinia, decaduta e rinata, anziché seguire la vita superficiale delle *élites*, si stringe accanto all'angelica Clara, impegnata in opere filantropiche a favore della Crimea (la sua presentazione parla da sola: «Clara was an angel [...]. She had refused every proposal of marriage in order to stay with her brother and sister, and do good. Doing good was Clara's passion. Her life was an uninterrupted succession of errands of charity. No needy or afflicted ones, within a circuit of ten miles, but she carried comfort and assistance to. The sick were pre-eminently her favourites», *Lav*, II, p. 206). Un gradino più sotto, rispetto a queste coppie di comprimari, si colloca quella dei due semplici amanti Salvatore e Clelia, uniti da un rapporto che costituisce l'immagine idealizzata e “risolta” di quello tormentato tra i protagonisti (finiranno emblematicamente per sposarsi lo stesso giorno e nella stessa chiesa di Paolo e Lavinia).

³¹ Il capolavoro di Bernardin de Saint-Pierre aveva rappresentato uno dei punti fermi nella formazione di Lorenzo Benoni: «how great my rapture to return to my darling books! One of these which made me at once most happy and most miserable, was the adventures of “Paul and Virginia.” I have shed more tears over that little volume than would suffice to drown one more its unfortunate heroine» (*LB*, p. 87). Un vero e proprio passaggio obbligato nell'educazione sentimentale dei personaggi romanzeschi di quegli anni: viene alla mente la piccola Emma Rouault, futura signora Bovary, le cui letture adolescenziali, eseguite per lo più in convento, assomigliano molto a quelle di Lorenzo. Ne fa fede il sesto capitolo della prima parte di *Madame Bovary*, che si apre, appunto, con «Elle avait lu *Paul et Virginie*» (cito dall'edizione Nelson, Paris 1957, p. 55).

Non è probabilmente un caso che le due opere più notevoli di Ruffini presentino più di un'analogia strutturale. Avevamo contato tre comprimari nel *Benoni*; altrettanti sono presenti, con le dovute differenze, nel *Vincenzo*. Il Signor Avvocato, padre della futura moglie Rose, padrino e benefattore del protagonista, segue una parabola simile ma opposta a quella di Sir John: "nasce" quindi come incarnazione della dignità borghese (non di quella signorile come accade al baronetto inglese) e finisce incresciosamente come campione pavido e ottuso del conservatorismo più retrivo – nessun approdo alla satira, quindi, come commento a questo processo involutivo, ma pagine cariche di amarezza. Onofrio è un po' Fantasio, un po' lo zio Giovanni: con il primo condivide la passione per la politica finalizzata al raggiungimento della meta suprema che è l'Unità d'Italia; ma, come il secondo, sa valutare realisticamente lo scenario contemporaneo e si adopera per far intraprendere al suo protetto una carriera che gli consenta di acquisire una buona posizione in società. Descrivendo il rapporto intenso ma intermittente tra Vincenzo e Onofrio, Ruffini rappresenta la sua visione ideale del ruolo paterno (la figura del padre è presente in tutti i suoi romanzi, dove appare costantemente incline a comportamenti contraddittori, spesso ridotta a bersaglio satirico o relegata in posizioni marginali). Infine, nelle vesti del marchese Del Palmetto, l'aristocratico liberale e costituzionale che, contrariamente a Vincenzo, riesce a costruire un rapporto armonico tra gli affetti familiari e la passione civile, viene proposta la nuova figura dell'amico, se non migliore, certo più sereno e realizzato. Nel *Benoni*, l'uso della narrazione autobiografica sollecitava il confronto diretto con le "spalle" e la riflessione di Lorenzo; nel *Vincenzo*, la scelta di un narratore esterno e onnisciente implica la finzione di un netto distacco tra protagonista e comprimari: Vincenzo non parla ai lettori del suo rapporto con gli altri personaggi, sicché a chi ne segue le vicende non resta altro che osservarlo mentre, muto, è presentato al fianco di tre uomini che in modi diversi gli rendono manifesta la sua sconfitta esistenziale.

Carlino propone uno sviluppo interessante di alcune di queste tematiche, e insieme rende palese l'esaurimento della vena inventiva, strettamente legato al definitivo tramonto delle illusioni moderatamente riformatrici già drammatizzato in *Vincenzo*. Tutto ruota attorno alla dialettica servo-padrone che si instaura tra il Barone di Kerdiat, nobile d'origine savoiarda (ritorna, dopo la Chambéry nominata nel *Benoni* e parzialmente descritta nel *Vincenzo*, la regione transalpina da poco sacrificata a Plombières sull'altare della ragion di Stato e delle legittime aspirazioni naziona-

li) e il piemontese Carlino, devoto e solerte servitore. La servitù è per quest'ultimo, ancor prima che una professione, un'autentica vocazione; mentre per il primo rappresenta uno dei suoi crucci e chiodi fissi (in linea con quanto gli viene comunicato da uno dei soliti zii dispensatori di saggezza: «The seed of good servants, [...] is lost, as well as that of many other good things. [...] Servants nowadays, whatever their nationality – Savoyards, French, Italian, Poles, or Belgians – are all alike thieves, and scoundrels, and the born enemies of their masters to boot», C, p. 21). Nel *Vincenzo* il tema sentimentale si era incupito, messo a confronto con l'angustia della vita familiare; ora la famiglia stessa è ristretta ai suoi rapporti più "domestici", e Ruffini approda a una celebrazione ambigua dell'obbedienza e dell'indiscussa accettazione di una dinamica interpersonale basata sul riconoscimento del potere. I rappresentanti della borghesia svolgono un ruolo secondario (nel *Quiet Nook* erano già raffigurati in una spensierata cornice vacanziera); Ruffini sembra ormai rifugiarsi nella sicurezza dei consolidati rapporti gerarchici della vecchia società. Significativamente riprende, variandoli, alcuni dei suoi cavalli di battaglia: il barone austero, chiuso nel suo orgoglio di aristocratico, richiama sir John Davenne, abituato ad essere servito e riverito dall'anziano maggiordomo di famiglia, l'ennesimo John dei romanzi ruffiniani; in Carlino si concentrano come distillate le virtù di tutte le numerose figure minori di servi e servette vissute all'ombra dei personaggi principali, dalla Santina del *Benoni* al burbero Barnaby che conforta Vincenzo con la sua riserva di popolare saggezza. Al tempo stesso, Ruffini sfrutta per l'ultima volta le potenzialità insite nella costruzione di un forte rapporto di dipendenza tra i personaggi principali, giungendo anzi a riscattare in tal modo – grazie alla delicata rappresentazione delle luci e delle ombre di quel rapporto – la sostanziale debolezza dell'impianto ideologico di fondo. Non è del resto neppure facile individuare, in questo caso, chi sia il protagonista e chi il comprimario, tanto il profilo dell'uno e dell'altro vengono precisandosi proprio attraverso lo svolgimento della loro vita in comune.

La narrativa ruffiniana offre anche un ricco catalogo di figure più facilmente etichettabili come *comparse*. La loro presenza è inestricabilmente connessa con quella del protagonista, la cui sorte, in momenti decisivi della sua storia, questi personaggi concorrono spesso a determinare esibendo un tratto della loro natura più profonda. La decisa *reductio ad unum* della psicologia si sposa di frequente con un'acuta attenzione all'aspetto fisico – sia secondo la prospettiva più complessa delineata in precedenza facendo notare l'insistenza di Ruffini sulla *countenance* dei

personaggi più in vista, sia in accordo ad un gusto per la caricatura. Si legga, a questo proposito, la presentazione di Merlini, il burocrate che, apponendo o meno la sua firma alla pletora di documenti e certificati di idoneità presentati dai candidati, può determinare l'accettazione o il rifiuto delle domande di iscrizione all'Università di Genova. Lorenzo lo descrive in questi termini:

Mr. Merlini was seated before a large desk covered with papers, one of which he was reading attentively [...] Mr. Merlini was an old man of seventy, he had not a tooth left, his chin was long and pointed, his nose the same; they seemed convulsively striving to meet. A small tuft, consisting at most of two or three dozen of hairs, was carefully brushed up from the back part of his head, and brought to meet in a waving point on the top of his forehead. At the very first glance one guessed them to be dyed, as appeared to be the case also with his scanty whiskers. He was dressed from head to foot in white dimity, and his shirt-collar, turned down flat like a child's, left his scraggy neck quite bare. His head was covered by a blue cap, and he wore a green shade to shield his eyes from the light. Mr. Merlini's arcadian costume, his dyed hair and whiskers, with a something altogether undefinable about his person, betrayed some pretensions still to youth (*LB*, p. 111)³².

Il ritratto, quasi in ogni suo particolare, suggerisce il giudizio del narratore; l'adozione del suo punto di vista ben si presta a questa forma di scandaglio, che può ad un tempo lasciar intravedere gli aspetti latenti e le idiosincrasie del protagonista. Particolarmente adatta si rivela l'applicazione di questo "filtro" per la ripresa dei primi piani durante la lunga fuga che chiude il romanzo; qui l'esagitazione del narratore-protagonista trova modo di esprimersi anche attraverso lo sguardo quasi esterrefatto con cui viene inquadrato il capitano dell'imbarcazione che prende il largo nottetempo, quello Spalatro già preannunciato da un rapido accenno contenuto in uno dei capitoli conclusivi del periodo scolastico (il XIII):

³² «Il signor Merlini era seduto a un grosso tavolo, con documenti uno dei quali stava attentamente leggendo [...] Il signor Merlini era un vecchio sulla settantina, sdentato, col mento lungo e appuntito, e altrettanto il naso – parti della faccia che sembravano convulsamente tendere a incontrarsi. Un ciuffetto consistente di due o tre dozzine di capelli al massimo era accuratamente steso sul cranio, culminando in una leggera onda alla sommità della fronte. S'indovinava subito che erano tinti, e tali sembravano anche le rade basette. Era vestito da capo a piedi di tela di bambagia bianca, e il colletto, rovesciato come quello di un bambino, lasciava nudo il collo magrissimo. La testa era coperta da una papalina azzurra, e gli occhi portavano, a difesa dalla luce, uno schermo verde. Il costume arcadico, i capelli e le basette tinte, e un che d'indefinibile in tutta la persona, tradivano una certa pretesa alla giovinezza» (*LB* 1952 cit., pp. 131-132).

I turned to observe them more narrowly than I had yet done. Besides the captain, there were two men and the boy I have already mentioned. Only one of these persons made any unpleasant impression on me; the boy and one of the men had insignificant common-place countenances, but the other was not one to be overlooked even in a crowd. He was on the foremost thwart, and consequently directly opposite and very near to me [...] His low retiring forehead, his bristling red hair – his mouth, on which a continual sneer seemed chiselled, brought back to my recollection a bravo in one of Mrs. Radcliffe's romances, "The Black Confessional," the delight of my boyhood. The name of this bravo was Spalatro, and I at once baptized the man before me by that name. From the expression of his cruel eye as it met mine, I am sure that my instinctive feeling of antipathy was more than fully returned. After that first glance he always avoided looking at me, except when he thought I was otherwise engaged (*LB*, pp. 282-83)³³.

Ma il trattamento delle comparse, per quanto presenti parecchie caratteristiche comuni, può approdare a soluzioni anche molto differenti. Esistono, per limitarci al *Benoni*, comparse come Santina alle quali viene concesso l'onore di uno dei classici ritratti cari all'autore³⁴, e che fanno

³³ «Mi volsi ad osservarli più attentamente. Oltre al comandante, v'erano due uomini e il ragazzo di cui ho già parlato. Una sola di queste persone mi fece un'impressione sgradevole; il ragazzo e uno degli uomini avevano una faccia insignificante e comune, ma quella dell'altro non sarebbe sfuggita nemmeno nella calca. Era seduto sulla prima traversa, proprio di fronte a me [...] La fronte bassa e sfuggente, i capelli rossi e crespi, la bocca sulla quale sembrava cesellato un ghigno inafferrabile, richiamarono alla mia memoria il *bravo* di uno dei romanzi della Radcliffe, *Il confessionale nero*, delizia della mia infanzia. Questo *bravo* si chiamava Spalatro, e così battezzai immediatamente l'uomo che mi stava di fronte. Dall'espressione dei suoi occhi biechi quando incontrarono i miei, sono certo che il mio senso istintivo di antipatia era pienamente ricambiato. Dopo quel primo sguardo, evitò sempre i miei occhi, salvo quando riteneva che fossi con la testa altrove» (*LB* 1952 cit., pp. 315-16).

³⁴ Il seguente ritratto di Santina occupa uno dei periodi conclusivi del capitolo XXII; ma il vero incontro con Lorenzo avverrà solo nel capitolo XXXIV. Similmente, Vadoni, «the rat-catcher», viene presentato nel capitolo XI e riemergerà, vittima della crudeltà clericale, nel capitolo XX.

Ma ecco Santina: «In one corner of the room the daughter of the rector's housekeeper sat spinning – a strange-looking peasant girl of sixteen. Santina was her name, but we called her *the Gipsy*, for in truth she had the black hair, and rich brown complexion of a gipsy. Her large eyes were dark and bright, and her look as piercing as an arrow. At first sight her countenance had something repulsive, but when once you were accustomed to it, you discovered a peculiar charm to it, which grew upon you. [...] Everything in the expression of her face, and in her bearing, bespoke a nature full of passionate workings under restraint» (*LB*, p. 165).

«In un angolo della stanza sedeva filando la figlia della perpetua, una strana contadinella di sedici anni. Si chiamava Santina, ma noi l'avevamo battezzata "la Zingara", perché aveva capelli neri e lucenti e il colorito bruno-cupo della zigana. Gli occhioni erano scuri e luminosi, lo sguardo penetrante come una freccia. A prima vista,

capolino solo molto fuggevolmente per larga parte del romanzo fino a riemergere all'improvviso per dar vita a scene di alto patetismo; ne esistono altre, come il compagno di scuola Vadoni, che seguono un destino opposto: rapidamente abbozzate all'inizio, vengono – a distanza di capitoli e di anni – poste al centro di un'ampia digressione che ne illumina con efficacia il profilo morale. Ancora diverso, e si capisce stante la natura autobiografica della narrazione, il ruolo assunto dalla figura della madre. La sua è una presenza sottintesa ma costante che accompagna l'intero arco del racconto, diventando visibile in pochi momenti, privi di un'importanza particolare nell'economia del romanzo, quasi a voler indicare la profondità di un affetto le cui radici vanno ricercate ben al di là di un qualche evento specifico. Così la madre (semplicemente «mother», senza il nome proprio) sarà colei che verrà a prelevare Lorenzo dal Collegio quando sarà caduto vittima di una sonora quanto arbitraria punizione corporale; sarà una borghese e silenziosa *mater dolorosa* che il figlio scopre in lacrime una sera, sospettando con desolazione i suoi difficili rapporti con il marito; e, sempre, sarà la donna umile e gentile al fianco dei figli, negli ideali come nella vita pratica.

Una figura, quella della madre, che opportunamente isolata e idealizzata riapparirà nel *Doctor Antonio*, questa volta chiamata con il suo nome effettivo, Eleonora, e presentata in maniera tale da coincidere con il personaggio storicamente documentato dalla storiografia risorgimentale («Eleonora was a widow, of whose numerous family only two sons survived, and both of these sons were political exiles. The lady had left Genoa, the former residence of the family, for the environs of Taggia», *DAnt*, p. 244). Non solo, quindi, Ruffini dà vita – seguendo una cronologia grosso modo ordinata – a un ampio *corpus* romanzesco che documenta a caldo la nascita, diffusione e sostanziale affermazione degli ideali risorgimentali, ma si impegna a costruire connessioni tra un romanzo e l'altro grazie alla presenza di personaggi tanto simili tra loro da far nascere il sospetto che siano in verità gli stessi. Perlopiù, comunque, le somiglianze si limitano alle caratteristiche esterne che contribuiscono a definire il ruolo dei personaggi nella società: particolarmente affollata la galleria delle giovani donne del popolo che svolgono funzioni servili e soccorrono in vario modo i protagonisti, dalla già ricordata Santina alla Speranza del *Doctor*

il suo aspetto aveva qualcosa di repulsivo, ma, appena ci si era abituati, vi si scopriva un fascino speciale e sempre più vivo [...] Tutto, nell'espressione del volto e nel contegno, tradiva una natura vibrante, delle passioni represses» (*LB* 1952 cit., pp. 190-91).

Antonio, dalla parigina Prudence di *Lavinia* alla Marianna di *Vincenzo*, dalla Madeleine di *A Quiet Nook* alla Victorine di *Carlino*. Altrove, è il gusto spiccato di Ruffini per una satira che si esprima attraverso situazioni e personaggi da opera buffa a spiegare la fortuna di comparse decisamente comiche, spesso occupate in imprese teatrali (per quanto rinnegata e senza sviluppi, la celebre collaborazione con Donizetti avrà almeno in questo frangente lasciato qualche traccia). Nell'Italia raccontata da Ruffini, i protagonisti hanno quasi sempre modo di assistere o partecipare a mascherate, commedie, recitazioni di vario tipo: lasciamo pure da parte la pittoresca iniziazione di Lorenzo alla Carboneria, il cui lato esoterico fa tutt'uno, secondo lo stesso narratore, con quello farsesco; e, parlando di comparse, si ricordi piuttosto, nel *Doctor Antonio*, il capocomico Orlando Pistacchini, che organizzando una speciale rappresentazione fa sì che l'intero paese tributi un caloroso omaggio agli ospiti inglesi. Dall'incontro con personaggi del genere derivano per i protagonisti situazioni che segnano in modo non casuale il loro destino: convinta dalla marchesa Del Fuego a calcare le scene della sua villa, ritrovo della migliore società romana alla quale Paolo cerca in ogni modo di sottrarsi, Lavinia andrà incontro a un'umiliante delusione, primo segnale del suo lento calvario. Vincenzo, da parte sua, in fuga dal Seminario, accetta di seguire nei suoi estemporanei spostamenti la furfantasca figura del colonnello Roganti, sorta di truffaldino Don Chisciotte di provincia (con tanto di ronзино e di soste all'osteria): abbagliato dalla prospettiva di poter combattere a fianco dei piemontesi, si schiera per la prima volta – almeno nelle intenzioni – dalla parte della monarchia che pochi anni dopo servirà come funzionario; ma la sua piccola sagoma di adolescente, appartata durante le esibizioni ciarlatanesche del falso colonnello, prefigura l'isolamento a cui andrà incontro da adulto, ingannato non da un saltimbanco di campagna, ma dalla moglie.

Esistono anche casi-limite. Nei *Paragreens*, alle spalle dei genitori sgomita con allegra e anarchica confusione la numerosa prole e si fanno largo approfittatori d'ogni risma: figure appena abbozzate ma che non mancano di convincere grazie all'agile ritmo che scandisce la successione degli eventi. A sua volta l'intreccio serrato si giova della presenza di queste numerose e rumorose comparse. In *A Quiet Nook*, invece, le comparse non "battono" il tempo dell'intreccio, né confermano l'esistenza di livelli gerarchici tra i personaggi, anche perché molto labili sembrano essere i rapporti interni tra di loro: la verità è che in assenza di una storia da raccontare, in assenza di un chiaro protagonista (il narratore-personaggio non è fornito di una drammatica consistenza), tutti i personaggi

di un qualche spessore sono ridotti al rango di comparse che appaiono e scompaiono senza lasciar tracce particolari (del resto, se dobbiamo atterarci al titolo, l'unico in Ruffini a rinunciare al nome proprio del protagonista, al centro del romanzo si pone innanzitutto il luogo fisico della modesta ma dignitosa pensione svizzera, terreno neutrale in cui ognuno può trovare rifugio). La densità dei personaggi minori ben si presta all'atmosfera di queste *Bucoliche da belle époque*, in cui trovano spazio molte "signorine" (Mademoiselle Maria, Emma, Leblond...), bambini, animali (che forniscono lo spunto per piccoli apologhi sull'amicizia e la fedeltà) e persino alberi.

Cosa resta al di sotto di questo variegato panorama di comparse? I personaggi irrimediabilmente minori, pressoché minimi, quelli che Bourneuf e Ouellet hanno definito «elementi decorativi», «inutili all'azione»³⁵. Con una punta di severità, forse, che mal si adatta alle strutture semplici delle storie raccontate da Ruffini: perché, innanzitutto, in un romanzo autobiografico è davvero difficile discriminare l'utile dall'inutile, visto che la scelta stessa di raccontarsi implica una fiducia nel valore della propria vicenda esistenziale, minuzie e particolari compresi. Detto questo, esiste naturalmente una differenza notevole fra l'autobiografismo civile del *Benoni* e quello cronachistico-mondano di *A Quiet Nook*: il primo è sorretto da una tensione tale per cui nessun particolare può davvero essere considerato superfluo; il secondo si risolve nel bozzetto, proponendo tutta una serie di figurine la cui mancanza ben pochi lettori riuscirebbero a notare. Quanto all'inutilità di tanti personaggi minori presenti nei romanzi risorgimentali, occorre ricordare che essi sono poveri di vera e propria azione (quando, come in *Lavinia*, essa viene inserita a viva forza, il risultato è fallimentare), abbondando piuttosto di sermoni didascalici, di capitoli carichi di "colore" e di "atmosfera" e, neanche troppo nascostamente, di tesi politiche espresse in forma diretta o metaforica. In romanzi di questo tipo i personaggi "minimi" non rallentano né ostacolano lo svolgimento dell'intreccio; il loro ruolo, al contrario, è spesso quello di aderire pienamente alla contemporaneità, nel bene e nel male (molti tra loro gli ecclesiastici e i personaggi della Storia, da Poerio a Cavour, da Manin a re Vittorio Emanuele II). Se di decorazione si tratta, essa si accorda con l'arredamento delle sale principali (si noti, ad esempio, che sia nel *Doctor Antonio* che in *Lavinia* il personaggio minore tende a confermare l'interes-

³⁵ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1981, p. 151.

se dello scrittore per la caratterizzazione a sfondo “nazionale”: quindi accanto al dottore italiano farà capolino un suo collega inglese; accanto alla dolce Santina troveremo una puritana e discreta dama di compagnia britannica, Miss Hutchins; attorno a Paolo e a Lavinia ruotano artisti italiani e turisti inglesi, esuberanti e idealisti i primi, spesso critici e mal-disposti i secondi). Nel *Vincenzo*, infine, i personaggi minori, specie nella prima parte, confermano l'esistenza di un diffuso fermento nazionale nella pianura piemontese. Il personaggio minore risulta insomma funzionale, soprattutto nei romanzi risorgimentali, alla proposta di una visione d'insieme del periodo in questione, senza peraltro costituire uno stimolo all'allargamento del panorama sociale prediletto dall'autore.

5. GLI INTRECCI

a) Romanzi “semplici” e digressivi. Altre caratteristiche degli intrecci

I romanzi di un narratore “semplice” come Ruffini nascono – si direbbe oggi – quasi come *instant books* dall'evoluzione (e in fondo dalla crisi) del modello dominante del romanzo storico. La natura elementare (da un punto di vista sia psicologico che funzionale) di quasi tutti i personaggi – con la solita eccezione di Lorenzo e Vincenzo – non rimanda a un impegno particolare da parte dell'autore nella costruzione dell'intreccio; e viceversa, le strutture ampiamente convenzionali e prevedibili dei romanzi non comportano una cura approfondita della caratterizzazione. Potremo pertanto sottoscrivere preliminarmente la notazione di Sergio Romagnoli: Ruffini – osserva lo studioso – «non regge alla trama complessa»³⁶. In effetti la evita (nel *Benoni*, nei *Paragreens*, in *A Quiet Nook* e ovviamente in *Carlino and other stories*); altre volte si sforza di elaborarla, la abbozza ma poi ci si perde, abbandona il tentativo strada facendo (*Doctor Antonio*, *Vincenzo*), oppure lo porta sino in fondo con effetti di macchinosità (*Lavinia*). Se quella di Romagnoli è un'osservazione valida in generale, essa va comunque specificata tenendo presente la grande varietà nella struttura degli intrecci. La “semplicità” di Ruffini è una caratteristica che si applica a storie e personaggi quanto mai differenti.

La storia di Lorenzo è ricca di eventi e di figure ma assolutamente lineare e regolare tanto nella sua scansione quanto nel suo tragitto com-

³⁶ Romagnoli 1961, p. 94.

pllessivo. L'autobiografia si sviluppa secondo un normale percorso cronologico, dall'infanzia alla matura giovinezza, mentre l'attenzione alla vicenda formativa del protagonista viene evidenziata grazie ad un'accorta selezione delle tappe più importanti. Metafore come quelle dell'intreccio e della trama suonano poco adatte a descrivere questo flusso aproblematico della narrazione. Naturalmente questa linearità e aproblematicità pertengono all'ordine del racconto, non al personaggio principale, il cui profilo – come abbiamo già notato – risulta particolarmente intenso in virtù del rapporto che intrattiene con il narratore: sotto questo aspetto, l'autobiografia diventa occasione privilegiata per una riflessione su di sé che procede di pari passo con una considerazione del proprio passato. Per quanto elementare, la trama del *Lorenzo Benoni* va quindi considerata come uno degli elementi fondamentali nella costruzione del personaggio Lorenzo, che rappresenta il motivo dominante del romanzo. Lorenzo, come figura dalla personalità sentimentalmente ben definita, rappresentativa altresì di un'irrequietezza storicamente significativa, emerge proprio grazie al ripiegamento di Lorenzo-narratore sulla vicenda che, intanto, viene raccontando. In casi di questo tipo (come pure, con diversi svolgimenti, nel *Vincenzo*) è allora possibile ravvisare un rapporto forte tra personaggio e intreccio, che si arricchiscono, quasi si irrobustiscono, a vicenda.

Va qui aperta una parentesi solo apparentemente marginale. Uno dei tratti principali che accomuna il *Benoni* a gran parte della produzione successiva è costituito dal frequente ricorso a tecniche, come l'analessi, la prolessi, l'ellissi, che implicano un parziale sconvolgimento dell'ordine narrativo. L'interruzione del racconto principale viene solitamente segnalata in maniera esplicita, tanto da non poter lasciare dubbi in proposito: spesso interi capitoli vengono dedicati alla trattazione di vicende laterali, opportunamente precedute da titoli appositi. Nel caso delle numerose analessi, la svolta impressa all'intreccio permette all'autore di soddisfare pienamente la sua vocazione didascalica, con particolare riferimento alle vicissitudini storiche della Penisola. Ruffini, insomma, è scrittore che fa ampio uso delle digressioni; ma lo fa, per così dire, senza perdere il filo del racconto, che riprende immancabilmente *ex novo* dal punto in cui si era arrestato. Sono suddivisibili in due grandi categorie, queste digressioni: quelle riguardanti personaggi secondari o minori, e quelle che si concentrano su particolari eventi storici. Queste ultime si rivelano di un certo interesse. Consideriamo il ventunesimo e il trentesimo capitolo del *Benoni*: il primo è interamente occupato da una digressione che ha per tema – come recita il titolo – «The State of Piedmont previous to the grant of a

Constitution hinted at in an Anecdotal way» (p. 151); il secondo si concentra sui primi passi compiuti dalla neonata associazione della «Giovine Italia», sforzandosi di chiarirne la pregiudiziale repubblicana. Nel far ciò il narratore, con un'interessante prolessi, illustra le differenze tra i primi anni Trenta e il periodo immediatamente successivo alla concessione, da parte di Carlo Alberto, dello Statuto (a partire da allora, secondo il narratore-*alter ego* di Ruffini, erano venute meno le ragioni per un'opposizione antimonarchica). Un'ampia e distesa analessi e una breve ma acuta prolessi; certo non le uniche del romanzo, ma tra le più notevoli per l'ampiezza e per la collocazione in un punto strategico. E, soprattutto, ruotanti entrambe intorno a quel vero e proprio *annus mirabilis* (per l'Europa, ma – ciò che qui maggiormente ci interessa – anche per la narrativa ruffiniana) che fu il 1848, anno dello Statuto albertino, della chiara e inequivocabile rottura tra i Savoia e l'Austria, in una parola della rinascita della speranza per l'esule Ruffini che proprio allora rimette piede a Torino, nominato parlamentare per il seggio ligure di Taggia. Quando, insomma, decide di concedersi una pausa dalla vicenda principale, l'autore ha cura di sottolineare l'influenza del contesto storico e politico che ha motivato la sua stessa scelta letteraria.

Quella del *Benoni*, del resto, non è una coincidenza. Parlando di ellissi nell'opera di Ruffini non si può non porre al primo posto quella, assai vistosa, che permette al lettore di riprendere il filo della storia di Lucy e del dottor Antonio dopo lunghi anni di separazione. I primi diciannove capitoli del romanzo avevano sviluppato, con numerose battute d'arresto e svolgimenti laterali, il tema dell'idillio tra il medico e la paziente; il breve capitolo ventesimo si era soffermato su alcuni dettagli marginali, accennando agli effetti duraturi, in quel lembo di Riviera, della visita della nobile famiglia inglese; con il ventunesimo capitolo il romanzo viene "rilanciato" a tutti gli effetti, facendo ripercorrere a Lucy quella stessa strada su cui si era infortunata all'inizio della storia. Il primo capitolo aveva chiarito subito le coordinate temporali della vicenda: aprile 1840. Il capitolo della ripresa, il ventunesimo, è altrettanto esplicito, sin dal titolo: «Eight Years After». Ancora il 1848, quindi (mese di marzo, come si specifica poco più sotto), a cui il narratore conduce il lettore con un salto improvviso di ben otto anni («We beg at this place to use our privilege of novelist, and to leap over a period of no less than eight years at once», p. 286). Ellissi quanto mai necessaria perché, trasportando i due protagonisti nella Napoli rivoluzionaria, imprime alla *love story* un più accentuato carattere patriottico, con i dilemmi che ne conseguono.

Questa presenza “trasversale” del Quarantotto, che riaffiora da un’opera all’altra (ancora in un *flash-back* posto tra i primi capitoli di *Lavinia*, e successivamente nel *Vincenzo*, inserito nella trama principale), ci permette di notare i due atteggiamenti principali che determinano, in Ruffini, un parziale allargamento della trama: da un lato la tendenza alla digressione, dall’altro il ricorso a limitati sconvolgimenti dell’ordine temporale a fini funzionali, per chiarire il significato di singoli episodi o far procedere il racconto accelerando, come nel *Doctor Antonio*, la cronologia della storia. Nel *Doctor Antonio* e in *Lavinia* gli intrecci si appoggiano in modo molto trasparente sull’uno o sull’altro di questi stratagemmi narrativi.

Ampiamente digressivo è il *Doctor Antonio*, in cui l’esile motivo principale, il pudico e progressivo innamoramento dei due giovani, è quasi soffocato dall’affastellarsi delle storie marginali che occupano la superficie del romanzo riempiendo, in un certo senso, i vuoti lasciati dalla ritrosia sentimentale di Lucy e Antonio; con una notevole particolarità: la grande maggioranza delle digressioni sono affidate alla voce di Antonio e non del narratore, quasi che Ruffini avesse avvertito la necessità di “giustificare” queste continue deviazioni attribuendone l’iniziativa direttamente al personaggio; va da sé che non per questo esse risultano più coerenti con quanto le precede: tutt’altro. Il dottor Antonio finisce anzi per assumere sempre più le caratteristiche di un retore eclettico e facondo, il cui impegno oratorio è sproporzionato rispetto alla semplicità della situazione narrativa fondamentale che lo vede attore protagonista. Ci troviamo così di fronte a uno di quei casi in cui Ruffini non riesce a instaurare un vero e convincente rapporto tra intreccio e personaggi principali.

Lavinia spicca invece per l’evidente tentativo di dar vita a una struttura narrativa ampia e articolata; tentativo, invero, scarsamente riuscito, soprattutto per l’insistenza con cui la narrazione si appoggia a forme macroscopiche di parallelismo. Tra queste va segnalata innanzitutto quella che ruota intorno alla figura di Lavinia, promossa per lunghi tratti del romanzo a narratrice di secondo grado grazie allo spazio concesso alle pagine del diario (in forma epistolare) in cui rielabora, dal suo punto di vista, avvenimenti in gran parte già noti al lettore. L’intreccio conosce in questi casi una battuta d’arresto: nel corso delle pause riassuntive si avvia su se stesso alla ricerca di una maggiore esaustività. Il ricorso al diario riepilogativo di Lavinia, unitamente alla presenza dei consueti *excursus* (qui d’argomento artistico e storico-contemporaneo), ottiene il risultato di rallentare notevolmente il ritmo della narrazione. Ciò è in parte dovuto

anche alle troppo esibite geometrie che sorreggono l'impalcatura del romanzo, soprattutto a partire dal secondo volume. Il primo si era concentrato sempre più sulla figura di Paolo, esaminata con uno sforzo "totalizzante" a partire dalle sue origini familiari. Di Paolo veniamo quindi a conoscere a grandi linee l'infanzia, la prima giovinezza già divisa tra passione civile e ricerca di un'eccellenza artistica, quindi l'innamoramento per la giovane inglesina, la fuga da Roma, la delusione amorosa, la follia, il lungo periodo di crisi. Superata la metà del romanzo, mentre Paolo sembra avere esaurito le sue risorse, la trama fa affidamento soprattutto sulle peripezie di Lavinia. Venuto meno l'espedito del diario, la narrazione continua comunque ad alternare piuttosto meccanicamente capitoli dedicati all'eroe, ad altri centrati sulla sorte dell'eroina: e già la scansione regolare dei capitoli suggerisce un costante raffronto tra le due vicende. Esso viene quindi ulteriormente messo a fuoco quando appare sempre più evidente la volontà del narratore di costruire la personalità di Lavinia seguendo uno schema analogo a quello utilizzato per presentare Paolo: ci si sofferma dunque sui suoi natali (umilissimi, a differenza di quelli dell'italiano, ma anch'essi all'origine di una dolorosa serie di equivoci), sulla sua fuga dalle garanzie della vita privilegiata condotta fino ad allora, sul lungo e amaro periodo di crisi. Manca, da questo rapido diagramma, la parte relativa all'amore e alla follia che ne consegue: e la ragione è molto semplice, dal momento che Paolo Mancini può contare ancora su un altro *alter ego*, l'amico Thornton Mortimer, che con lui condivide una vita concentrata in larga parte su valori estetici, come pure una fuga dall'ambiente d'origine, una cocente delusione amorosa e il cedimento alla follia. Da un capo all'altro dell'Europa, e con tempi sfasati, Paolo da una parte, Lavinia e Thornton dall'altra, ripetono in sostanza le medesime esperienze. Come si vede, per quanto ampio e articolato, l'intreccio di *Lavinia* non può dirsi complesso: tant'è vero che persino la sorte dei personaggi minori finisce per adattarsi a quella dei personaggi maggiori.

Ancora diversa la struttura dell'intreccio di *Vincenzo*, in cui pure sono ravvisabili con facilità pregi e difetti che sembrano il lascito delle esperienze narrative precedenti: torna, dopo il *Benoni*, un'attenzione spiccata ad un legame organico tra intreccio e protagonista (che si impone soprattutto a partire dal secondo volume); resiste il gusto per le analessi (che tipicamente si concentrano sulle origini familiari di Vincenzo), per le digressioni (d'argomento politico), oltre che per i riassunti (muovendo i primi passi in nuovi ambienti, Vincenzo ripete la sua storia, e il narratore non manca di sottolinearlo).

Tutto, però, appare più fuso, più convincente: il narratore controlla con maggior rigore lo svolgimento della vicenda, non abbandona per lunghi tratti i personaggi – come nel *Doctor Antonio* – impegnandoli in dialoghi con scarsa attinenza a ciò che li precede o che li segue, né si sforza di adattare il loro destino a rigide geometrie – come in *Lavinia*. Seguendo l'ascesa e il fallimento di Vincenzo, l'intreccio si coagula molto chiaramente intorno al nodo doloroso della crisi che lo divide dalla moglie e dal suocero: e per analogia con questo contrasto intimo e privato, il romanzo propone altri sostanzialmente omologhi, fino a lasciare nel lettore l'impressione di un piccolo mondo moderno lacerato da opposizioni difficilmente sanabili: quelle tra campagna e città (con i rispettivi modi di produzione e ritmi di vita), tra un conservatorismo rurale e clericale e l'apertura della borghesia e dell'aristocrazia cavouriane, tra Chiesa e Stato, tra cattolicesimo e liberalismo. Il significato di questi schemi oppositivi è chiaro: essi arricchiscono il senso della vicenda di Vincenzo, che in sé e per sé viene narrata rispettando fedelmente l'ordine cronologico, rendendola in tal modo rappresentativa di un più vasto travaglio civile.

Non si può a questo punto evitare di accennare alle due principali opere non risorgimentali di Ruffini, *The Paragreens* e *A Quiet Nook*. Liberato dall'ipoteca politica che, con risultati alterni, aveva determinato l'ideazione delle trame e dei personaggi nei romanzi appena esaminati, Ruffini si muove in direzione di intrecci molto più aperti, dalla struttura meno rigida. Qui davvero, come vorrebbe Ian Watt, il rilievo dei personaggi (peraltro abilmente sbazzati) è inversamente proporzionale alla scioltezza dell'intreccio. Prevale una levità da commedia, più che da romanzo: ciò che interessa allo scrittore è ideare una situazione, un contesto che consenta la massima elasticità della trama. Ciò significa rinunciare in partenza a una storia rappresentativa, esemplare, per mostrare invece la massima disponibilità a un tipo di narrazione aneddotica. Per Ruffini ciò comporta soprattutto un ricorso massiccio al dialogo (così nei *Paragreens*, scritti come una successione di *pieces of conversation*, con notevoli effetti comici) e una resa pressoché incondizionata nei confronti delle digressioni, che in un diario di un soggiorno estivo come *A Quiet Nook* costituiscono, in mancanza di un vero "soggetto", la principale risorsa del racconto. Per quanto anomala rispetto alla maggior parte della narrativa ruffiniana e fortemente debitrice nei confronti delle convenzioni della letteratura comica e di intrattenimento, la costruzione dell'intreccio in queste due prove minori si rivela di singolare efficacia.

b) *Rappresentazione dello spazio e situazioni-chiave*

Su un paio di altri punti converrà ora sviluppare alcune considerazioni. Innanzi tutto, sul peso e il significato della rappresentazione dello spazio ai fini della costruzione dell'intreccio e della caratterizzazione dei personaggi.

Nei quattro romanzi risorgimentali fa sentire la sua influenza il richiamo a un'immagine astratta dell'Italia come luogo insieme presente e assente, spazio nazionale da realizzare, nella cui liberazione sono impegnati in modi diversi i vari protagonisti delle vicende narrate. Ci si potrebbe attendere che, in contrasto con questa visione "ideale" dello spazio, venga proposto un panorama quanto mai concreto e reale di piccole patrie. Ma in realtà Ruffini preferisce non insistere eccessivamente sugli ambienti nei quali inserisce i suoi personaggi. La Riviera del *Doctor Antonio* è l'eccezione che conferma la regola: iperdeterminata (al punto d'aver garantito per decenni all'autore una perdurante fama presso un vasto pubblico), soprattutto attraverso i discorsi di Antonio, essa rimane sempre un oggetto da descrivere da un punto di vista esterno. Un territorio decantato con minuziosa precisione nelle sue peculiarità storiche e naturali, ma all'interno del quale non vediamo mai veramente agire i due personaggi principali. In un intreccio dominato dalla tendenza alla digressione, la continua attenzione riservata al territorio in cui si svolge la vicenda finisce per essere il segno più eloquente della debolezza della struttura generale, bisognosa di un'abbondante aneddotica locale per riempire le pause rese necessarie dal nucleo centrale, sin dall'inizio impostato su una storia d'amore singolarmente statica e contemplativa. Si avverte tuttavia, proprio in virtù di questa presenza massiccia e al tempo stesso accessoria, che i luoghi del *Doctor Antonio* non sono riducibili a inerte scenario degli eventi principali. L'autore annette evidentemente allo spazio un valore indipendente dalla sua mera funzionalità narrativa, che ci rimanda appunto alla radice patriottica di questa letteratura.

Gli spazi concepiti come sfondo storico-geografico emergono soprattutto nelle due prove di più ampie dimensioni, *Lavinia* e *Vincenzo*. Roma, Torino e la Crimea nel primo caso, la campagna piemontese, ancora Torino, Chambéry e la Riviera (di Levante questa volta) nel secondo, appaiono privi di una qualsiasi consistenza rappresentativa; forniscono poco più che gli indispensabili punti di riferimento spaziali, e vengono tanto meno specificati quanto più risultano già di per sé carichi di un significato storico più che sufficiente per giustificarne la scelta.

Ma parlando di *Lavinia*, un discorso diverso va impostato per quanto riguarda la prolungata sosta di tutti i maggiori attori della storia a Parigi. Parigi e Genova, città d'elezione e città natale dello scrittore, sia pure confermando la difficoltà, da parte di Ruffini, nel rappresentare personaggi in sintonia con un ambiente che contribuisca a spiegarli, riescono a lasciare di sé un'immagine duratura. Ruffini dimostra, anche se a intermittenza, di possedere un'acuta sensibilità nei confronti del vivace tessuto urbano all'interno del quale colloca alcuni personaggi. Tranne che nel *Benoni* e nei *Paragreens*, Ruffini non descrive le sue principali figure attivamente impegnate in un contesto cittadino: la loro presenza offre però la possibilità di creare una serie di quadri che, posti l'uno accanto all'altro, trasmettano il "senso" delle due città.

Parigi, si diceva. Città che in *Lavinia* diventa il vero centro dell'azione, autentica metropoli in cui convivono ambienti diversissimi tra loro: il bel mondo festaiolo ed esclusivo della borghesia internazionale che, per una notte, ammalia Lavinia; l'accogliente *milieu* del popolo minuto, autentica riserva di umanità e di calda simpatia al centro del caos cittadino, oltre che oasi di salvezza per Paolo; il tranquillo e appartato studiolo di un erudito locale; l'iperattiva compagnia degli esuli e degli stranieri in cerca di successo, di ricchezze, di nuove alleanze in vista dei loro progetti (ed ecco Paolo incontrarsi con Daniele Manin); il mondo parallelo di un ospedale psichiatrico. Ambienti che in sé e per sé non corrispondono alla personalità dei personaggi al centro della storia, i quali si limitano ad attraversarli più o meno rapidamente; nella loro estrema varietà essi riflettono piuttosto la frammentarietà dell'intreccio, finendo per rappresentare, sia pure paradossalmente, l'unica realtà credibile di questo romanzo faticoso e complicato.

A parziale conferma, si tenga presente il ruolo giocato da Parigi in varie altre storie ruffiniane. L'accenno contenuto nel *Doctor Antonio* («At Paris [...] life was a race indeed», p. 281) sembra racchiudere *in nuce* l'interesse per la Parigi frivola e mondana delle *soirées* e dei ricevimenti che frequenteranno prima Lavinia e quindi Paolo; ma è nei *Paragreens* che la metropoli francese domina al centro della narrazione come il grande palcoscenico su cui si avvicendano, in rapide entrate e uscite, i membri della famiglia inglese, tra incontri con varie categorie di lestofanti e veloci cambi di scena, dalle sale dell'Esposizione Universale a quelle del ristorante e dell'albergo, dalle disavventure con i portieri (figura cara all'autore, che non si lascia sfuggire l'occasione per ripresentarla nelle successive

pagine parigine) a quelle con la polizia – con una tragicomica puntata in carcere. Con minore estro, ma non minore efficacia, a Parigi Ruffini ritorna in due dei suoi ultimi scritti, *Carlino* e *A Contemporary Hobby*, continuando a proporre un'immagine variegata, ma chiaramente debitrice nei confronti di una prolungata esperienza di vita quotidiana: da un lato soffermandosi ancora a descrivere le dorate abitudini dei sopravvissuti campioni dell'aristocrazia, dall'altro indugiando a parlare di sé, modesto esponente di una borghesia cittadina che si sta aprendo ai nuovi riti imposti dalla modernità.

Di Genova, di come viene rappresentata nel *Benoni*, della sua vita quotidiana mossa e intricata, piena di svolte inattese come il suo panorama, in parte abbiamo detto. Descritta al lettore inglese con passione e insolita ampiezza da Dickens solo pochi anni prima, conserva e anzi accresce nel romanzo autobiografico il suo fascino. Essa racchiude in sé una realtà troppo ampia e contraddittoria perché la figura di Lorenzo possa ambire di rispecchiarsi; né il narratore si impegna in una perlustrazione o in un'analisi approfondita dei suoi volti. Seguiamo così Lorenzo da un capo all'altro della città, dai portici di Sottoripa all'interno del Carlo Felice, da via Balbi, con le sue aule universitarie, a piazza Banchi, con il suo commercio di beni materiali e immateriali, dai colli circostanti, meta dei trasferimenti estivi, al porto con i suoi traffici più o meno leciti. Una città levantina e già decadente, la cui autonomia è reclamata con orgoglio e in forme diverse tanto dai giovani vicini a Lorenzo quanto dal popolo che perpetua antichi usi e ostenta la sua indifferenza nei confronti del dominio piemontese. Tutto ciò arricchisce la storia di Lorenzo, ma non la determina direttamente; e del resto il narratore tratta con assoluta naturalezza, al limite della casualità, il rapporto tra la città e il suo io-protagonista, senza abbandonarsi a liriche effusioni o a romantiche dichiarazioni d'amore per il suolo natio. Prevale, anche nei momenti più altamente drammatici, come quello della fuga notturna per la Francia, un tono di schietto realismo che riesce ad esprimere il viluppo di emozioni scatenate dalla partenza senza rinnegare d'un colpo quel misto di candore e concretezza che accomuna Lorenzo-narratore a Lorenzo-personaggio, costruendo un'immagine antiretorica di patriota risorgimentale:

When I lost sight of the Lanterna, it was as if I had again been torn from the arms of those so dear to me, and a host of recollections crowded round me of past happy days, days of youth, of joy, of hope, such as could never more return for the exiled man. The die was cast; I was proscribed, a wanderer on the wide world;

nay, my very life and liberty were no longer in my own power; they were in the hands of the men before me (LB, p. 282)³⁷.

Pur senza insistere sulla notazione spaziale, l'autore si rende conto che definendo con precisione le coordinate spazio-temporali della storia può rendere l'intreccio più facilmente fruibile, soprattutto per un pubblico che dev'essere educato a "vedere" l'effettiva realtà di un territorio che il protagonista, da parte sua, collega immediatamente ad affetti ed esperienze quanto mai specifiche. Ma la Genova di Lorenzo rappresenta non a caso, già all'inizio della carriera letteraria di Ruffini, il punto più alto della sua sensibilità ai luoghi del racconto, e come tale un episodio difficilmente ripetibile.

Il fatto che i luoghi, i personaggi, gli eventi risultino avere, di romanzo in romanzo, un peso e un significato così diversi, e siano presentati da Ruffini all'interno di intrecci dalla struttura assai differente, non deve però far dimenticare che una ben riconoscibile aria di famiglia circola in questi libri, appoggiandosi, oltre che su un linguaggio sostanzialmente uniforme e su un comune messaggio "nazionale", anche su una serie di situazioni ricorrenti a livello di trama. Ad esempio, un passaggio pressoché obbligato dell'intreccio ruffiniano è costituito dalla malattia del protagonista: immobilizzandolo (o immobilizzandola) a letto, si consente al narratore di sviluppare il tema del suo cambiamento, che interviene in seguito ad una prolungata riflessione su se stessi (Lorenzo, Paolo in *Lavinia*, il barone di Kerdiat in *Carlino*), oppure come effetto di un contatto più diretto con altri personaggi (Lucy curata da Antonio, Rose attorniata dal padre e da don Pio, come pure Vincenzo assistito da Rose). La malattia, o comunque la condizione fisicamente critica del protagonista, può essere il frutto di un improvviso scoppio di violenza (il duello che lascia a terra ferito Lorenzo), di un evento accidentale come il ribaltamento della carrozza che trasporta Lucy o come il disarcionamento del barone di Kerdiat, di un grave momento di depressione o insoddisfazione personale (per Paolo, Vincenzo e Rose). Segue quindi una casistica molto varia, e interviene nei punti più diversi: non suggerisce al lettore una particolare importanza simbolica, nonostante la sua costante presenza.

³⁷ «Quando persi di vista la Lanterna, fu come se mi strappassero alle braccia di una persona cara, e una folla di ricordi dei tempi felici, dei giorni della mia giovinezza, delle mie speranze, delle mie gioie, mi circondò: ricordi di giorni che, per l'esule, non sarebbero mai più ritornati. Il dado era tratto; ero proscritto, solo e ramingo nel vasto mondo; la vita stessa e la libertà mi erano sfuggite di mano, per passare in quelle degli uomini che guidavano la mia barca» (LB 1952 cit., p. 315).

Più agevole, da questo punto di vista, l'interpretazione delle conclusioni con le quali Ruffini decide di suggellare le sue opere. Anch'esse, infatti, ripetono schemi simili tra loro che invitano ad un'analisi comparata. In primo piano troviamo le fini tragiche, altamente drammatiche, che lasciano però trapelare la fiducia in un possibile miglioramento o riscatto. Si pensi ai primi due romanzi, che si chiudono in maniera pressoché analoga: il *Benoni*, con il travagliato arrivo a Marsiglia del protagonista, al quale Fantasio comunica tra le lacrime la notizia della morte del fratello Cesare; il *Doctor Antonio*, con l'eroe eponimo imprigionato a Ischia, dove «suffers, prays, and hopes for his country» (p. 377), e Lucy finita dal dolore e dall'eccessiva tensione nervosa. Eppure si ha cura di far notare, in ambedue i casi, che alla metà degli anni Cinquanta la tragedia italiana non impedisce ai patrioti di agire o almeno di impegnarsi (dall'esilio o dalla cella) per un futuro di libertà. In sostanza Ruffini, pur così realista e refrattario alle grandi costruzioni ideologiche, propone *in extremis* una sua visione del martirio, inteso non certo come una scelta *a priori* ma come il prezzo che si trovano di fatto a dover pagare i giovani convinti delle proprie azioni.

Convenzionalmente positiva, e pienamente in sintonia con il resto della narrazione, la conclusione sia dei *Paragreens* (con il chiarimento degli equivoci e il fulmineo ritorno da Parigi nella quiete delle mura domestiche) sia di *A Quiet Nook* (anche qui, chiarimento di equivoci e misteri, con l'aggiunta dell'annuncio di un imminente matrimonio). Senza dubbio più sforzato il sorriso di circostanza con cui l'autore liquida, al termine di *Lavinia*, il destino delle numerose coppie di cui ha seguito le vicissitudini da un capo all'altro dell'Europa: matrimoni, prole, successo, case nuove si affastellano come per incanto nelle ultime righe a rassicurare il lettore. All'altezza del 1860 non sembra opportuno mostrare sfiducia nel futuro.

Vincenzo e Carlino si chiudono con maggiore coerenza: qui la fine porta a compimento le premesse che avevano avuto modo di svilupparsi in precedenza. In entrambi i casi, i tristi presagi trovano piena conferma, anche se l'autore si preoccupa, in un certo senso, di ingentilire i toni negativi per non cedere alle sirene del più disperato pessimismo. Il *Vincenzo*, comunque, intende fotografare il dissidio profondo tra il nuovo e il vecchio Piemonte (e sullo sfondo, tra la nuova Italia e il suo passato di nazione divisa): sicché anche tra i due coniugi Vincenzo e Rose, nonostante gli accomodamenti, i compromessi, le reciproche sofferenze e il pargolo loro concesso si direbbe a scopo terapeutico dall'autore, non può e non

deve nascere un'intesa che maschererebbe solo il tradimento dei rispettivi principi. Vincenzo matura quel tanto che gli serve per imparare l'arte della rassegnazione: è cosciente del suo errore e dei limiti della moglie, ma decide infine di tacere e di rinunciare in partenza alla propria dignità. L'autore gli evita gli abissi della depressione e della solitudine e con mano gentile lo spinge tra le secche della vita familiare (le «sunken rocks» del sottotitolo), concedendogli di assistere come spettatore all'ascesa di quella classe politica torinese dalla quale era stato adottato.

Carlino compie l'estremo atto di rispetto e omaggio al suo padrone portandolo a morire lontano da Parigi, nella sua terra: è l'unico a riconoscerne l'umanità, e in quanto tale, a venirne ampiamente ricompensato. Il lungo racconto termina rendendo note le ultime volontà del barone, che riversando su Carlino la sua generosità conferma di essere un misantropo solo di facciata, come era stato ripetutamente suggerito nelle pagine precedenti. In linea con l'intera vicenda, trionfano magnanimità, obbedienza, buoni sentimenti.

Sino alle ultime battute, le opere di Ruffini confermano di essere costruite su intrecci diversi nella struttura e nel significato, ma accomunati dalla loro tutto sommato facile leggibilità: trame spesso (anche se non sempre) semplici, ma soprattutto agevolmente riconoscibili per la chiara evidenza degli elementi e dei meccanismi che ne regolano il funzionamento. Così, pur riuscendo raramente convincente, Ruffini poneva le condizioni per poter essere gradevolmente "consumato".

IV.

TEMI E TOPOI

Più volte il teatro italiano di Londra mi fece risovvenire in quell'inverno del palazzo incantato dell'Ariosto, ove tanti paladini amici e nemici fra loro corrono su e giù per le scale senza poterne uscire, e senza poter combattere.

Giuseppe Pecchio, *Osservazioni semi-serie di un esule sull'Inghilterra*, 1831

In virtù della loro ambientazione contemporanea, i romanzi di Ruffini presentano un alto tasso di referenzialità. Ciò si può riscontrare a più livelli: sia i narratori sia i protagonisti sono accomunati dalla volontà di *comunicare* il Risorgimento, di cui vengono messe in rilievo le motivazioni ideali ma soprattutto quelle più personali, che hanno la loro radice nelle frequentazioni, negli incontri, nelle vicende della vita di tutti i giorni. Amore e patria appaiono inestricabilmente connessi, ma in maniera tale da accrescere quanto di “umano” e “normale” può essere contenuto nel secondo termine. Mi preme qui rilevare come gli obiettivi della lotta risorgimentale vengano resi più visibili dal richiamo insistente a luoghi, eventi, personaggi reali e riconoscibili. Anche la scarsa solidità strutturale dei romanzi, persino palpabile nel dilagare delle digressioni, nell'incertezza che regola i rapporti tra i personaggi, nell'uso frequente del discorso diretto a fini didascalici, di fatto si traduce nell'ulteriore immissione di vicende secondarie tratte dalla cronaca di quegli anni o riferite al ricco repertorio delle tradizioni locali e a personaggi minori legati a contesti assai specifici (il mondo popolare ligure, coi suoi giovani impiegati a bordo dei primi transatlantici oppure più tradizionalmente dediti alla pesca; quello parigino, con il suo forte radicamento nella movimentata vita di quartiere; i cenacoli dell'integralismo religioso francese, pregiudizialmente schierati a favore del papato e attivi nell'opposizione alle richieste piemontesi di alleanza con Napoleone III...).

Si aggiunga poi il gusto per una lingua piana, per una sintassi elementare, per periodi brevi che mantengono serrato il ritmo della narrazione: tutto ciò concorre a creare anche a livello formale un forte effetto di realtà che esalta la presenza, da un'opera all'altra, di alcuni grandi temi generali.

Questi temi ricorrenti e centrali soddisfano sia esigenze più spiccatamente ideologiche sia il bisogno di dar vita, al di là dei singoli romanzi, a una rete di corrispondenze che rendano unitario e riconoscibile il percorso dell'opera nel suo complesso. La scelta stessa dei temi fondamentali, del resto, finisce per consolidare lo stretto legame di questa produzione con il suo contesto culturale.

1. L'UNITÀ D'ITALIA

In apertura di questa rassegna non possiamo fare a meno di ribadire l'incidenza del tema politico. L'unità e l'indipendenza italiane sono presentate sin dal *Benoni* come un evento possibile che sollecita le energie di giovani provenienti da ogni parte della Penisola (Genova, Catania, Roma, la provincia piemontese) e da strati distinti della società (pur nella comune appartenenza alla classe media: da Lorenzo, laureato in legge, ad Antonio, medico di paese, a Paolo, ereditario spiantato e stimato pittore, a Vincenzo, orfano adottato dall'avvocato del paese e giovane speranza dell'apparato diplomatico).

Per Ruffini, si trattava di contestare implicitamente l'innato conservatorismo inglese che, pur di non alterare l'equilibrio sul Continente, vedeva con occhio benevolo il dominio austriaco sull'Italia e sull'Europa balcanica e centro-orientale. Raccontando l'impegno diretto di giovani di valore e lontani da ogni fanatismo, Ruffini mostrava il radicamento dell'ideale risorgimentale, la sua rispettabilità e la sua concretezza. Ma l'Unità d'Italia non era solo possibile: andava anche riconosciuta come un'assoluta necessità di fronte alla palese ingiustizia dei sistemi vigenti: all'anacronismo del mondo scolastico e universitario; all'arbitrarietà e crudeltà dell'apparato giudiziario, che agiva in base a uno spirito di vendetta; all'intrusione degli ambienti ecclesiastici nel mondo secolare; all'inadeguatezza delle dinastie regnanti (con l'ovvia eccezione dei Savoia), che perpetuavano in maniera feroce e grottesca privilegi privi persino di fondamento giuridico. Con modi e argomenti diversi, un concetto emerge chiarissimo dalle pagine dei libri di Ruffini: l'Italia può e deve essere liberata. Sin dai tempi dell'*Italianate fashion* del primo romanticismo, il pubblico inglese era stato abituato a sentir decantare i meriti e gli splendori della civiltà italiana, ma anche a veder trattare con scetticismo le ipotesi di un'effettiva indipendenza. Non si ritenevano gli italiani in grado di conquistare autonomamente la propria libertà: così aveva ripetuto, ad esempio, lord Normanby in una raccolta di

racconti del 1825 che aveva goduto di largo successo (*The English in Italy*). Il lettore inglese aveva, secondo Ruffini, un concetto vago e impreciso di ciò che succedeva nella Penisola. Andava prima di tutto fatta chiarezza, come richiedeva Lavinia nel corso delle sue conversazioni con Paolo: «our notions about Italy are rather misty, I must own» (*Lav*, I, p. 84).

Per dissipare le nebbie dell'incertezza occorreva mettere a fuoco i termini della questione. Da una parte, tirannia, ingiustizia, illibertà: in una parola, dispotismo: «Travellers describe a tree in the island of Java, whose pestiferous exhalations blight every tiny blade of grass within the compass of its shade. So it is with despotism. No detail of life, however purely personal or trivial, is safe from the noble, all-pervading action of this accursed upas-tree» (*DAnt*, p. 257).

Dall'altra parte si schiera chiunque sia a favore dell'Unità. Ma all'interno di questa netta scelta di campo le posizioni possono essere articolate. Ruffini delinea l'opposizione tra repubblicani e monarchici senza infingimenti o ambiguità, dichiarando apertamente la sua posizione, ma preoccupandosi al contempo di non danneggiare l'ideale giovanile:

There was no difficulty in transforming the Federates into regular associates. Nine out of ten most willingly joined the new sect. The adoption of a republican creed met with few, if any, objections. If there was to be a creed, it was a necessity, acknowledged even by the partisans of constitutional monarchy, that it should be the Republican. Representative monarchy lacked a plausible candidate for the crown of Italy. [...]

Many among them [...] would have preferred a representative monarchy to a republic, and if they accepted the latter it was from a feeling of the practical impossibility of bringing anything else to bear. Others cared only for the one great point, the independence of Italy, and, to secure that, were ready to accede to any form of government. Hence it may easily be understood how it happened that, when in 1848 Carlo Alberto bestowed a constitution, and came to an open rupture with Austria, what remained of the association split into two fractions, of which one, composed of the two elements we have just mentioned, rallied round the standard of the constitutional king – the champion of national independence; while the other – the republican army – abstained from taking part in, or declared against the movement, because originating with and headed by a king (*LB*, pp. 239-40)¹.

¹ «Trasformare i Federati in veri e propri Associati non fu difficile. Nove su dieci aderirono entusiasticamente alla nuova setta. L'adozione di un credo repubblicano non incontrò ostacoli, o ne incontrò ben pochi. Se un credo si doveva avere, era una necessità riconosciuta perfino dai partigiani della monarchia costituzionale che fosse repubblicano. La monarchia rappresentativa mancava di un candidato plausibile alla corona d'Italia. [...] molti [...] avrebbero preferito a una repubblica una monarchia

L'opzione a favore della monarchia, già abbastanza evidente in passaggi come questo, diventa inequivocabile in *Lavinia* e *Vincenzo*, dove i due protagonisti prendono importanti decisioni per la loro vita in base al criterio della fedeltà a casa Savoia, intesa come simbolo di indipendenza e libertà. La scelta legittimista e piemontese, argomenta Ruffini, soddisfa quell'esigenza di concretezza e di semplicità che è irrinunciabile per una letteratura che ambisca a trasmettere pochi ma chiari concetti. I protagonisti dei romanzi si impegnano – a parte Lorenzo – in imprese guidate dalla casa regnante (lo stesso Antonio, combattente del Quarantotto napoletano, si incontra nuovamente con Lucy durante un ricevimento a corte – anche se in questo caso si tratta di quella napoletana di Ferdinando II); e al narratore è riservato il compito di ragionare intorno al significato più profondo di quelle scelte:

we beg the reader [...] to bear in mind that we are dealing with a country the seat for ages past of a far from always enlightened despotism [...]. That sublime abstraction, "the country" – an abstraction, the comprehension of which, by the bye, presupposes a certain training, and consequent enlargement of the mind – was little likely to be understood and felt, little likely to carry weight with it against tangible and dear realities, in hard-toiling districts, within reach of no other authoritative voice than that of a parish priest, oftener than not the humble servitor of the powers that were.

Where, then, was the strength of liberal Piedmont? In the prestige and example of royalty, in the devotion of the army, in the public spirit of the populations of the large cities, in the enthusiasm of the youths of the university, in the common sense and love of order of all classes (V, I, pp. 147-48)².

rappresentativa, e se accettavano la prima era per la sensazione dell'impossibilità di una diversa soluzione immediata. Ad altri interessava solo un gran punto, l'indipendenza italiana, e per raggiungerla erano pronti ad accettare qualunque forma di governo. Si capisce quindi come avvenisse che, quando nel 1848 Carlo Alberto accordò una costituzione e venne ad aperta rottura con l'Austria, quanto rimaneva dell'associazione si divise in due frazioni, una delle quali, composta dei due elementi che ho già detto, si riunì intorno alla bandiera del re costituzionale – campione dell'indipendenza nazionale – e l'altra – il partito repubblicano – si astenne dal movimento o vi si oppose perché originato e guidato da un re» (LB 1952 cit., pp. 269-71).

² «Preghiamo il lettore [...] di ricordare che stiamo parlando di un paese che nel passato era stato governato da un dispotismo assai poco illuminato [...] Un concetto astratto e sublime come "paese" – la cui comprensione, va detto, presuppone un certo esercizio mentale e una conseguente larghezza di vedute – aveva ben poche possibilità di venire compreso e sentito come proprio, di avere un qualche peso se raffrontato a realtà ben più tangibili e importanti, in distretti dediti al duro lavoro, in cui l'unica voce delle autorità era quella del parroco, nella maggior parte dei casi umile servitore dei potenti.

2. GERARCHIE E CLASSI SOCIALI TRA CRITICA E SATIRA

Il tema politico, in ogni caso, non si limita in Ruffini a proporre l'obiettivo dell'Unità d'Italia. Viene ripetutamente espressa una polemica rivolta contro i privilegi attribuiti alla classe nobiliare e, più in particolare, contro l'utilizzo di titoli onorifici. Monarchico anche per ragioni di opportunità strategica, Ruffini si schiera cautamente sul versante democratico proclamando l'uguaglianza – in ordine di principio – di tutti gli uomini e condannando come anacronistiche le divisioni fissate sin dalla nascita. Lungo tutto il corso della sua opera, la vena polemica contro la nobiltà e le persone o le società che se ne lasciano ammaliare non accenna a diminuire, sino a diventare uno dei punti di passaggio obbligati dei dialoghi tra gli amanti (di cui uno, solitamente la donna, appartiene a una blasonata famiglia: il che accresce le difficoltà di un rapporto con l'uomo, libero cittadino borghese). Attraverso le parole dei narratori e dei protagonisti si dichiara sempre apertamente la fiducia in un'aristocrazia basata sul merito e le capacità individuali. Dai suoi anni di studio collegiale, afferma Lorenzo nelle prime pagine del romanzo, egli ha ricavato l'impressione «that rank and title could never vie with distinctions such as those which I could boast. Birth and rank were held at college in the light of unimportant advantages; and a dunce, let him be born a marquis or a duke, was no less a dunce with us, and no less treated as such. The only aristocracy we acknowledged at school was that of talent, and of physical strength united to spirit» (*LB*, pp. 20-21).

L'affermazione delle proprie idee sull'argomento si accompagna sempre ad una più o meno sottile ridicolizzazione delle istituzioni e delle figure irrigidite nel culto delle gerarchie tradizionali: alla rappresentazione fortemente critica della vita scolastica contenuta nel *Benoni* fa seguito, nel *Doctor Antonio*, quella altrettanto negativa dei due baronetti «Davennes of Davenne» (*DAnt*, p. 39), Sir John e Sir Aubrey, padre e fratello di Lucy, chiusi – almeno per larga parte della storia – in un caricaturale orgoglio di casta; e non diversamente la famiglia Paragreen, nel romanzo omonimo, viene adescata e truffata facendo balenare la prospettiva di un invito a corte da parte di una falsa Altezza Reale; mentre in *Lavinia* il periodo della

Dove risiedeva, allora, la forza del Piemonte liberale? Nel prestigio e nell'esempio della monarchia, nell'obbedienza dell'esercito, nel senso civico degli abitanti delle maggiori città, nell'entusiasmo dei giovani universitari, nel buon senso e nell'attacco all'ordine che mostravano tutte le classi».

perdizione morale dell'eroina coincide con l'amicizia quasi morbosa con un'aristocratica spagnola in preda a manie di grandezza, Juanita Florez Virginia, Marchesa Delfuego y Arcos, tutta presa dalla passione per i cavalli, per la vita in società e per i riti mondani del mondo dello spettacolo. Infine, uno dei fulcri del *Vincenzo* ruota intorno al conflitto, nel piccolo paese della provincia piemontese, tra la famiglia borghese dell'Avvocato e quella in decadenza dei marchesi Del Palmetto: con un'ulteriore complicazione che deriva dalla progressiva chiusura dell'esponente borghese su posizioni retrive (in concomitanza con la sua nomina a Cavaliere del Regno, per intercessione del figlio adottivo dipendente del governo liberale) e dal contemporaneo passaggio del giovane marchese, già spocchioso rappresentante del suo cetto, al liberalismo più acceso (metamorfosi in cui gioca un ruolo determinante una moglie di alto lignaggio presentata come un'autentica *pasionaria* sin dai tempi delle rivoluzioni quarantottesche: «She belonged to a heroic family of heroic Brescia», *V*, I, p. 234).

La critica al mondo e alla mentalità nobiliare oscilla tra momenti almeno intenzionalmente satirici in cui Ruffini provvede a confezionare idoli polemici, e altri permeati da una volontà assertiva, che si traduce in affermazioni decise e inequivocabili. *Lavinia* costituisce sotto questo aspetto una fonte preziosa, poiché la sua debolezza strutturale fa sì che il pensiero di Ruffini vi si esprima con lucida immediatezza. Ecco allora che in bocca al protagonista Paolo Mancini, nobilissimo principe di nascita che rinuncia ad assumere il proprio titolo, l'autore può mettere lapidarie affermazioni di condanna dell'aristocrazia, che si vorrebbero più credibili perché contrarie agli interessi del personaggio: «a title is only a label on a vase; all depends on what is within: at all events, I would not be the Prince of Rocca-Ginestra» (*Lav*, I, p. 98); mentre alla "spalla" di Paolo, l'inglese Thornton Mortimer, l'autore riserva il delicato compito di puntare il dito contro il proverbiale spirito di casta che soffoca la vita sociale anglosassone: «A title is a talisman no true-born Briton resists. England is the paradise of title-bearers. Titles govern us at home, represent us abroad, command our armies, manoeuvre our fleets, and with some exceptions [...] fill every office of trust, honour, and emolument. Titles make our laws, our fashions, our rain and sunshine» (*Lav*, I, p. 221).

Compito non facile, questo di partire da un'occasione italiana per proporre una critica sostanziale a un aspetto della mentalità e società anglosassone, e che rientra in un più ampio discorso avanzato da Ruffini contro i limiti della "psicologia" inglese. Si noti intanto come la fedeltà a questo tema, che viene continuamente formulato nonostante un sempre

più deciso avvicinamento a posizioni moderate, finisca col costituire un'indicazione favorevole all'accoglimento di istanze "egualitarie" (almeno formalmente)³.

3. ANTICLERICALISMO E QUESTIONE RELIGIOSA

Dietro la rivendicazione nazionale, quindi, si possono scorgere anche altri obiettivi critici, secondo una prospettiva di ampia riforma "morale" che rimanda alla formazione politica maturata all'interno della «Giovine Italia». Di assoluto rilievo, per esempio, risulta l'impegno demistificante rivolto contro lo strapotere e il malcostume clericale, frutto di una visione insieme spregiudicata e tollerante del fenomeno religioso nella Penisola.

Gli ecclesiastici, immancabilmente presenti in Ruffini, ricoprono funzioni assai diverse da romanzo a romanzo, e a volte possono anche assurgere al rango di personaggi veri e propri (molto meno, però, di quanto ci si potrebbe aspettare). Un dato è costante: Ruffini li rappresenta come figure che hanno scelto il sacerdozio per convenienza o interesse. Questa distorsione della missione sacerdotale non sembra peraltro turbare profondamente l'autore: ciò che gli sta a cuore è piuttosto verificare l'attivo ruolo antirisorgimentale svolto da preti e alti prelati, constatare la funzione di freno che essi esercitano. Il clero viene in definitiva presentato come una casta (articolata al suo interno) attiva nell'opposizione alla lotta per l'indipendenza e alla cultura che l'ha favorita. Quanto alla religione, essa andrà rintracciata altrove: eppure proprio questa dicotomia, ben presente in Ruffini, tra interessi secolari del clero e manifestazioni di una religiosità diffusa tra la popolazione – abituata comunque a riconoscersi nell'organizzazione gerarchica della Chiesa –, conferma uno dei luoghi comuni della letteratura inglese sull'Italia, secondo il quale l'illibertà endemica poteva essere spiegata con la passiva accettazione del ruolo svolto dal clero immorale. Gli episodi di aperta ribellione o di dissenso nei confronti di questo ordine di cose sono del resto destinati, in queste pagine, al più disastroso fallimento (così la rivolta di Viterbo del 1837, repressa nel sangue dal cardinale Antonelli – in *Lavinia* –, o l'aspro confronto di Vincenzo con

³ Analogamente a Lorenzo Benoni, che vede con sospetto lo sfoggio rituale e l'importanza attribuita alle gerarchie tra le file dei Carbonari, Giunio Baroggi, nei *Cento anni* di Giuseppe Rovani (concepiti negli stessi anni), stigmatizza a chiare lettere il persistere, all'interno della società dei Federati, delle divisioni tra nobili e plebei, confermate ancora una volta dall'uso dei titoli.

don Pio, guida spirituale della moglie e suo autentico modello di vita).

La questione religiosa (che in quegli anni, tra la caduta della Repubblica Romana e la fine dello Stato pontificio, assumeva una scottante rilevanza politica, italiana ed europea) viene affrontata da Ruffini in uno spirito di equilibrato realismo, ma nel complesso non può non assumere i tratti di un irrisolvibile dilemma che divide le coscienze. La condanna del clero corrotto diventa tanto più amara e desolata perché Ruffini comprende come quel malcostume non costituisca un problema isolato ma faccia parte di un sistema di valori tradizionali accettato nella sua interezza dalla popolazione.

Gli esempi più convincenti in questo senso sono forniti dal *Lorenzo Benoni*. Al centro del romanzo, il capitolo ventesimo si diffonde sulla triste storia di un ex-compagno di Collegio di Lorenzo, Vadoni, figura bizzarra e isolata, specialista nella caccia ai topi. A vent'anni, obbligato da uno zio intransigente, Vadoni fa il suo ingresso in convento dove – al momento di reincontrare il narratore – si appresta a prendere definitivamente i voti. Di fronte al suo ripensamento si scatena però un vero e proprio inferno. Dando prova di crudeltà, i monaci suoi superiori (si ricordi, per inciso, lo strepitoso successo che gli inglesi avevano tributato, sin dal 1796, a un romanzo come *The Monk* di Lewis) lo rinchiudono a pane e acqua in una segreta sotterranea dalla quale Vadoni esce, l'ombra di se stesso, appena in tempo per inoltrare tramite l'antico compagno una disperata, ultima supplica. Ma tutto si rivela inutile. Una storia assai simile, ma provvista di un lieto fine, verrà riproposta in apertura del *Vincenzo*, dove il protagonista adolescente, dopo aver dimostrato il suo ardore patriottico fuggendo dal Seminario per partecipare alla guerra antiaustriaca di Carlo Alberto, riesce a convincere il padre adottivo a restituirlo alla vita secolare. Episodi già di per sé significativi, perché denunciano la piaga delle vocazioni forzate, inflitte non a caso ai ragazzi socialmente più deboli e indifesi. Del resto, orfani come Vadoni e Vincenzo contano parecchi compagni nella letteratura vittoriana del periodo, che a loro concede, tuttavia, la possibilità di carriere "laiche" (classico il personaggio della istitutrice-governante-dama di compagnia, al cui fascino non si sottrarrà neppure Ruffini).

Per altri aspetti indimenticabile risulta la condanna della venalità ecclesiastica contenuta nella breve digressione dedicata da Lorenzo al commercio delle messe che ha luogo nella piazza Banchi, nel pieno centro di Genova. La discesa del narratore tra le strade affollate della città natale, tra i rumorosi portici di Sottoripa, di fronte al porto, e i carrugi dell'in-

terno, sede di attivissimi scambi commerciali, dà vita ad alcune delle pagine più intense di Ruffini. Nello spiazzo antistante la Loggia dei Banchi, vecchia borsa-valori genovese, ha luogo la compravendita delle cerimonie religiose: preti-mediatori acquistano pacchetti di riti da officiare e li rivendono, maggiorati, a preti di provincia in cerca di un lavoro quale che sia. Ogni cerimonia ha un suo prezzo, che va comunque contrattato. Il meccanismo che regola questo commercio segue criteri strettamente economici: «The price varies according to the demand, exactly like the price of stocks, and, like them, masses rise or fall with the greater or less supply in the market» (*LB*, p. 230). Si specula letteralmente, in questo modo, sulla fede popolare: anche se la commercializzazione dei sentimenti religiosi avviene talmente alla luce del sole da dar vita a situazioni involontariamente comiche, sulle quali Lorenzo-narratore si sofferma.

Non sempre, tuttavia, Ruffini è disposto a sorridere. La Chiesa è chiaramente il maggior centro di potere italiano, e la sua vocazione egemonica, riscontrabile ad ogni livello della vita sociale, non può che essere vista con preoccupazione dallo scrittore patriota, che denuncia in particolare modo il controllo quasi monopolistico dell'educazione e della produzione artistica. Quanto al primo aspetto, Ruffini dà voce, nel *Lorenzo Benoni*, alle posizioni antigesuitiche espresse in quegli anni dal suo ex-primo ministro Vincenzo Gioberti (citato puntualmente in nota); mentre partendo da un altro, influente commercio, quello delle confessioni, nel *Doctor Antonio* Ruffini arriva ad articolare con sufficiente ampiezza il significato *civile* del suo anticlericalismo:

The great business of our *Reverendi* – there are, of course many honourable exceptions – is the embellishment of their respective churches; and for this purpose they take advantage of the taste for the beautiful, which is innate in our people. Offerings or contributions flow in plentifully for the purchase of a new organ, a set of silver lamps, for pictures, for the adornment of the shrine of the Madonna. At the same time the town is dirty, not lighted at night, the pavement all holes, the roads are detestable, and bridges absent where bridges are most needed. But what does it matter so long as the church looks splendid, and outshines this or that church in the neighbourhood? (*DAnt*, pp. 152-53)⁴.

⁴ «La grande preoccupazione dei nostri reverendi, ci sono naturalmente moltissime onorevoli eccezioni, è l'abbellimento delle loro chiese rispettive, e a quest'intento essi profitano del gusto del bello che è innato nel nostro popolo. Offerte e contribuzioni affluiscono in abbondanza per comperare un organo o un paio di lampade d'argento, per dipinti o ornamenti all'altare della Madonna. Nello stesso tempo, la città è sudicia, senza lumi di notte, col lastricato tutto buche: le strade sono detestabili, i

Gesuitismo, episodi di crudeltà indirizzati contro giovani orfani oppure (dal *Lorenzo Benoni* a *Lavinia*) contro le minoranze protestanti ed ebraiche; vendita all'incanto delle messe, corsa all'accaparramento dei fedeli: ce n'era abbastanza per colpire i lettori inglesi, notoriamente sensibili al tema della libertà di culto. Ma Ruffini sa bene che il vero pedale su cui far leva, da questo punto di vista, è quello dell'antipapismo: anche se nei confronti di Pio IX dà prova di grande cautela, cercando di evitare i giudizi diretti. Sposta allora su Gregorio XVI – o meglio, su Monsignor Antonelli, futuro cardinale – la responsabilità di interventi apertamente repressivi; e fornisce un'ottima occasione di sdegno agli anglicani ricordando con apparente imparzialità la proclamazione, nel marzo 1855, del dogma dell'Immacolata Concezione (V, II, pp. 89 ss.; in realtà le cronache storiche datano l'evento all'8 dicembre 1854). Del resto, per non venir meno al suo assunto nazionale, Ruffini colloca in Francia la vera centrale del fanatismo religioso, di cui gli integralisti italiani appaiono in fondo seguaci consenzienti ma meno perversi, meno radicalmente intransigenti.

Non è certo un caso che Ruffini decida di soffermarsi sulla glorificazione della Vergine, salutata con entusiasmo dal mondo cattolico: lo sguardo critico sulla Chiesa come istituzione e sui suoi rappresentanti si accompagna ad un interesse insistito per le forme della religiosità popolare e per la ricerca individuale di spiritualità da parte dei protagonisti. E il culto mariano gioca un ruolo non trascurabile nella provincia ligure del dottor Antonio, che si affretta a giustificare laicemente la sua importanza rispondendo all'ingenua visitatrice inglese:

“Are all sanctuaries dedicated to the Madonna?”

“Almost all. The Madonna is the great passion of our people. To me, I openly avow, there is something extremely touching in this, call it superstition if you like, which deifies woman, and makes of her the channel through which compassion and mercy from on high flow to suffering mortals here below. It is the highest compliment paid to your better nature» (*DAnt*, pp. 142-43)⁵.

ponti mancano dove sarebbero più necessari. Ma che importa tutto ciò, se la chiesa appare splendida e supera questa o quella chiesa delle vicinanze?» (*DAnt* 1986 cit., pp. 199-200).

⁵ «“Tutti i santuari sono dunque dedicati alla Madonna?”

“Quasi tutti. La Madonna è la gran passione del nostro popolo. Per me, lo confesso francamente, c'è qualche cosa di estremamente commovente in questa... chiamata superstizione se volete, che deifica la donna e ne fa la via per la quale la compassione e la misericordia dell'Altissimo si sparge sui mortali che soffrono quaggiù. È l'omaggio più sublime che si possa rendere alla vostra natura, più nobile della nostra”» (*DAnt* 1986 cit., p. 187).

Allo stesso modo, uno sguardo benevolo è rivolto a manifestazioni rituali come le processioni (quella genovese della Casaccia, ad esempio, nel capitolo XXVIII del *Benoni*) o a forme di devozione locali, sconfinanti a volte in pratiche superstiziose (il pellegrinaggio alla Madonna di Lampedusa o la fiducia nei poteri taumaturgici della Madonna della Guardia, nei capitoli XV e XVI del *Doctor Antonio*). Dilungandosi a descrivere con puntiglioso gusto eziologico le origini di quei culti, Ruffini intende evidentemente sottolineare il glorioso e nobile passato della storia italiana che riscuoteva tanto interesse presso il lettore europeo. La devozione popolare, se presentata in un'opportuna cornice, poteva così ambire a sostituire l'elemento "fantastico" del romanzo gotico classico.

Con maggiore coerenza da un punto di vista narrativo Ruffini si premura di attribuire ad alcuni tra i suoi protagonisti una più sincera fede religiosa. Nell'economia dei rispettivi romanzi, infatti, assume un'importanza particolare il largo spazio dedicato all'adolescenziale crisi mistica di Lorenzo, oppure l'accento ai contrasti tra il dottor Antonio e il curato del paese sull'opportunità di registrare pubblicamente la partecipazione all'eucarestia pasquale: nei capitoli XIII e XIV del *Benoni*, l'ingenuo trasporto del ragazzo, infatuato da sogni di gloria missionaria e infiammato da un autopunitivo ardore di penitenza, sfocia in una viva lezione di realismo impartitagli dallo zio, che gli dipinge nei particolari l'insopportabile squallore della vita dei Frati Cappuccini (viene da chiedersi se non si sia in presenza di una parziale volontà di attenuare il proprio diffuso "manzonismo" introducendo – qui ma anche nei primi capitoli del *Vincenzo* – note dissonanti rispetto a quelle lasciate da un personaggio come Fra Cristoforo). Documentando questa crisi religiosa, Ruffini imprime così una svolta alla vicenda del suo *alter ego*, riuscendo nel contempo a ironizzare su quella vocazione al martirio che alcuni anni più tardi avrebbe ritrovato tra le file della «Giovine Italia».

L'atteggiamento corretto da tenere in materia di fede viene piuttosto ricordato con le parole del dottor Antonio, improntate al criterio protestante della libera interpretazione delle Scritture, l'unico ammissibile in una società rispettosa dei diritti dell'individuo. La dichiarazione di fede laicamente espressa da Antonio contiene pertanto l'apologia di un piccolo atto di disobbedienza civile utile a definire meglio l'impegno del personaggio per un nuovo ordine caratterizzato da libertà e giustizia:

At Easter, the Curés take upon themselves to send to every one of their parishioners what is called a communion ticket, and they require of every person,

after communicating, to leave this ticket in the vestry as a proof of having done so. You can conceive that this species of coercion is very humiliating, – at least I feel so. Very willing as I am to fulfil my religious duties, still I choose to do so freely, and like a man who judges for himself, not like a boy, on compulsion. So I always send back the ticket (*DAnt*, p. 153)⁶.

Ruffini fa dunque in modo di esprimere, anche parlando dell'orgoglio aristocratico o della difficile difesa della propria dignità di credente, il predominante interesse politico della sua opera: un tema che grandeggia sempre all'orizzonte, pur convivendo con altri altrettanto vistosamente presenti.

4. GLI AMORI DIFFICILI

Lorenzo viene iniziato all'amore negli stessi giorni in cui la Carboneria lo accoglie tra le sue file, con sfoggio di ridicole mascherate; ma come svanisce rapidamente l'infatuazione per quel tipo di cospirazione – elitario, ammantato di mistero, inefficiente – così l'amore per la capricciosa e nobile Lilla riserva inattese delusioni, al punto da rendere inevitabile una frettolosa rottura. Il dottor Antonio, da parte sua, pur vivendo con Lucy un lungo e tenero idillio sentimentale, trova nella famiglia di lei ostacoli non piccoli nelle persone del padre e del fratello; quando rivede, dopo otto anni, l'amore di un tempo, Lucy ha conosciuto l'amarezza di un matrimonio con un uomo austero che l'ha resa infelice: ma a Napoli l'idillio non può rinascere perché l'eroe italiano ha deciso di votarsi interamente alla patria. E tra Paolo e Lavinia (come pure tra le loro "spalle" Thornton e Clara), nel successivo romanzo risorgimentale, il sentimento che prevale e che regge sia pure debolmente l'intera narrazione è quello di una rovinosa incomprensione reciproca che porta a una dolorosa separazione, all'isolamento e alla follia dei soggetti, riscattati *in extremis* solo da un improbabile colpo di bacchetta magica grazie allo scoppio della guerra di Crimea. Con *Vincenzo*, poi, Ruffini pone al centro della storia la lenta conquista della giovane di buona famiglia da parte del coetaneo povero

⁶ «I curati a Pasqua si assumono di mandare a ciascuno dei loro parrocchiani quello che si chiama un biglietto di comunione, ed esigono che ogni persona, dopo essersi comunicata, lasci questo biglietto nella sagrestia come prova di aver adempiuto all'obbligo. Voi potete immaginare quanto sia umiliante questa specie di coazione, almeno per me. Quantunque io sia desideroso di adempiere ai miei doveri religiosi, mi piace farlo liberamente, come uomo che giudichi da sé, non come un ragazzo, per forza. E così io rimando sempre il mio biglietto» (*DAnt* 1986 cit., p. 200).

ma meritevole, che si capovolge con sconcertante prevedibilità nell'altrettanto lenta e sfibrante cronaca di un fallimento affettivo, ancor prima che matrimoniale.

Dovunque, amori contrastati che nascono dall'incontro di caratteri affatto diversi: nell'ordine, un ingenuo entusiasta (Lorenzo Benoni) rincorre una ragazzina civettuola che assapora il suo potere di conquista; un esule maturo dalle mille e più risorse (il dottor Antonio) scarica su una timida e inesperta turista l'ardore della sua passione patriottica; un pittore esagitato, confuso, idealista (Paolo Mancini) viene avvicinato da una giovane spigliata, intraprendente, in cerca di esperienze; un ragazzo di belle speranze, appena apparso sul palcoscenico della politica dove gli si prospetta una carriera costellata di successi (Vincenzo Candia), si rinchiude a guscio nel desiderio puberale della compagna di giochi dell'infanzia, socialmente sin troppo superiore. Ma il divario, come balza all'occhio immediatamente nell'ultimo caso (quello di Vincenzo e Rose), ha soprattutto un'origine sociale: le famiglie (quelle delle eroine, di solito, poiché gli eroi sono rappresentati come figure libere da questo tipo di legame), si premurano, attraverso i loro esponenti o il peso della loro storia più o meno gloriosa, di frapporre ostacoli alla realizzazione dell'idillio. Il quale, quasi immancabilmente, rovina a causa della partecipazione dei singoli ai grandi avvenimenti della vita pubblica di quegli anni.

Mettendo in mostra una sensibilità dolente e felicemente antiretorica, Ruffini constata che l'idillio svanisce comunque ben presto per lasciare spazio, al termine dei romanzi, all'infelicità dei personaggi principali. Con l'eccezione forzata di *Lavinia*, tutti i suoi romanzi risorgimentali si chiudono con un *unhappy end* che evidenzia l'irrisolvibile tensione tra la legge "naturale" dell'amore e la realtà "storica" della vita sociale. A voler semplificare, Ruffini sembra puntare sul classico intreccio tra un ottimismo della volontà e un pessimismo della ragione, scompaginando peraltro le rigide tipologie della narrativa coeva. Ha scritto Folco Portinari a proposito dell'*Assedio di Firenze* – che è quanto dire uno dei pochi espliciti esempi di romanzo storico risorgimentale ai quali Ruffini avrebbe potuto rifarsi –: «a differenza dello schema idillico: natura buona – storia cattiva, lo schema politico ribalta i segni: natura cattiva – storia buona, affidando perciò alla storia, cioè all'ideologia attiva, le speranze ottimistiche di modificazione e di trionfo finale del bene»⁷. Volendo applicare a questi romanzi un ragionamento simile, Ruffini parte idillico e termina politico.

⁷ Portinari, p. 24.

Nei tempi travagliati in cui ambienta le vicende non pare esserci spazio per una realizzazione di sé che non comporti anche una grave e dolorosa rinuncia.

E di rinunce, e rovesci di fortuna che quasi puntualmente le accompagnano a rendere ancora più pesante il fardello del proprio destino, questi romanzi sono costellati. Tutti i personaggi “positivi” si trovano prima o poi nella condizione di dovere rinunciare: per soddisfare la persona amata, o per non tradire i propri ideali. Rinunciano Lorenzo, Antonio, Paolo (al titolo nobiliare), Vincenzo; rinuncia Lucy, come pure Lavinia. Il “gran rifiuto” è di solito seguito da una partenza improvvisa, a sancire il distacco, oppure viene siglato addirittura dalla conclusione del romanzo. In ogni caso, rinunciare è un po’ come morire: e la morte simbolica comporta non solo infelicità personale, ma anche una “caduta” sociale, secondo uno schema frequentatissimo dalla narrativa vittoriana.

Basti pensare alla sorte delle due figure femminili appena ricordate: Lucy Davenne e Lavinia Jones conoscono l’amore in Italia, finché per volontà altrui (ma senza opporre la minima resistenza) il tempo del *grand tour* si esaurisce e si rende necessario un ritorno in patria. L’Inghilterra ha in serbo cocenti sventure: un matrimonio fallimentare per Lucy, la travagliata scoperta, da parte di Lavinia, della sua vera identità di orfana (nata per di più da un’umile coppia); quando infine, vedova l’una, orfana e dama di compagnia l’altra, decidono di tornare in Italia, alla ricerca della felicità d’un tempo, tutt’e due – dopo quella “piccola morte” – hanno guadagnato letteralmente una nuova identità: Lucy sarà lady Cleverton, Lavinia si chiamerà Miss Holywell (due cognomi dal trasparente significato augurale).

Più rocambolesca la parabola dei giovani italiani, la cui “caduta” è confermata dalla Storia con l’esilio, il carcere, la pazzia: condizioni estreme che lasciano peraltro intravedere una tenue luce di speranza, quei tempi migliori che costituiscono in un certo senso l’orizzonte stesso di possibilità di queste vicende. Con l’eccezione, ancora una volta, delle plumbee prospettive tracciate dal *Vincenzo*, opera in cui l’autocoscienza del protagonista serve solo a rendere più ulcerante la consapevolezza della debolezza e della sconfitta.

5. L'ANTINOMIA ITALIA-INGHILTERRA

Se l'opposizione tra natura e storia, tra amore e politica regola l'andamento dei drammi narrati a un livello profondo, sulla superficie il contrasto tra i sessi è reso più visibile da una più elementare dicotomia che riassume i motivi seri e faceti, politici e sentimentali della narrativa ruffiniana: parlo del contrasto tra Italia e Inghilterra, tra carattere (individuale e nazionale) italiano e carattere (individuale e nazionale) inglese. Emerge da gran parte di questa produzione una tendenza a sfruttare le antinomie nazionali come fonte di ispirazione creativa (così accanto all'opposizione Italia-Inghilterra troveremo quella tra Italia e Francia, tra Italia – o meglio, Regno di Sardegna – e Savoia, tra Italia e Svizzera – o meglio, resto d'Europa). Il fatto che il *Benoni* non sia costruito su alcuna di queste opposizioni (quella tra Genova e Piemonte serve anzi a dare maggior enfasi all'aspirazione unitaria) è a mio parere indicativo della maggiore "spontaneità" – diciamo pure della maggiore freschezza e riuscita complessiva – del primo romanzo: tutti quelli che seguono, appoggiandosi in diverso modo a questo elementare schema oppositivo, tradiscono troppo facilmente la loro natura di romanzi concepiti a tavolino.

Questa tendenza al "contrasto" nazionale spiega parecchi particolari dei vari intrecci, ma è naturalmente nella presentazione delle storie d'amore che essa assume un significato più rilevante. *Love stories* italo-inglesi non erano rare, all'interno delle due tradizioni romanzesche. Da noi, però, si era preferito lo schema dell'umile ragazza del popolo (più o meno sventurata) che fa innamorare di sé (meglio ancora: converte al cattolicesimo) una nobile e misteriosa figura di giovane inglese di passaggio; così variamente avevano ripetuto Giulio Carcano – *Angiola Maria*, 1839 – e Francesco Mastriani – *La cieca di Sorrento*, 1852 (in cui compare in verità un falso medico inglese: ottima scusa per una patetica agnizione e un susseguirsi di colpi di scena). Diversamente avrebbe sfruttato il *topos* di partenza Giuseppe Torelli – *Emiliano*, 1856-57 –, creando una situazione di tutt'altro genere, in cui le incertezze sentimentali del giovane piemontese, che invischiato in una relazione con una donna inglese sposata passa infine a desiderarne la sorella minore, lasciano sullo sfondo le vicende risorgimentali per dar vita a un vivace ritratto individuale dai toni spiccatamente sterniani. Anche Ruffini punta maggiormente sulla figura maschile, impegnandosi a capovolgere l'immagine negativa dell'uomo italiano: con molta accortezza e badando a non ripetere di romanzo in romanzo una figura *standard*. Innanzi tutto, sta attento a non infrangere in maniera troppo

plateale il tabù – vigente nella *popular literature* inglese del tempo – del matrimonio anglo-italiano⁸. È vero che Paolo riesce infine a sposare Lavinia, ma ne veniamo informati nelle otto righe conclusive dell'ultimo capitolo, al termine di due volumi in cui l'argomento del matrimonio non era mai stato accennato. Il tabù, del resto, confermava in parte l'approccio problematico dell'autore per quanto riguardava l'istituzione matrimoniale in genere: ne sono eloquente testimonianza il profondo dissidio tra Vincenzo e Rose, in *Vincenzo*, e la posizione solitaria di due personaggi oscillanti tra un'immobilizzante passività sentimentale (il narratore-protagonista di *A Quiet Nook*) e una malcelata misoginia (il Barone di Kerdiat, protagonista di *Carlino*). Per Ruffini è già difficile concepire un matrimonio felice; praticamente impossibile, poi, riuscire a raccontarne uno. Fuori discussione, ad esempio, è la possibilità di un'unione tra il dottor Antonio e Lucy-lady Cleverton (mentre a giuste nozze convola la coppia popolana di Battista e Speranza che funge da "spalla" alla prima, secondo un modulo caro a Ruffini). L'autore si rendeva conto di quanto già l'intreccio di partenza potesse urtare la suscettibilità del suo pubblico. Così immagina un possibile scambio di battute tra i coniugi Paragreen, a Parigi:

"Stuff and non-sense!" said Mr. Paragreen, as he threw down the book he had been reading.

"What's it about?" asked Mrs. Paragreen.

"The heroine, to begin with, an English young lady, falls in love at first sight with an Italian – so very likely!" (*Par*, p. 225).

Doppiamente significativo, questo passaggio: per quello che esprime, vale a dire lo scetticismo di fronte alla verosimiglianza di quell'amore; ma anche per come viene espresso, in forma di dialogo tra i membri di una coppia inglese che viene ridicolizzata lungo l'intero arco del breve romanzo.

Mentre infatti l'opera di Ruffini nel suo complesso costituisce una *laus Italiae* e dei suoi abitanti⁹, più contraddittoria è la posizione dello scrittore nei riguardi dei personaggi inglesi. Più realista del re, Ruffini non

⁸ Brand 1957, p. 220.

⁹ Non mancano apostrofi laudative in piena regola come la seguente: «O Italy, fair Italy! thine is the imperishable spell to soften and subdue all natures, however rugged and rebellious; all on whom thy warm breath plays yield to thee. Many have come to thee in hatred and defiance, lance in rest, who, no sooner had they tasted the sweet milk of thy breast, than they laid down their arms, blessed thee, and called thee "Mother." Thy history is full of such conquests, O parent land of many beauties and sorrows!» (*D'Ant*, p. 187).

esita a praticare il filone fiorentissimo di satira anti-inglese che rappresenta uno dei punti fermi della letteratura anglosassone. È peraltro assai dubbio che il suo pubblico riuscisse ad apprezzare le critiche e le disinvolute prese in giro provenienti da uno straniero. Sta di fatto che all'immagine tutta positiva dell'amante italiano Ruffini abbina quella di dame "bloccate" in un'adorazione passiva dell'uomo mediterraneo e passionale (come Lucy) o disperse in un'esistenza superficiale, con forti problemi di identità (come Lavinia): personaggi, in ogni caso, affiancati da altri volutamente caricati nei toni della loro diffidenza nei confronti di tutto ciò che è italiano – Sir John e Sir Aubrey nel *Doctor Antonio*, oppure figure minori come il padre adottivo di Lavinia, Mr. Jones, o ospiti di passaggio come Mrs. Piper, in *Lavinia*. Il signor Paragreen si riferiva appunto a Sir John affermando che «no one will persuade me that the father is not a mere caricature – an old English gentleman made out as obstinate, stiff-necked, and proud as a mule, turning up his nose at everything and everybody» (*Par*, p. 226).

In effetti, la *love story* italo-inglese assume un sapore particolare nel momento in cui si trasforma in un'indagine sulla psicologia inglese condotta nei modi della satira o della critica *tout court*. Nel tentativo di far guadagnare ai personaggi italiani i favori del suo pubblico, Ruffini squalifica quelli inglesi, troppo inclini a inchinarsi di fronte alle ragioni della borsa e della patente di nobiltà – a «Purse and Pedigree» (*Lav*, I, p. 123). Un quadro che mette a frutto la conoscenza della società inglese maturata durante gli anni trascorsi a Londra (come risulta dallo spoglio, effettuato da Rosa Cellerino, del carteggio avuto con la madre tra il 1837 e il 1839), in sintonia altresì con la contemporanea letteratura inglese, in cui tutta una serie di opere maggiori e minori si erano concentrate sulla rappresentazione, a volte feroce, altre volte acutamente critica o senz'altro scherzosa, degli inglesi in Italia. In questo senso la storia della famiglia Paragreen in vacanza, con le sue improbabili disavventure, si richiamava sin dal titolo (*The Paragreens on a visit to the Paris Universal Exhibition*) ad alcuni di questi precedenti (*The Robertses on Their Travels*, 1846, di Frances Trollope, o *The Dodd Family Abroad*, 1852-54, di Charles Lever). Ma attraverso i Paragreen e i Jones, Ruffini mette alla berlina soprattutto una classe

«O Italia, bella Italia, imperituro è il tuo fascino per soggiogare e addolcire tutti gli animi, per quanto rudi e ribelli; tutti coloro su cui aleggia il tuo caldo alito, bisogna che ti cedano. Quanti pieni d'odio e in aria di sfida a te vennero, la lancia in resta, e non appena ebbero gustato il dolce latte del tuo seno, deposero l'armi, ti benedissero e ti chiamarono "madre"! La tua storia abbonda di queste conquiste, o patria di tante bellezze e di tanti dolori!» (*DAnt* 1986 cit., p. 244).

specifica come quella dell'imprenditoria borghese, paga del suo tornaconto, ignorante, moralmente non irreprensibile, all'oscuro dei maggiori avvenimenti europei: una critica di classe dagli effetti singolari – come ha sostenuto con ottimi argomenti la studiosa che più di ogni altro ha lavorato su Ruffini, Lucienne Kroha –, perché da un lato contribuisce a svecchiare, con una salutare dose di realismo, un panorama letterario fermo agli stereotipi romantici imposti da Madame de Staël in *Corinne* (con l'opposizione della fredda ma civile Inghilterra alla passionale ma isolata e arretrata Italia); dall'altro finisce per proporre come figure positive – grazie all'intervento "purificatore" dei personaggi italiani – esponenti dell'aristocrazia (i Davenne del *Doctor Antonio*), oppure isolati proprietari terrieri animati da interessi artistici o vagamente umanitari (l'amico di Paolo, Thornton, e i coniugi Aveling, benefattori di Lavinia).

Non abbastanza, forse, per parlare di antimodernismo o incoerente visione storica nel patriota Ruffini: ma certo l'impressione che se ne ricava è che accentuando i termini della dicotomia nazionale lo scrittore, sradicato troppo presto dalla sua terra, risulti poco attendibile nel tratteggiare virtù e manchevolezze dei vari rappresentanti nazionali. La precedenza accordata al momento "strategico" o funzionale di questa narrativa rischia spesso di appiattire i personaggi a portavoce di convinzioni maturate, perlopiù, in un contesto internazionale come quello parigino che non era certo il più adatto per osservare il tessuto sociale dei due paesi.

6. L'INSTABILITÀ

Da questa condizione di senza patria occorre partire per valutare un altro tema inestricabilmente connesso con quelli tratteggiati poc'anzi. Tale tema riguarda quella condizione di *instabilità* che sembra investire tutti i personaggi principali, determinandone le caratteristiche e imponendo all'intreccio improvvisi cambi di scena. I romanzi di Ruffini mettono immancabilmente al centro delle vicende figure di esiliati, di stranieri, di viaggiatori e di fuggitivi. La patria appare come qualcosa di reale ma lontano (l'Inghilterra), oppure come una realtà da conquistare e che intanto esige lunghi periodi di espiazione personale (l'Italia). In amore come in politica, gli obiettivi da raggiungere non vengono mai pienamente conquistati – e anche quando gli sforzi sono coronati dal successo, presto insorgono nuove, logoranti difficoltà. I frequenti spostamenti da un capo all'al-

tro della Penisola o dell'Europa tradiscono insoddisfazione, fanno presagire ulteriori complicazioni.

Naturalmente ogni romanzo presenta queste tendenze di fondo modulandole in forma propria. Anzi, questo tema dell'instabilità – da intendersi nel senso più ampio – è tra i più presenti all'interno dell'opera ruffiniana, e quello che maggiormente si differenzia a seconda delle diverse storie. Si potrebbe quasi optare per un'esclusione del *Benoni* se non fosse che gli ultimi sei capitoli costruiscono periodo dopo periodo sotto i nostri occhi la nuova identità di Lorenzo cogliendolo in un drammatico momento di passaggio. Ed ecco che, in un crescendo di grande efficacia, dalle ceneri del giovane cospiratore nasce il fuggiasco destinato a un futuro di esule insieme al fedele amico Fantasio che già l'aveva preceduto da lungo tempo a Marsiglia.

Esule in patria – in quanto indipendentista siciliano costretto a trovare riparo nel Regno di Sardegna¹⁰ – è il dottor Antonio, ingiustamente ricercato dalle autorità e doppiamente in fuga perché abbandona una Catania provata dai colpi dell'epidemia di colera; l'idillio con l'inglese Lucy è favorito da un lungo periodo di stasi, ma non appena si presenta l'occasione, il richiamo della patria spinge Antonio a Palermo, culla dei moti quarantotteschi, e di lì, in rapida successione, a Napoli. Gli inglesi che egli incontra letteralmente sulla sua strada, i Davenne, stanno concedendosi in Italia (come faranno anche i Jones di *Lavinia*) il classico periodo di vacanza formativa che prosegue la tradizione del *grand tour*: ma ormai, approssimandosi la metà del secolo, il viaggio in Italia ha perso il sapore eroico della scoperta e assume perlopiù le forme del trasferimento da un punto all'altro della Penisola di una piccola società di europei privilegiati, in cerca di aria salubre (ricorrente la scusa del viaggio per motivi di salute) e di un ambiente vagamente artistico. Siamo sulla strada che dal *grand tour* porterà al turismo (e da *Lavinia* in poi gli spostamenti cominciano ad essere effettuati in treno, con il relativo sviluppo – soprattutto in *A Quiet Nook* – di situazioni narrative tipicamente “ferroviarie”¹¹. In

¹⁰ A Ruffini non sfugge ovviamente il significato di questa emigrazione diretta verso il Regno di Sardegna, e in particolar modo verso Torino, a confermare la centralità del coinvolgimento sabauda nella lotta nazionale. Nel *Vincenzo*, il narratore (spesso un trasparente *alter ego* dell'autore) ricorda in particolare il fermento che animava la capitale subalpina: “Turin was not in 1848 what it is in 1862 [...]. What with refugees from Lombardy and other Italian provinces, and what with foreigners, Turin counted that autumn from thirty to forty thousand inhabitants more than at the beginning of the year” (V, I, p. 212).

¹¹ Nella terza riga del *Doctor Antonio* il narratore si rivolge implicitamente ai suoi

osservanza alla tradizione romanzesca (dal *Don Chisciotte* ai *Promessi sposi*) la sosta all'Osteria viene introdotta come punto di passaggio obbligato della trama: l'Osteria del Mattone alle porte di Bordighera diventa così il principale centro drammatico della storia, il luogo che può favorire l'incontro dei due giovani lontani dalle rispettive case, e permettere al narratore di soffermarsi sulle bellezze della Riviera (lo scrittore risorgimentale finirà anzi – come testimonia il racconto di Cornelia Turner *A Modest Celebrity*, compreso in *Carlino and other stories* – per essere salutato nella sua piccola patria assai più come propagandista delle fortune turistiche della costa che come sostenitore degli ideali di libertà; peraltro già Carlo Varese nella *Fidanzata ligure*, 1828, aveva puntato sull'albergo della Riviera – di Levante, in quel caso – come centro degli affetti tra un'italiana e un viaggiatore straniero – uno spagnolo, preceduto comunque da un *gentleman* inglese alle dipendenze di quel lord Bentinck su cui si soffermerà il dottor Antonio).

L'instabilità, insomma, non è solo il frutto di un drammatico sradicamento: può anche essere l'esito di una condizione agiata, suggerire la stimolante interruzione della normalità, dar vita a situazioni che vanno dal sentimentale al comico. In senso senz'altro comico questo tema viene sfruttato nei *Paragreens*, con un ampio uso dei *topoi* che si reggono sugli equivoci, le incomprensioni e gli errori che nascono dall'incontro tra due culture diverse (e proverbialmente in competizione tra loro, come quella inglese e quella francese). L'occasione dello spostamento in massa della famiglia da Londra a Parigi è strettamente turistico-commerciale; lo scopo dello scrittore è altrettanto chiaro: consiste nella satira dell'inglese all'estero. Ruffini costruisce una macchina narrativa persino troppo impeccabile predisponendo per i suoi personaggi situazioni decisamente prevedibili. Un albergo non può mancare neppure qui, come territorio neutro intorno al quale ruota la piccola società cosmopolita dei fanfaroni e dei truffatori nelle cui spire vengono catturati gli ingenui Paragreen.

Ancora su Parigi convergono, a diverse riprese, i quattro personaggi principali di *Lavinia*: Paolo Mancini, il pittore romano all'inseguimento dell'amata eroina, quella Lavinia che centellina le sue visite nelle grandi capitali e città d'arte italiane e francesi in attesa di porre un termine al suo

lettori ricorrendo proprio all'appellativo di «tourists». La corrispondente voce italiana stava facendo il suo ingresso nel nostro uso scrittorio proprio in quegli anni (ma è significativo che le prime traduzioni del romanzo rendano ancora il vocabolo con «giramondo» o «viaggiatori»): cfr. Manlio Cortelazzo-Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 5/ S-Z, Zanichelli, Bologna 1988, p. 1386, s. v. *turismo*.

lungo viaggio di formazione; il tipo dell'inglese abitante del mondo, Thornton, perfettamente a suo agio tanto a Roma quanto a Parigi; e infine Clara, il tipo della donna inglese in fuga dalla monotonia della vita di provincia. Già sappiamo come Ruffini curi la scelta dei luoghi, che concorrono a portare allo scoperto l'individualità dei personaggi; e nonostante l'intreccio particolarmente complesso, *Lavinia* conferma questa sua attenzione. A Roma, è nell'*atelier* dell'artista che si pongono le basi per l'incontro tra i due giovani, nel corso di discussioni sul futuro delle arti figurative e della situazione politica; a Parigi, dove tutto precipita, Ruffini sostituisce il solito albergo con la modesta abitazione di una famiglia popolare che soccorre un Paolo ritrovato privo di sensi sul ciglio della strada: il momento di massimo smarrimento e di più fonda desolazione del protagonista coincide con la sua discesa agli inferi abitati dai membri delle classi inferiori (di lì naturalmente prende avvio il movimento inverso di riscatto e di riconquista che culminerà con il nuovo incontro con Lavinia); ma soprattutto, a Parigi, Thornton perde la ragione e viene ricoverato in un ospedale psichiatrico, un altro dei territori neutri cari allo scrittore perché gli permettono di creare dal nulla momenti di incontro tra i personaggi.

Vincenzo presenta una dinamica per molti aspetti somigliante. Con la promozione guadagnata grazie al duro lavoro, il protagonista viene trasferito d'ufficio insieme alla moglie nel capoluogo della Savoia, Chambéry. Qui Vincenzo si trova ad essere straniero in patria, funzionario di uno Stato visto con crescente fastidio dagli abitanti del luogo sia per il coinvolgimento sempre maggiore negli affari della Penisola, sia per l'indirizzo liberale della sua politica religiosa che contrasta con il fiero cattolicesimo tradizionalista della regione transalpina; sostenitore dei diritti dei popoli all'autodeterminazione, Vincenzo vive con disagio il ruolo di rappresentante del governo di Torino: tanto più che tra le mura della modesta villa presa in affitto alle porte del paese si consuma intanto la sua crisi matrimoniale. La casa, che dovrebbe rappresentare quel punto d'incontro tra i due protagonisti ricorrente nei romanzi precedenti, si trasforma invece nell'arena in cui le opposte personalità finiscono per esprimersi rovinosamente – e non a caso proprio qui, più che altrove, ci vengono narrati gli sforzi del personaggio per trovare una sistemazione adatta, gradita alla moglie, e per arredarla secondo i suoi gusti. Nei successivi spostamenti della coppia (nuovamente al paese natale, quindi in un altro, ennesimo albergo sulla Riviera ligure, infine a Torino) l'instabilità dei personaggi si precisa come irrequietezza psicologica, e i diversi luoghi frequentati diven-

tano altrettanti “rifugi” dove ognuno dei due cerca di isolarsi per sottrarsi alla presenza del consorte pur salvaguardando le apparenze di una vita in comune.

Assai meno amara è la condizione dei numerosi ospiti (compreso il narratore) della pensione alpina di Schranksteinbad, vero fulcro di *A Quiet Nook in the Jura*, con cui la vocazione turistica della narrativa di Ruffini si esprime nella sua forma più libera e divagante. Tutti i piccoli drammi o avvenimenti che punteggiano la vita della piccola stazione termale non sono che i momenti salienti di lunghe settimane estive dominate dalla più assoluta inerzia vacanziera. L'instabilità è qui ridotta alla condizione periodica e stagionale della media borghesia europea. Ma nel mezzo di questo idillio alpestre fanno la loro comparsa anche i rappresentanti della nuova Europa e dei paesi ancora irredenti o sotto il tallone del dispotismo: un importante uomo politico tedesco, a lungo esule in Svizzera (il particolare dell'esilio in terra elvetica si richiama ad un altro dato della biografia di Giovanni Ruffini); un principe russo e il suo folto seguito, di cui il narratore, coerentemente con le sue posizioni antinobiliari, descrive la boria aristocratica; un gruppo romanticissimo di esuli polacchi, decisi a mettere in salvo un'uniforme macchiata dal sangue di un patriota, e già appartenuta a Kosciuszko.

Nel complesso, dando vita a questa galleria di personaggi in costante movimento, mai al loro posto, frequentatori di luoghi che abitano solo in forma passeggera, Ruffini allude chiaramente all'importanza del fenomeno opposto, cioè alla centralità della patria, di ciò che è certo e fissato al momento della nascita: e lo fa con una tale varietà di situazioni narrative da trasmettere – insieme alla nostalgia per la terra lontana e occupata – l'immagine di una borghesia europea che, pur attraverso decenni di sommovimenti e irrequietezze, è riuscita a dare un senso “mondano”, a rendere vivibile quello stato di continua incertezza.

7. INFANZIA E SCUOLA

Abbiamo sino ad ora cercato di individuare i temi principali dell'opera di Ruffini considerandoli assi portanti dell'intero progetto narrativo. Ma non possiamo ignorare che la fortuna dell'autore si è di fatto basata, da quasi un secolo e mezzo a questa parte, esclusivamente sui primi due romanzi. E se il *Doctor Antonio* si presta abbondantemente a considerazioni di carattere comparativo, non altrettanto può dirsi per il *Benoni*, la

cui originalità risalta anche in relazione ai temi trattati. Vorrei qui accennare al notevole peso che rivestono nell'economia del romanzo quelli dell'infanzia e della vita scolastica. Temi, peraltro, com'è facile comprendere, che presentano una stretta correlazione.

Da un punto di vista narrativo, prima di tutto, l'infanzia di Lorenzo coincide quasi interamente con il periodo di cinque anni trascorso tra le mura del Reale Collegio genovese dei Padri Somaschi. Sin dall'inizio, con facile simbolismo, la scuola è presentata manifestamente come una palestra di vita, anzi, come un microcosmo in cui i conflitti e le divisioni del mondo esterno si realizzano con assoluta chiarezza in virtù di un ferreo ordinamento gerarchico e di un incontestabile sistema di punizioni e ricompense. Anzi, gli anni scolastici di Lorenzo sembrano l'unico periodo in cui i suoi ideali di libertà e giustizia possono contare su qualche speranza di successo. La scuola non tanto come anticamera quanto come unica stagione felice della politica, destinata a corrompersi e isterilirsi a contatto con il mondo degli adulti.

Ma l'infanzia non si riduce a metafora: la felice intensità di tutta la prima parte del *Benoni* (capitoli I-XII) è dovuta alla lucida rappresentazione della personalità di Lorenzo bambino. Del suo io infantile, il narratore registra la voglia di primeggiare e di farsi notare, la curiosità per il mondo esterno (quello degli adulti e quello della natura), le invidie e le rivalità con i coetanei, il legame strettissimo con la madre e il difficile rapporto con il padre, la predisposizione a soffrire in silenzio, l'insofferenza nei confronti dei torti subiti, come pure tratti ancora più comuni (ma accennati con grande finezza) quali la paura del buio o la testardaggine. Non viene adottato il punto di vista del bambino; ma l'evidente solidarietà dell'io narrante riduce comunque al minimo gli interventi giudicanti, sicché la progressiva scoperta del carattere e dei sentimenti di Lorenzo procede di pari passo con il racconto della sua carriera scolastica. Il risultato è duplice: da un lato l'intreccio può fare affidamento su un protagonista assolutamente attendibile, legato a doppio filo al narratore; dall'altro l'infanzia di Lorenzo, imprescindibile punto di riferimento della vicenda, acquista enormemente in realismo: si può anzi arrivare a sostenere che il piccolo Lorenzo si impone come il personaggio più riuscito dell'intera opera ruffiniana.

Lo scrittore non si impegna a freddo in una ricognizione della psicologia infantile, ma fa in modo che essa emerga dal racconto dei piccoli grandi eventi della vita scolastica e, in parte, familiare. In questo senso il *Lorenzo Benoni* si segnala, se non come un'opera innovatrice, certo come

un romanzo che ha saputo raccontare la nascita di un carattere con insolita coerenza.

Si ponga mente ai più notevoli precedenti. Essi sono tali perché presentano, nel complesso, all'interno di narrazioni autobiografiche, le forti personalità dei piccoli protagonisti a contatto con il mondo delle istituzioni educative. Ma sarebbe difficile trovare, come in Ruffini, il reciproco, lento illuminarsi a vicenda dei due elementi. L'agonistico protagonismo dell'io alfieriano non permette al narratore della *Vita* di soffermarsi più di tanto su «quei due o tre anni di studi buffoni di umanità e rettoriche asinine» di cui si parla nell'Epoca seconda¹². È l'immagine del giovane conte a campeggiare, lasciando assai poco spazio a quella dei suoi compagni, di fatto mettendo in secondo piano il carattere comunitario dell'esperienza scolastica. Eppure non mancano episodi e particolari che ci appaiono quasi anticipazioni di ciò che sarà scritto sul Collegio genovese di sessant'anni dopo. Colpiscono le dure parole sulla inutilità e sulla scarsa serietà di un'educazione classicista imposta per forza d'inerzia e appresa passivamente nel più assoluto dispregio per la tradizione italiana (se Lorenzo verrà punito per essere stato trovato in possesso del *Paradise lost*, Vittorio era stato costretto a leggere di nascosto persino l'Ariosto); mentre sembra decisamente precludere al *Benoni* la figura del prepotente compagno (il «ciclope») che costringeva Vittorio a scrivere i suoi componimenti (fino al momento del riscatto del più debole, presente sia a Torino che a Genova); sullo sfondo, anche in Alfieri, zii benefattori e coi quali è più agevole instaurare un rapporto, lo spettro delle vocazioni forzate – di cui è vittima per qualche tempo la sorella Giulia, imprigionata in monastero –, e un programma di studi e di letture per molti aspetti simile (compresa l'individuazione delle *Mille e una notte* come libro la cui scelta vorrebbe alludere a una raggiunta maturità di giudizio).

Allo stesso modo, indubbiamente notevoli si rivelano i punti di contatto con *Ettore Santo* di Giuseppe Torelli (1839), che si apre con il trasferimento del giovane protagonista in collegio, dove presto viene coinvolto nella costruzione di un'«infantile repubblica» di cui Ettore e un fedele amico sono i «dittatori», impegnati a tramare congiure contro gli insegnanti. Ma al di là di specifiche corrispondenze, la pagina di Torelli dà voce soprattutto alle malinconie, alle nostalgie, in genere agli affetti e alle fantasticherie di Ettore, personaggio di cui viene sottolineata l'introversio-

¹² Cito dall'edizione garzantiana della *Vita* a cura di Giulio Cattaneo (1977, p. 51).

ne, grazie anche al ricorso, da parte del narratore, ad una sorta di flusso di coscienza e a un'insistente autoanalisi. È chiaramente un'educazione sentimentale quella che ci viene narrata nell'*Ettore Santo*, romanzo autobiografico che – come il *Benoni* – non aspira ad essere “esemplare” o “rappresentativo”: ne nasce un racconto disincantato nei toni, modernamente laico e borghese nei contenuti, libero e imprevedibile – “sterniano” – nella struttura. Un prodotto decisamente anomalo (i primissimi anni Quaranta vedranno l'affermazione di altri modelli romanzeschi), di cui Ruffini potrebbe essersi ricordato solo in forma episodica, apprezzando la descrizione delle macchinazioni e dei giochi escogitati dalla «repubblica» dei ragazzi.

Rimane, ovviamente, il grande esempio di Dickens. Il secondo capitolo del *Benoni* – che si chiude con un accenno alle tragedie di Alfieri – menziona *en passant*, parlando di Anastasio, odioso despota della camerata, il dickensiano Quilp, nano deforme al centro di *The Old Curiosity Shop*, una delle immagini del male più efficaci della prima letteratura vittoriana. La compresenza, a così breve distanza, dei due grandi scrittori maestri nella rappresentazione dell'età infantile, può già far pensare a qualcosa di più che a una semplice coincidenza; e l'omaggio reso, più che all'autore o all'opera, a un personaggio, è indicativo della fiducia accordata agli *homines ficti* creati dalla letteratura. Tra questi, il più immediato precedente di Lorenzo in terra inglese era stato David Copperfield, entrato sulla scena solo tre anni prima, nel 1850. Nella tradizione romanzesca inglese, le scuole erano ambienti in cui prevalevano i conflitti, le prevaricazioni, la violenza: tanto i ragazzi quanto gli insegnanti si dividevano con grande facilità tra vittime e tiranni; l'educazione impartita, di stampo classicista, aveva ben poco a che fare con la realtà circostante di una società che stava vivendo un periodo di enormi cambiamenti; e i veri affetti trovavano modo di esprimersi solo al di fuori. Il *Benoni* poteva quindi proporsi a pieno diritto come la versione italiana di questa scuola intesa come luogo di sofferenze. Il *David Copperfield*, tuttavia, che pure non mancava di rifarsi in parte a quella tradizione, nasceva già come un “classico”, con un respiro e un'ampiezza strutturali che ne facevano qualcosa di diverso da un semplice romanzo sull'infanzia. David è l'eroe la cui fortuna, affidata all'angelica presenza della giovane madre, appare sin dalle prime pagine incerta e fragile; in seguito alla morte della madre, la sua condizione di orfano lo sottopone a un'incredibile sequela di “prove”: il suo eroismo si precisa via via come la qualità necessaria per conquistarsi un'esistenza normale. David rappresenta il volto nascosto della medietà borghese.

se, fatto di purezza sentimentale ma anche di un'acuta consapevolezza delle ingiustizie sociali. I suoi incontri con il mondo della scuola – le memorabili rievocazioni di quella pessima di Mr. Creakle a Salem House e, all'opposto, del sereno magistero del Doctor Strong, a Canterbury – non sono che due tappe all'interno di questo percorso eroico. Manca una vera attenzione alla vita scolastica: l'accento è posto sulle singole personalità, relegando in secondo piano il racconto di ciò che accade effettivamente all'interno delle aule. La scuola è intesa soprattutto come culla del carattere: basti pensare a due figure come quelle di Steerforth e di Uriah Heep, il modello positivo e negativo agli occhi del ragazzo che rimane insieme affascinato e turbato dalla loro sicurezza ed eloquenza (il conflitto che scoppia tra il pavido insegnante Mr. Mell e lo spavaldo Steerforth potrebbe facilmente avere funzionato come punto di riferimento per analoghi episodi del *Benoni*, primo fra tutti quello delle angherie inflitte dai ragazzi allo sprovveduto giovane professor Spiderlegs, nel capitolo quarto). Nel romanzo di Ruffini, Lorenzo e i suoi compagni sviluppano vere e proprie ipotesi per un cambiamento del sistema educativo, che vogliono più giusto e rispettoso della personalità dei ragazzi: l'infanzia e la prima adolescenza sono realisticamente raffigurate come partecipi del tessuto sociale. Anche per Dickens i contatti fra i due mondi sono profondi, ma, in mancanza di una struttura educativa rigorosa, la scuola non è che una tappa momentanea nella formazione dell'individuo, che si sviluppa attraverso una serie imprevedibile di esperienze, incontri, occupazioni. Molto più limitato negli obiettivi, il *Benoni* risulta alla fine più solido e coerente come romanzo scolastico. Tant'è vero che mentre Ruffini non esiterà a riproporre – variando – lungo l'intero arco della sua narrativa i temi enucleati in precedenza, non affronterà però mai più quello dell'infanzia e degli anni scolastici, consegnati per sempre alle pagine di *Lorenzo Benoni*.

8. LA “MANIERA RUFFINI”

Esaminando l'opera di Ruffini nel suo complesso non è difficile trovare conferma all'affermazione dello scrittore di aver intrapreso la carriera letteraria per realizzare un «but politique»¹³; la vocazione didascalica di personaggi significativi come Antonio, Paolo, Onofrio riflette bene l'atteggiamento dello scrittore nei confronti di un pubblico che si vuole edu-

¹³ Lettera a Vernon Lee del 24 aprile 1875, in Corrigan, p. 213.

care a riconoscere i diritti di una nuova nazione europea. Sta di fatto che nel momento in cui nella Penisola, ma in quantità rilevante anche a Parigi, in Svizzera e a Londra le tipografie stampano opuscoli, memorie, progetti di vario tipo specificamente finalizzati a un intervento concreto nella situazione interna italiana, Ruffini decide di offrire il suo contributo scrivendo romanzi. Anche in un panorama editoriale come quello inglese, certamente non avaro di titoli attinenti alla realtà italiana, ciò rappresentava pur sempre una novità, come testimonia l'elevato numero di recensioni che segnarono, nell'insieme con vivo interesse, l'uscita del *Benoni*. Proporsi come autore di *novels* significava, e Ruffini se ne rendeva pienamente conto, offrire ai lettori la possibilità di trascorrere utilmente e piacevolmente qualche ora del tempo libero. Nulla impediva di parlare di Carlo Alberto e Carlo Felice, dello Statuto e delle attività delle società segrete, delle insurrezioni siciliane e napoletane, purché ciò non soffocasse questo diritto all'intrattenimento. Diritto che Ruffini riconosceva difendendo di fronte al suo primo editore, Thomas Constable di Edimburgo, la bontà del manoscritto da poco inviatogli, e che aveva ricevuto letture non interamente favorevoli: «Have I professed to give you a masterpiece? far from that. The claims of my M.S. are but modest. If it can give an hour of pleasureable entertainment to the reader, to this is limited all my ambition»¹⁴.

Che Ruffini fosse un autore su cui valesse la pena puntare anche commercialmente è confermato dal fatto che, a pochi anni di distanza, nel 1861, Bernhard Tauchnitz iniziasse a pubblicarne l'*opera omnia* includendolo nella prestigiosa «Collection of British Authors» – primo, e per lungo tempo anche unico esempio, di una collana di narrativa contemporanea di alta qualità in formato tascabile e a prezzi contenutissimi, distribuita sul Continente, al di fuori del territorio britannico¹⁵. Si riconosceva insomma a questi romanzi di poter raggiungere, almeno sulla carta, un pubblico vario sparso per tutta l'Europa; risulta arduo pensare che ciò sarebbe successo se Ruffini fosse stato percepito come il semplice portavoce di una parte politica.

Va infatti in qualche modo riconosciuto, all'interno di un'analisi di

¹⁴ Lettera del 13 gennaio 1853, in Arch. Mazz., cartella 30, inserto 3425.

¹⁵ Proprio Tauchnitz aveva pubblicato di recente, nel 1854, uno dei più fortunati dizionari bilingui dell'epoca, quello italo-inglese opera di William James e Giuseppe Grassi. Sulla storia della *Firma Tauchnitz* di Lipsia e sulla sua importanza per la diffusione della letteratura angloamericana dell'Ottocento si leggono con profitto gli studi di Pressler e di Todd (che accenna fra l'altro al *Doctor Antonio*).

questa narrativa, ciò che sia pure incidentalmente segnalavano già più di un secolo fa due attenti colleghi scrittori, molto abili – soprattutto il secondo – a captare gli umori e gli orientamenti del pubblico: il “maldetto” Olindo Guerrini ed Edmondo De Amicis. I libri scritti da Ruffini sono tutti pervasi da un buon senso e da una moderazione che dal linguaggio si estendono alle forme della rappresentazione e all’invenzione delle vicende principali. Tanto le storie d’amore quanto i destini personali, come pure i *faits divers* che interrompono così frequentemente il racconto, le aperture paesaggistiche, le concessioni al colore locale, l’ampio ricorso al discorso diretto, i brani che indicano un’attenzione alla psicologia dei personaggi, tutte queste componenti del tessuto narrativo vengono presentate con un tono di assoluta naturalezza. Tutto pare semplice, chiaro, comprensibile, una volta passato attraverso il filtro dei narratori ruffiniani: ed è evidente che questo atteggiamento ricorrente di opera in opera rimanda direttamente all’indole dello scrittore. Sulla lunga distanza, essa emerge come il fattore che, se non spiega le *ragioni* di questa letteratura, certo le imprime un carattere inconfondibilmente personale.

Riflettendo nel 1881 – a morte avvenuta – sulla singolare carriera di romanziere intrapresa da Ruffini, Guerrini (per bocca del suo *alter ego* Lorenzo Stecchetti) affermava appunto che «I suoi libri [...] sono ben lontani dalle esagerazioni convulsionarie cui andò soggetta la letteratura politica del suo tempo», a tal punto che «Si direbbe che la sua parte di cospiratore e di esiliato contrasti profondamente colla calma del suo temperamento, inclinato piuttosto alla sentimentalità che all’eroismo»¹⁶. Notazioni che non si discostano troppo dalle parole (sbilanciate in senso biografico) di De Amicis, il quale ricorreva a termini ed espressioni oggi criticamente desuete come «dolcezza», «benignità», «colore di verità»¹⁷. Più che come rilievi critici, gli interventi dei due scrittori – appartenenti alla prima generazione postrisorgimentale – attraggono oggi la nostra attenzione come impressioni di lettura. E in tal senso corrispondono a una tarda presa di posizione autocritica dello stesso Ruffini, che, volendosi presentare alla giovane scrittrice inglese Vernon Lee, puntava sorprendentemente – tra le sue ultime opere – su una prova minore come *Carlino*: «Dans un cadre plus restreint je crois que Carlino donnerait une idée plus exacte que Vincenzo de ma manière. Après tout, ai-je une manière, et ne

¹⁶ Guerrini, p. 51.

¹⁷ De Amicis, pp. 169-71, *passim*.

suis-je pas coupable de présomption en m'imaginant que j'en ai une»¹⁸. Coerente con le affermazioni di più di vent'anni prima, Ruffini, che si accosta alla narrativa come *entertainment*, riconosce di aver sviluppato negli anni una sua «maniera», esemplificata al meglio in un racconto di disarmante semplicità, tutto condotto all'insegna dei buoni sentimenti, che infine trionfano nella figura dell'umile servitore piemontese modello di bontà e di servizievole sollecitudine.

Oggi saremmo un po' più generosi. Esiste senz'altro una "maniera Ruffini", uno stile fatto di immediatezza di linguaggio e di storie ad alto tasso di convenzionalità che esibiscono nel modo più esplicito gli interessi extraletterari del loro autore. Ma come sul piano storico-politico questi romanzi tracciano nel complesso un percorso attraverso le vicende risorgimentali, così la "maniera Ruffini" contribuisce a creare un'immagine sfaccettata del moderatismo borghese di metà Ottocento, descritto nel suo pudico sentimentalismo, nel suo utilizzo della Storia e della natura come specchi della propria identità, nel suo culto retorico della parola, ma anche nella sua capacità di osservazione ironica, che può spingersi sino a cogliere con franchezza il risvolto comico del conformismo.

Non è un caso che la narrativa di Ruffini si appoggi solo in un paio di occasioni su figure ampiamente delineate di protagonisti (il cui profilo non presenta però tratti eccezionali, e la cui parabola discendente invita a riflettere sugli esiti negativi della loro umanità fiduciosa in un possibile accordo tra ideale e reale). «Crisi dell'eroe», dunque, come segnalato in precedenza: la quale risulta inevitabile, una volta constatato che questa narrativa, in linea con tanta produzione ottocentesca indirizzata al pubblico dell'Inghilterra vittoriana, ambisce a ricreare un'«atmosfera di romanticismo attenuato, temperato di bonomia borghese e di *humour*»¹⁹.

All'interno del mondo descritto da Ruffini, caratterizzato da un'intensa vita di relazione, un posto di primo piano occupa il discorso – mediato dal narratore o, meno efficacemente, affidato alle parole dei diretti interessati – sui sentimenti dei personaggi. L'intervento del narratore a questo proposito garantisce un tentativo di approfondimento psicologico: esso accompagna assai felicemente, ad esempio, il passaggio di Lorenzo dall'infanzia alla maturità, dalla sua condizione di dipendenza dalle varie figure familiari (con un'attenzione intermittente ma molto profonda al rapporto con la madre) alla movimentata relazione amorosa con la

¹⁸ Lettera del 20 ottobre 1875, in Corrigan, p. 198.

¹⁹ Praz, p. 61.

volubile Lilla. Su un'indole come quella di Lorenzo, già predisposta all'intrusione, l'impatto sempre più complesso con la realtà determina un progressivo sgretolamento del già difficile equilibrio iniziale. Il narratore autobiografico, che nel corso di tutto il romanzo rifugge da ogni atteggiamento solipsistico, dà prova, a partire dalla crisi con Lilla in avanti, di una notevole sensibilità nei confronti dei gesti e delle reazioni del personaggio Lorenzo. Si noti la semplice delicatezza con cui, alla notte tormentata durante la quale Lorenzo si sforza convulsamente di giungere a una decisione definitiva nei riguardi della ragazza, viene fatta seguire la visita mattutina di Fantasio e di Cesare, amici fraterni e consiglieri d'amore che condividono con il compagno non solo i sogni di libertà politica, ma anche i sussulti giovanili del cuore. O ancora, si tenga presente, nel capitolo trentacinquesimo, l'accorato ricordo delle «various mental phases» attraversate nel corso della prima notte di fuga, con il febbrile accavallarsi della nostalgia, dei timori, dell'ansia, di paralizzanti visioni ossessive che portano sino al goffo tentativo di suicidio (pp. 285 ss.).

Anche *Lavinia* presenta, sparsi qua e là lungo la sua trama vasta e disordinata, passi in cui il narratore si impegna a definire l'interiorità dei personaggi principali. Pagine che forniscono a Ruffini l'occasione di distinguere le diverse manifestazioni della timidezza (opponendo, all'inizio del nono capitolo, «shyness» a «timidity»), di tentare una descrizione dei segni esteriori dell'innamoramento, di registrare – verso la fine del soggiorno romano di Lavinia – la crescente esasperazione che si instaura tra i due amanti. La seconda parte del romanzo è largamente occupata dalle complicazioni dell'intreccio, ma con l'avvicinarsi della conclusione si verifica un ritorno a passaggi “sentimentali” che si susseguono con ritmo concitato, in un clima decisamente patetico (va ricordato l'episodio dell'improvvisa guarigione di Thornton, ospite di un ospedale psichiatrico, che pone fine ad una delirante conversazione con la sua compagna d'un tempo gettandosi da una finestra e ritrovando così, contro ogni previsione, il senno perduto; oppure l'incontro in Crimea tra Lavinia e un Paolo cui è stata amputata una gamba, tra ritrosie e rossori reciproci).

La crescente tensione emotiva è ciò che in definitiva garantisce a un romanzo come *Vincenzo* la sua riuscita: un effetto della narrazione difficilmente registrabile da un'analisi attenta in maniera esclusiva alle strutture e al significato complessivo dell'opera, ma che non può davvero mancare di colpire il lettore, guidato attraverso le tappe della formazione del protagonista in modo tale da acquisire gli elementi necessari per comprenderne l'intimo dramma e la dinamica così realistica tra frustrazione e

conseguente, raddoppiato impegno nello svolgimento del lavoro affidatogli. All'altezza del *Vincenzo*, inoltre, Ruffini mostra di saper adattare con maggior disinvoltura al suo proposito di introspezione psicologica la forma del dialogo, che nelle opere precedenti aveva perlopiù assolto, con semplicistica rigidità, mere funzioni informative e didascaliche. Affiancando ora a Vincenzo una "spalla" calibrata come Onofrio (che non ha l'importanza e l'autonomia di Fantasio, senza per questo decadere a fragile controfigura del protagonista come Thornton Mortimer), l'autore riesce a costruire all'occorrenza scambi di battute quasi "socratici" per la loro capacità di condurre gradatamente Vincenzo ad assumere una piena ed esplicita consapevolezza della sua situazione.

È proprio partendo dall'uso del discorso diretto in opere per altri aspetti importanti come il *Doctor Antonio* e i *Paragreens* che possiamo accostarci a un altro dei modi dell'intrattenimento nella letteratura ruffiniana. In forme diverse, con questi due libri, usciti l'uno di seguito all'altro, nel 1855 e nel 1856, Ruffini pone decisamente in evidenza le sue potenzialità di autore "leggero". Nel *Doctor Antonio* colpisce soprattutto l'ampio ricorso alle digressioni, camuffate in gran parte come discorsi di Antonio: in parte esse vengono sfruttate per fornire compendi di storia patria, ma in misura ancora maggiore fingono di soddisfare curiosità dell'interlocutrice inglese. Ad uso di Lucy (dietro la quale non è difficile immaginare un pubblico d'elezione di signorine d'oltremarina) vengono quindi introdotti a mo' di passatempo tasselli che si occupano della scarsa produzione di burro in Riviera, e viceversa (ad ampia distanza, con apparente casualità) della coltivazione dell'olivo, caro a Lucy come simbolo cristiano di pace, ma di cui Antonio si affretta a sottolineare l'importanza per l'economia locale; ambientando le vicende tra Bordighera e Sanremo, Ruffini non perde occasione per far decantare al protagonista la ricchezza della flora locale inneggiando alla varietà dei fiori e all'intensità dei profumi che allietano la permanenza forzata degli inglesi. Né può mancare qualche pagina riservata alla preminenza delle palme, non solo paesaggistica ma persino storica (in seguito alla concessione di un privilegio papale da parte di Sisto V che diede impulso alla sua coltivazione lungo la costa ligure).

Un diletterismo moderatamente erudito informa di sé queste pagine "leggere" e divaganti che, approfittando di una pausa nella trama principale, intendono comunque fornire al lettore una serie di informazioni specifiche, di carattere naturalistico (sfoggiando conoscenze botaniche), oppure storico-locale, comunicate sempre in uno spirito di totale asistema-

ticità. Si passa così da un aneddoto sulla toponomastica locale a una breve storia della «Cornice», la strada che congiunge i diversi centri del litorale; da uno schizzo delle rivalità politiche e sociali del paese alle divisioni osservabili tra gli spettatori a teatro; da una descrizione degli effetti del terremoto del 1831 ad un'altra centrata sull'epidemia di colera del 1836-37. La curiosità reciproca può inoltre suggerire digressioni relative alla storia o alle forme della religiosità locale; e qua e là viene proposto, con la medesima disinvoltura, un canone sommario degli autori da leggere nelle due lingue. È evidente che questa disposizione apparentemente inarrestabile all'ecclettismo e all'accumulazione casuale dei temi può essere giustificata solo dalla finzione di un coinvolgimento diretto dei personaggi principali. Patriota romantico, Antonio viene così immobilizzato nel ruolo di *Baedeker* parlante della Riviera di Ponente.

D'altro tenore il disimpegno su cui punta un'opera breve come *The Paragreens* per accattivarsi le simpatie dei lettori. Scompare qui l'erudizione come passatempo del *Doctor Antonio* e si punta piuttosto sulle risorse della comicità. Tanto al narratore quanto ai vari membri della famiglia protagonista la parola viene concessa per breve durata: un ritmo rapido sostiene il racconto, che raggiunge una particolare efficacia mettendo in scena i fulminei scambi di battute tra genitori e figli, oppure fissando con icaistica precisione i membri della famiglia nel pieno dell'azione, come in questo divertente quadretto degli inglesi, schieratisi in un batter d'occhio in posizione difensiva per far fronte all'ostilità di un gruppo di francesi:

“At them, Tobo, my boy, Old England for ever, hurra!” shouted the little man, doubling his fists and squaring; “come on, my fine fellow.” Tobo, delighted at the spree, stripped off his jacket in a twinkling, and threw himself into a scientific attitude, while Mrs. Paragreen, giving the table a violent push, with the spring of a tigress forced herself between her husband and son, the most dangerous-looking perhaps of the three. With flashing eyes, doubled fists, chests out, and backs in, they were really superb to look at. Ida, and her sisters from behind, thrust their parasols forward lancelike between the others, and never, since its formation, had the Macedonian phalanx presented so imposing a front (p. 198)²⁰.

²⁰ «All'arrembaggio, Tobo, figlio mio, in nome della Vecchia Inghilterra, urrah!» si mise a gridare l'ometto, preparando i pugni e mettendosi in posizione di combattimento; “Forza, compagno!” Tobo, eccitato alla prospettiva dell'azione, si liberò in men che non si dica della giacca e ci si mise con puntiglio scientifico, mentre la signora Paragreen spinse con forza in avanti il tavolo e con un salto degno di una tigre si fece largo tra il marito e il figlio, col risultato di apparire forse la più pericolosa del terzetto. Con quegli occhi infiammati, i pugni chiusi, il petto in fuori e le spalle pronte a scattare, formavano un gruppo davvero superbo. Ida, insieme alle sorelline alle sue

Mentre l'ironia del narratore di *Lorenzo Benoni* scaturisce dalla natura autobiografica del romanzo che prevede un costante impegno di riflessione su di sé, qui la comicità nasce molto chiaramente dalla natura "drammatica" della rappresentazione, dalla descrizione dei vari personaggi in movimento. Il sonoro insuccesso del racconto comico dovette indurre Ruffini a non ritentare l'esperimento; solo a distanza di undici anni viene proposta un'altra opera di puro intrattenimento con *A Quiet Nook*.

Più corposo della farsa parigina ma anche più dispersivo a causa dei materiali molteplici che lo compongono, *A Quiet Nook* presenta l'ultima maschera del Ruffini intrattenitore, che qui si mostra, per così dire, al grado zero: senza traccia alcuna di complessità, ancora autobiografico ma ridotto al diarismo più superficiale, digressivo senza voler essere in alcun modo didascalico, osservatore bonariamente saggio e disincantato e quindi, più che comico, conversevole e "simpatico". Il narratore "simpatico", alla mano, di *A Quiet Nook* e di uno dei racconti meno impegnati contenuti all'interno di *Carlino, Sanremo revisited*, privo di una vera storia da raccontare, non fa altro che riferire, senza alcun criterio selettivo, i fatti che occasionalmente gli paiono di maggior interesse. La "maniera Ruffini" si traduce qui in una narrativa distensiva e rilassante, che si avvicina alla superficiale referenzialità della guida turistica o dell'ebdomadario fitto di pettegolezzi locali, di noterelle di cronaca, delle più minute informazioni.

In *A Quiet Nook* si dà fondo alla più insipida aneddotica riguardante la vita degli ospiti di una stazione termale, attenti a fare economia, a intrecciare fuggevoli relazioni con ospiti di passaggio, inclini al lamento, all'autocommiserazione, a uno sdolcinato sentimentalismo che si applica indistintamente a persone, animali, cose. Si discute di prezzi e della qualità del servizio, del bello e del cattivo tempo, dei nuovi arrivati e delle improvvise partenze; similmente, in *Sanremo revisited*, rendendosi a suo modo interprete di una realtà così poco letteraria, Ruffini descrive il sistema alberghiero sanremese e la costruzione della "passeggiata a mare", in concorrenza con la celebre *Promenade des Anglais* di Nizza: il tutto a vantaggio della futura clientela anglosassone. Insomma, il narratore "simpatico", con i suoi racconti banali e privi di connessione fra loro, mentre permette a Ruffini di esibire nella forma più limpida la sua natura di intrattenitore, non può non apparire in contrasto stridente con il carattere

spalle, occupò lo spazio libero usando gli ombrellini a mo' di lance: e mai la falange macedone, sin dai tempi della sua ideazione, riuscì a presentare una prima fila che incutesse tanto timore».

della letteratura precedente, non sempre felicemente risolta, ma comunque non incline alla gratuità degli ultimi due libri²¹.

9. LA LEZIONE MANZONIANA

Ruffini è per tanti versi uno scrittore anomalo; al tempo stesso le sue sette opere, che pure riescono a non essere ripetitive, nonostante la spiccata predilezione per un certo tipo di personaggi, ambientazioni, situazioni narrative, non possono certamente essere definite originali, riconducibili come sono nell'alveo di una "narrativa ben fatta" diffusa su scala europea. Siamo di fronte a uno scrittore che parla di politica con maggiore schiettezza di tanti appartenenti alle desantisiane scuole dei cattolico-liberali e dei democratici: eppure è difficile, da un punto di vista storico-letterario, ascriverlo a una di queste due tendenze della narrativa ottocentesca. Mazziniano di formazione, è cavouriano d'elezione; cauto propagandista, si appoggia in parte non piccola su esperienze personali, su una vicenda autobiografica non assumibile a modello. Oggi, a distanza di un secolo e mezzo, ci appare un autore da un lato immerso totalmente nella cronaca e nei problemi del suo tempo, dall'altro capace di esporli come fatti di cronaca, appunto, condivisibili da uomini e donne di diversa estrazione ma accomunati dall'appartenenza a una civiltà europea che, al di là di tutte le differenze, consente il dialogo tra persone di un certo livello sociale.

E per un romanziere italiano di metà Ottocento essere fedele al proprio tempo significava anche misurarsi con la presenza di Manzoni. È interessante notare come questo aspetto della letteratura ruffiniana venisse più prontamente sottolineato a Londra che nella Penisola; così già nel dicembre 1855, presentando con parole di ammirazione, anche se non di lode incondizionata, il *Doctor Antonio*, il conservatore «Athenaeum» coglieva nell'architettura generale dell'opera la traccia più evidente della lezione manzoniana:

This book is superior as a work of interest to its predecessor. Constructed after the manner of Manzoni, there are certain lengthy details which might have been compressed, – but the true and touching interest of the story would carry a

²¹ *Sanremo revisited* è stato di recente ristampato, preceduto da una ricca e puntuale *Introduzione*: De Nicola 1998.

reader through a much heavier medium; indeed, except that they interrupt the flow of the narrative, the details are not devoid of an interest of their own²².

Punto di passaggio obbligato tanto per lo scrittore quanto per l'uomo del Risorgimento, il rapporto con Manzoni consente di cogliere l'aspetto più "riflesso" dell'attività letteraria ruffiniana. All'altezza del *Doctor Antonio* ciò si manifesta con chiarezza grazie a una serie di palesi procedimenti imitativi che fungono da omaggio al maestro e da garanzia di autenticità presso il pubblico dei romanzi. Ma è possibile rintracciare anche più a monte le testimonianze di un rapporto con il grande lombardo.

Ruffini, come rifugge ben presto dagli astratti ideologismi di Mazzini, così non è autore da frequentare in cerca di indicazioni di poetica. Ci restano semmai, sparsi qua e là nell'epistolario, occasionali accenni alla sua attività di lettore: per lo più suggerimenti, elenchi di opere consigliate alla madre o a qualche altro corrispondente. A volte, considerazioni più ampie sulla sua esperienza di lettore e rapidi giudizi senza filtri. Con interesse e sincera ammirazione segue la produzione di Balzac²³, Hugo, Vigny, Musset, cimentandosi anche in qualche traduzione (dal *Chatterton* di Vigny e dall'*Angélo* di Hugo, lette durante l'esilio svizzero, l'anno stesso della loro pubblicazione, nel 1835). Più avanti, negli anni Cinquanta, accennerà di tanto in tanto a Dickens e a Thackeray (più come esempi di scrittori di successo che come autori di opere specifiche); e non mancheranno, nel tardo epistolario con Vernon Lee, a carriera ormai conclusa, menzioni di Stendhal e Nievo, Charlotte Brontë-Currer Bell e George Eliot, d'Azeglio

²² «Questo libro si rivela di maggiore interesse rispetto a quello che l'ha preceduto. Costruito secondo la maniera del Manzoni, presenta alcuni passaggi eccessivamente lunghi che sarebbe stato meglio ridurre, ma nel complesso l'autentico e commovente interesse che ispira la vicenda è tale che farebbe sopportare al lettore passaggi ben più pesanti. Anzi, se si tralascia il fatto che queste digressioni interrompono l'andamento della narrazione, esse non risultano in effetti prive di un loro interesse» («The Athenaeum», no. 1466, December 1, 1855, pp. 1400-01).

²³ Entusiasta di *Père Goriot*, letto all'inizio del 1835 («c'est une espèce de Lear bourgeois», lettera del 30 marzo 1835 alla madre, in Codignola 1925, p. 253), così ne presenta l'autore – con termini che riproporrà immutati a venticinque anni di distanza, in uno dei capitoli "parigini" di *Lavinia*: «Balzac est un grand anatomiste du coeur humain [similmente in *Lavinia*, II, p. 78: «that great dissector of the human heart»], ses oeuvres attestent l'étude la plus approfondie, l'observation la plus grande. Il n'est pas fort sur le sentiment, au rest ce n'est pas son genre. Il analyse toutes les nuances et il a un art admirable pour les formuler de manière qu'on se surprend souvent à se dire: cela je l'ai éprouvé, mais je n'aurais pas su l'exprimer» (lettera del 17 aprile 1835 alla madre, in Codignola 1925, p. 272).

e Anton Giulio Barrili. Tuttavia, sono soprattutto i giudizi relativi a Manzoni che ci permettono di farci un'idea più precisa sull'evoluzione del gusto ruffiniano.

Nella prima fase dell'esilio, a stretto contatto con Mazzini, prevale un senso di forte incompatibilità morale – ancor prima che politica – con il tono generale della letteratura manzoniana, interpretata come l'espressione di un atteggiamento passivo e rassegnato nei confronti della crisi italiana. La critica investe però non tanto il maestro, quanto i prodotti della moda del romanzo storico lanciata dai *Promessi sposi*:

Avez-vous entendu parler de *Marco Visconti*, roman de Grossi? je suis au troisième volume. Le style, la manière, tout l'ensemble est calqué parfaitement sur Manzoni. Il y a un parfum de bien-être, de calme, de béatitude, qui me fait mal au coeur. On dirait que les sentiments forts et vifs ne sont pas du domaine de l'Auteur [...] C'est une école bâtarde que l'école de Manzoni, l'école de la résignation et de la patience! moi, j'ai besoin de tempêtes et d'ouragans; j'ai besoin qu'on me remue et qu'on remue le monde; j'ai besoin de sensations fortes. Au reste, il y a de très belles pages²⁴.

In Gran Bretagna, dove sin dal 1828 i tre volumi dei *Betrothed Lovers* avevano suscitato l'interesse di un vasto numero di lettori (compreso Walter Scott), a questa avversione di stampo ortisian-mazziniano subentra viceversa un'ammirazione profonda, dettata ancora una volta da motivi d'ordine morale. Una palinodia tanto più significativa in quanto pronunciata mentre balena il primissimo progetto di un libro autobiografico che raccolga «certains de mes souvenirs, qui ont plus de cinq ans de date». Il *Benoni*, quindi, affonda le sue radici anche in una rilettura londinese dei *Promessi sposi*:

Pour me rafraîchir un peu l'Italien, que les circonstances m'ont fait assez négliger, je vais lisant les *Promessi Sposi* de Manzoni. Je l'avais lu en d'autres tems [*sic*], quand pour m'emouvoir, et m'entraîner il me fallait de la lava *diluta*, et il ne m'avait que faiblement impressionné. A present, que je suis un homme, je l'ai lu, relu, et relu encore en y trouvant chaque fois de grandes, et naïves beautés. C'est un chef d'oeuvre, selon moi, un roman qui ne craint pas le comparaison avec les meilleurs de Walter Scott. Les Anglais en sont fous et ils ont raison. Quelle morale pure, et élevée y perce à chaque instant! Ce n'est pas seulement un très bon livre, mais une bonne action²⁵.

²⁴ Lettera alla madre dell'undici febbraio 1835, in Codignola 1925, p. 215.

²⁵ Lettera del 4 gennaio 1839 alla madre, in Cellerino, pp. 201-02.

È dunque possibile parlare di un manzonismo quasi “genetico” a proposito del capolavoro ruffiniano, tanto più intimamente motivato di quello pur così palese del *Doctor Antonio*. Manzoni viene assunto come nume tutelare del romanziere storico; l’opera dello scrittore milanese, per quanto ambientata in un lontano passato, ha un chiaro valore per il presente, così come ambiscono ad averlo i «souvenirs» genovesi del giovane esule. La scelta della contemporaneità comporta un’attualizzazione del contesto in cui si svolgono le vicende, ma non intende stravolgere né il senso né le tecniche rappresentative dell’opera individuata già chiaramente come esemplare²⁶. Non è del resto un caso che la presenza di Manzoni sia limitata ai quattro romanzi storici, e che non lasci invece traccia alcuna nelle tre opere “leggere” e di intrattenimento (in *A Quiet Nook*, Ruffini si cimenta in un passaggio timidamente leopardiano)²⁷.

Se la rilettura manzoniana stimolò la raccolta di quei «souvenirs» destinati a dar forma al *Benoni*, il romanzo in sé appare povero di richiami diretti ai *Promessi sposi*. I due principali sembrano elargiti ad arte per far comprendere al lettore inglese l’alta considerazione in cui è tenuto, nel bene e nel male, lo scrittore milanese, “autorità” importante sia per Lorenzo-personaggio al tempo della sua militanza politico-artistica in Università, sia per Lorenzo-narratore, pronto a ricordarlo in uno dei passaggi di maggior tensione del romanzo come depositario di una dolente ma purtroppo condivisibile saggezza. Così il primo diventa un «violent Manzonian» (p. 122), nel momento in cui, insieme a Fantasio, riconosce in lui «the avowed chief of the romantic school» (ivi); mentre il secondo utilizza un passo dei *Promessi sposi* a mo’ di commento per illuminare con una riflessione morale la gravità della crisi psicologica attraversata dal protagonista, giunto a un passo dalla perdizione («This was a terrible moment. “Those who do injury to others,” says Manzoni somewhere, “are not only accountable for the actual evil they inflict, but also for the perversion of feeling which they give rise to in their victims.”» *LB*, pp. 311-12).

²⁶ Va precisato che Ruffini, tramite il fratello Agostino, dovette in quegli anni rendersi conto anche del valore linguistico della scrittura manzoniana (Agostino discute alcuni macroscopici mutamenti testimoniati dalla quarantana giungendo peraltro a un giudizio complessivamente negativo; si leggano le lettere del 30 ottobre e del 22 novembre 1843 riportate da Cagnacci alle pagine 279-83). Ma per forza di cose il travaglio linguistico di “John” Ruffini si indirizzava in tutt’altra direzione, laddove l’insegnamento di Manzoni non poteva davvero essergli di alcun aiuto.

²⁷ Mi permetto di rimandare, su questo punto, ad un mio contributo: *L’Elogio degli uccelli di Leopardi nella traduzione di Giovanni Ruffini*, «Forum Italicum», Vol. 29, N. 2, Fall 1995.

Quanto al *Doctor Antonio*, per esplicita ammissione del narratore la struttura stessa del romanzo si appoggia alla formula manzoniana del racconto misto di storia e d'invenzione; ma oltre al disegno generale, numerose tracce disseminate qua e là testimoniano la volontà di rendere omaggio al maestro. Così, in mano alla devota, fedele e taciturna Lucy (nome certamente scelto non a caso) vengono posti dal dottor Antonio, per rendere meno gravosa la convalescenza, i due massimi *auctores*: «a volume of Shakspeare [*sic*], and Manzoni's *Promessi Sposi*» (*DAnt*, p. 88; già nel *Benoni*, accanto a Manzoni veniva ricordato, con romantica coerenza, il drammaturgo inglese). In quanto romanzi contemporanei, quelli di Ruffini non esitano quindi a rappresentare i personaggi alle prese con la lettura di Manzoni, e ad ospitare gli interventi di narratori che hanno condiviso la medesima esperienza. I richiami ascrivibili al narratore possono essere di natura molto diversa: dalla fuggevole qualifica di «Promessi sposi» (in italiano nel testo) attribuita alla coppia di umili composta da Speranza e Battista, controfigura in tono minore di quella formata da Lucy e Antonio, all'introduzione di un personaggio secondario – l'eremita di Lampedusa – chiaramente modellata su fra Galdino (come lui, occupa gran parte del tempo a raccontare a personaggi ben più importanti un miracolo che serve a spiegare la sua particolare forma di devozione), sino ad una raccorciata versione del passaggio dedicato alla “vigna di Renzo”, che nelle mani di Ruffini si trasforma in una descrizione del “giardino di Lucy”, assolvendo la stessa funzione narrativa: marcare il trascorrere del tempo e il carico di desolazione e rovina da esso apportato al luogo dell'idillio, visitato da uno dei due amanti²⁸.

²⁸ Faccio riferimento al seguente passaggio, tratto dal capitolo ventunesimo, p. 295: «Lucy strained her eager eyes to take in at one gaze all the details of the once familiar scene, and her heart sank within her. What was it that gave the poor Osteria, the garden, the very sea-side, such a desolate, deserted look? In the growing flutter of her spirits she could see nothing distinctly; still she discerned enough to feel that, whatever the cause, a change had come over the spot. She stops the carriage, hurries with trembling limbs down the lane. The little gate hangs from one rusty hinge, as if no human being had passed through it for ages; the garden is a perfect wilderness of weeds and brambles; the once luxuriant grove of lemon and orange trees has dwindled into a scanty assemblage of shivered, scattered, skeleton-looking trunks, – the few dry reddish leaves, still hanging on the branches, look as if they had been scorched by lightning; the house, all cracks, splits, and holes, is fast tumbling and crumbling to pieces. The only part entire is the massive flight of stairs. Such of the shutters as are not swinging to the wind, or lying on the ground, are hermetically closed. Everything around bears the marks of utter neglect, decay, and desolation».

«Lucy spalancò avidamente gli occhi per raccogliere in un solo sguardo tutti i

Manzoni viene utilizzato in modo analogo nella seconda parte di *Lavinia*. Dapprima con un omaggio implicito da parte del narratore, che impiega Paolo Mancini al servizio di un erudito parigino, Monsieur Boniface, astronomo in pensione: una versione bonaria e semplificata di don Ferrante. Studioso in pantofole, borghesemente abbarbicato al suo appartamento da dove, semicieco, sviluppa una teoria sulla formazione delle comete, Boniface – in linea con gli altri personaggi ruffiniani di matrice manzoniana – risulta appiattito su una sola dimensione, privo di quella sia pur ambigua *grandeur* che aleggia intorno al frondoso sapere di don Ferrante. Non manca, più giù, un omaggio esplicito, la lode a Manzoni pronunciata dal protagonista Paolo che (come Lorenzo, come Antonio) ha letto e assorbito i *Promessi sposi* traendone una lezione di moralità e italianità. L'occasione è fornita da un confronto tra Paolo e lo scrittore dilettante Théophile Courant (probabile caricatura di Théophile Gautier), alfiere di una letteratura dai toni fantastici e persino truculenti alla quale il pittore romano oppone l'esempio del capolavoro manzoniano, di cui fornisce – per conoscenza del suo pubblico inglese – un succinto sommario²⁹. Dalla risposta dell'amico francese («Morality, as a rule, is unbearable

particolari della scena una volta a lei familiare, e si sentì mancare il cuore. Che cosa mai dava alla povera osteria, al giardino, alla riva stessa del mare un aspetto così desolato, così abbandonato?

Nel crescente turbamento del suo spirito, ella non poteva veder nulla distinta; tuttavia discerneva abbastanza per sentire che, qualunque ne fosse la cagione, un cambiamento era avvenuto nel luogo.

Ella fa fermare la carrozza e si precipita tutta tremante giù pel sentiero. Il piccolo cancello pende per un sol cardine rugginoso, come se da secoli nessun essere umano ci fosse passato; il giardino è un viluppo di erbacce e di spini; il lussureggiante boschetto di limoni e d'aranci è ridotto a pochi sparpagliati e sconquassati tronchi; le scarse foglie rossastre e secche che pendono ancora dai rami, sembrano abbruciate dal fulmine; la casa, tutta screpolature, crepacci e buchi, è quasi sfasciata e cadente. La sola parte intera è la scala massiccia esterna. Tutte le imposte che non sbattono a piacer del vento o non giacciono per terra, sono ermeticamente chiuse. Ogni cosa intorno porta l'impronta dell'abbandono, del decadimento e di una desolazione totale» (*Dant* 1986 cit., pp. 381-82).

²⁹ «Enthusiastic, and overflowing with recollections, as all true Italians are, of the *Promessi Sposi*, Paolo gave his friend an outline of Manzoni's celebrated novel; namely, the simple story of two obscure existences, a poor silkweaver and his affianced bride, momentarily brought in contact with, and dragged along by, the current of the evil passions of a rude age, and making their way out of the turbid whirlpool through humble faith and love, and landing in safety after many trials, wiser, better, humbler, happier» (*Lav*, II, p. 80).

«Entusiasta, straripante ricordi dei *Promessi Sposi*, come ogni vero italiano, Paolo fornì agli amici un abbozzo del famoso romanzo di Manzoni. Vi si narrava la storia di

in a work of fiction», p. 81) è possibile desumere *e contrario* la convinzione più volte ribadita a questo proposito da Ruffini.

Più blanda l'*imitatio* manzoniana contenuta nel settimo capitolo di *Vincenzo*. Un'attualizzazione in chiave picaresca e risorgimentale della sosta di Renzo in fuga all'osteria di Gorgonzola, mediata perdipiù dal modello, dichiarato senza infingimenti, del *Don Chisciotte*. Allontanatosi dal Seminario, lo sprovveduto Vincenzo, ragazzino in cerca di libertà e d'avventure, viene arruolato come novello Sancho da un ciarlatano di provincia che si spaccia per un colonnello diretto, in quella primavera 1848, verso i campi di battaglia al di là del Ticino. In realtà approfitta della credulità della gente per portare a termine piccole truffe: nell'osteria della campagna piemontese inneggia a Pio IX, offre in vendita false reliquie, impietosisce gli astanti dipingendo a fosche tinte il passato del suo giovane aiutante. Ruffini attinge insomma in maniera del tutto esteriore ai due grandi precedenti (la fisionomia della sua "strana coppia" non gli consente in verità di poter fare altrimenti), limitandosi a ricorrere al *topos* dell'osteria, intesa come punto di passaggio carico di potenzialità drammatica.

In che modo è allora possibile ricomporre e dare un senso ai *disiecta membra* di questo manzonismo narrativo esibito ma al tempo stesso pudico? Manzoni viene presentato, lodato, riassunto e imitato come il creatore in letteratura – attraverso i suoi personaggi – di un mondo che può senza alcuna difficoltà essere trasposto su scenari contemporanei. C'è un che di frettoloso e riduttivo in questa lettura attualizzante di Manzoni, che ha tuttavia il duplice merito di essere da un lato inserita senza vistosi servilismi in un più ampio disegno di letteratura risorgimentale (si pensi per contrasto alla riproduzione del tutto passiva di situazioni e stilemi manzoniani in autori come Rosini o Carcano), dall'altro di riuscire a evitare le secche di quel «genere sempre più ripetitivo e sclerotico»³⁰ che era divenuto il romanzo storico già nei primi anni Quaranta – aprendosi in particolar modo, anche se non esclusivamente, verso una linea di «narrativa sentimentale» che Mutterle individua come una possibile, valida alternativa, in quel contesto storico-letterario³¹. Manzoni viene inoltre opportu-

due oscure esistenze: quella di un povero tessitore di seta e della sua fidanzata promessa sposa, da un momento all'altro trascinati alla deriva, alle prese con le cattive passioni di un'epoca rude, i quali trovavano una via d'uscita dal torbido gorgo grazie ad un'umile fede e all'amore, riuscendo sani e salvi dopo molte prove, resi più saggi, più umili e felici, migliori».

³⁰ Mutterle, p. 1118.

³¹ Ripercorrendo la produzione che occupa all'incirca gli anni che vanno dalla

namente depurato della sua componente religiosa, scarsamente apprezzabile da un pubblico "antiromano" come quello inglese: Ruffini attua insomma, anche qui, una semplificazione eccessiva ma non priva di senso, che avrebbe potuto essere recepita come il segnale interessante di una narrativa d'intrattenimento educativa ma non necessariamente edificante, borghese ma non per questo conformista.

prima edizione dei *Promessi sposi* all'uscita postuma delle *Confessioni* nieviane, ancora più recentemente Luca Toschi ha insistito sul significato di un'altra tendenza spesso trascurata, quella che spinge nella direzione di un moderato «sternismo» italiano.

PROFILO DEI ROMANZI RISORGIMENTALI

Yesterday Mr. *** came and said that Dickens had been talking of you and that Lucy was the most charming conception he knew

Lettera di Henrietta Jenkin a Giovanni Ruffini del 3 novembre 1856, in Arch. Mazz., cartella 30, inserto 3434

1. LORENZO BENONI

L'opera prima di Ruffini, di cui possiamo seguire con sufficiente approssimazione la genesi, propone la ricostruzione romanzata di una giovinezza storicamente documentabile. A cavallo tra il 1838 e il 1839, a Londra, Ruffini viene rileggendo Manzoni e Pellico (su cui lascia giudizi assai lusinghieri)¹, autori che l'esule genovese impara ad apprezzare come rappresentanti di una narrativa che riesce a trasfigurare i ricordi personali in un racconto dotato di una sua drammaticità e di un significato che vada al di là della singola vicenda. La prima fase del lavoro consiste allora nel recupero del recente passato:

Je suis dans ce moment même occupé à raviver, et mettre ensemble certains de mes souvenirs, qui ont plus de cinq ans de date, et dont quelques uns m'apparaissent nets, et distincts comme s'ils dataient d'hier, d'autres voilés, et incertains comme un songe. Nous verrons d'en faire quelque chose, s'ils en vaudront la peine².

Peraltro, il progetto viene presto accantonato per essere ripreso e portato a termine solo tredici anni più tardi, a Parigi, con l'assistenza di Cornelia Turner. Al libro arride una buona stella, tanto che il penultimo

¹ Si legga, limitatamente al secondo, il seguente passaggio tratto da una lettera del 21 gennaio 1839: «Ho letto in questi giorni, o per dir meglio, riletto le *Mie Prigioni* di Silvio Pellico, e mi piacquero assai, più che la prima volta, quando non amavo che le cose estreme, e preferivo per esempio i romanzi del Guerrazzi a quello del Manzoni, che Dio mi perdoni, ché io non potrò mai perdonarmi» (in Donte, p. 32).

² Lettera alla madre del 4 gennaio 1839, in Cellarino, p. 201.

giorno dell'anno Ruffini può comunicare al fratello – che ha operato da intermediario presso l'editore di Edimburgo – l'esito positivo della lettura editoriale³. Di fronte ad alcune perplessità dell'editore che rallentano la stampa dell'opera, l'autore insiste sul valore documentario del libro, che non pretende tuttavia di venire interpretato come una ricostruzione esaustiva della storia di quegli anni. Viene rivendicato il carattere frammentario di quei ricordi che, presi nel loro complesso, riescono comunque a tracciare il percorso di una vita:

Mr. H.'s [John Hunter, lettore della casa editrice] opinion, which stands very high indeed with me, is that the book is fragmentary. Suppose it is. It is only what it professes to be, *scraps* from etc.⁴, mere scraps, namely small particles, *fragments* as Johnson says. So I have taken nobody unawares⁵.

Nelle dichiarazioni di quei mesi Ruffini oscilla tra posizioni di questo tipo, improntate a un guardingo *understatement*, e difese del proprio *status* di romanziere, non riducibile – come volevano alcuni recensori britannici – a puro e semplice testimone di anni di crisi. Sta di fatto che l'uscita del volume nel marzo 1853 si rivelò quanto mai tempestiva: in febbraio era stato seguito con attenzione l'esito sanguinoso dei nuovi moti ispirati da Mazzini, falliti a Milano con un tragico bilancio da ambo le parti. In Inghilterra le autorità sopportavano ormai con malumore la presenza del *leader* repubblicano nella capitale; e intanto Massimo d'Azeglio, a Londra in cerca di acquirenti per le sue tele, veniva diffondendo le idee di Cavour in tre importanti interventi apparsi sul «Morning Chronicle»⁶. Le insurrezioni italiane, Mazzini e i suoi avversari erano tornati all'ordine del giorno. A partire da maggio, e per i successivi dieci mesi, le recensioni al *Benoni* si succedettero con regolarità.

³ «Crederai che Constable approva il M.S. crede che it will be successful, e me ne offre 100 sterline [*sic*], ch'io accetto con trasporto e riconoscenza? Pare un sogno e pure la è così» (lettera ad Agostino Ruffini del 30 dicembre 1852, in Arch. Mazz., cartella 30, inserto 3425).

⁴ Si optò infine per un sottotitolo meno riduttivo, dal sapore meno casuale, che ribadisce la natura biografica del volume: «Passages in the life of an Italian».

⁵ Lettera a Thomas Constable del 13 gennaio 1853, in Arch. Mazz., cartella 30, inserto 3425.

⁶ Si possono leggere in Massimo d'Azeglio, *Scritti e discorsi politici*, per Marcus de Rubris, *Volume terzo e ultimo, 1853-1865*, La Nuova Italia, Firenze 1938, pp. 1-16. Cavour stesso aveva avuto una fitta serie di incontri con esponenti della classe politica e imprenditoriale londinese e con personalità della colonia italiana (Emanuele d'Azeglio, Antonio Gallenga), nel corso di una visita prolungata nell'estate 1852.

Nel complesso, i recensori delle riviste britanniche, pur esprimendo giudizi niente affatto omogenei, a volte in netto contrasto tra loro, concordarono nel valutare positivamente il carattere in senso lato informativo dell'opera, che forniva al pubblico inglese un quadro vivo e attendibile della vita cittadina italiana, dei suoi istituti familiari ed educativi, della condizione giovanile, del difficile rapporto tra una condizione politica oppressiva e le legittime aspirazioni nutrite dalle energie nuove della società. Non si chiedeva al *Benoni* di corrispondere puntigliosamente al vero, come fece due anni più tardi, nel 1855, l'antico compagno di strada, il mazziniano irriducibile Federico Campanella. Oggi, per comprendere meglio il senso dell'operazione ruffiniana, penso non sia da considerarsi anacronistico tornare a interrogarsi su questo nodo che riguarda l'effettivo valore documentale delle pagine in questione. Risulta evidente da un confronto tra il *Benoni* e i risultati della ricerca storica che Ruffini non intese nascondere o contraffare alcunché: tant'è vero che il romanzo è stato considerato (e conseguentemente utilizzato) come fonte preziosa da autorevoli studiosi del Risorgimento (Alessandro Galante Garrone lo ritiene superiore, per certi aspetti, alle *Note autobiografiche* di Mazzini; Denis Mack Smith riproduce alcuni giudizi di Lorenzo su Fantasio in apertura del suo meticoloso studio su Mazzini). Che il quadro politico e culturale della Genova del tempo corrisponda a quello dipinto da Ruffini è desumibile dai risultati di ricerche condotte in tempi e con finalità diverse – così Franco Della Peruta ha riportato l'attenzione sulle pungenti critiche di Mazzini e del suo gruppo ai metodi e ai contenuti dell'insegnamento impartito nelle aule genovesi degli anni Venti; e altri studiosi hanno confermato sia la corrispondenza tra il *curriculum* scolastico di Lorenzo e quello di Giovanni, sia il coinvolgimento diretto e indiretto di tanti personaggi del romanzo (compresa Lilla, cioè la giovane marchesa Laura Spinola di Negro) negli arresti verificatisi in seguito alla scoperta della cospirazione della primavera 1833.

In effetti i personaggi, quando non sono il frutto di suggestioni letterarie trasparenti o apertamente dichiarate, hanno uno stretto rapporto con l'esperienza autobiografica dell'autore. Fantasio, come abbiamo già avuto modo di rilevare, deriva dalla lettura di Musset; Spalatro, il truce marinaio che accoglie sulla sua imbarcazione Lorenzo fuggitivo, compare in *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* di Ann Radcliffe. Il fratello Cesare è il martire Jacopo Ruffini, mentre un altro dei fratelli maggiori, Ottavio, viene ribattezzato Camillo; Santina, la servetta invaghiatasi del protagonista, sarà con ogni probabilità la Rosina di cui l'esule

chiede notizie in una delle primissime lettere alla madre⁷; Mazzini stesso, nelle *Note autobiografiche*, identifica in un anziano funzionario della breve Repubblica genovese del periodo rivoluzionario, Andrea Gambini, lo scettico e affettuoso zio Giovanni; mentre, sia pure a denti stretti, l'ex-compagno di strada Federico Campanella ammette di poter essere stato rappresentato nel personaggio di Sforza. Lilla ricorre con questo riconoscibile soprannome già nella corrispondenza privata. Solo sull'identità del fedele compagno Alfredo permangono dubbi: sono stati fatti i nomi di diversi patrioti del gruppo mazziniano, il più suggestivo dei quali resta quello di una delle sue personalità più forti, Giuseppe Elia Benza.

Di fronte a questo trasparente uso della cronaca personale non ha molto senso infierire sullo scrittore rimproverandogli una serie di imprecisioni fattuali relative all'effettiva scansione degli eventi o all'attività pubblicistica di Mazzini e compagni precedente alla formazione della «Giovine Italia»: Ruffini non era mosso dal desiderio di riscrivere la Storia, ma intendeva semmai – come avevano compreso i primi lettori d'oltre Manica – compiere un'opera più generale di informazione su quel periodo, partendo ovviamente dalle conoscenze in suo possesso. Questa sostanziale fedeltà agli eventi andava comunque conciliata con la volontà prevalente di seguire in maniera costante il percorso di Lorenzo dall'infanzia all'attivo ruolo svolto come cospiratore. Tutto ciò che veniamo a sapere rimanda in ogni caso alle azioni di Lorenzo-personaggio e alle parole o alle opinioni di Lorenzo-narratore: ciò su cui manifestamente Ruffini intende far riflettere è il senso della vita di quel determinato giovane.

Il *Benoni*, abbiamo visto, è un romanzo di formazione *sui generis*: più *Erziehungsroman* che *Bildungsroman*, nel senso che viene seguita con cura l'istruzione del protagonista, la sua crescita attraverso le consuete tappe dell'apprendistato scolastico e giovanile, ma senza porre al centro il “dramma” della nascita di una personalità con forti tratti esemplari, in cerca o in balia di un suo destino. La scuola, l'amore, l'attività politica (nelle file della Carboneria e quindi della «Giovine Italia»), costituiscono i passaggi principali del suo percorso: ma la relativa normalità di questo profilo esistenziale si scontra con una realtà esterna variamente ostile (in collegio e all'Università, Lorenzo conosce punizioni, reprimende, sospensioni; la sua avventura sentimentale viene bruscamente troncata, lasciandogli un'amara delusione; e oltre alle delusioni, la militanza politica gli procura non pochi dolori e angosce). Lo scrittore costruisce

⁷ La lettera risale al 14 gennaio 1834 (Codignola 1925, pp. 31-2).

insomma la storia di Lorenzo intorno a questa chiara opposizione tra l'individuo e la realtà: un contrasto che nella prima parte, quella "scolastica", assume un sapore moderatamente alfieriano, ma che in seguito si carica di elementi più latamente romantici, sdrammatizzati dalla voce ironica del narratore che non autorizza una lettura della vicenda in chiave patetica. Alla fine il contrasto non viene risolto con l'affermazione di uno dei due termini, ma piuttosto rimandato e protratto in seguito alla fuga del protagonista.

Con l'appassionante e serrato crescendo degli ultimi sei capitoli, Ruffini conferma e sottolinea l'inadeguatezza di Lorenzo a quella realtà, arriva persino a impegnarlo in una singolar tenzone con la natura in tempesta (mettendo probabilmente a frutto anche il ricordo di celebri passi analoghi contenuti nell'*Ortis*), ma al tempo stesso pone Lorenzo in condizione di dover rinunciare all'impegno immediato per l'indipendenza italiana. Accettando l'esilio, aprendosi su uno scenario europeo – sia pure con le stimate dell'esule –, la figura di Lorenzo conserva, e intende trasmettere al lettore del tempo, la speranza in rivolgimenti futuri, riuscendo nel contempo a sottolineare la sua integrità di uomo libero e repubblicano.

L'evidente unità d'azione, che fa il paio con la pressoché regolare progressione temporale della vicenda, conferisce al personaggio Lorenzo una sua forte credibilità: egli è il giovane che, ingenuamente e genuinamente convinto della validità delle proprie opinioni, vive, agisce e reagisce emotivamente di conseguenza. È un "uomo contro" della prima metà del secolo diciannovesimo che si oppone alle prevaricazioni che ostacolano il suo cammino senza nascondere non solo le sconfitte subite, ma il carico di frustrazione che ne deriva pesando sempre di più su un animo come il suo già predisposto all'introversione. Con la tranquilla e incosciente spavalderia della prima giovinezza Lorenzo non arretra di fronte ai soprusi dei militari piemontesi (concentrandosi con gusto particolare sul corpo "pittoresco" e assai noto all'estero dei carabinieri), del clero, gesuiti in testa, dei giudici in combutta con le forze di polizia. Gli insuccessi e i lunghi periodi di forzata inattività e semiclandestinità generano insoddisfazione, inquietudine, infelicità:

Oh! why, thought we, should there be bad government to prevent us from enjoying in peace these lovely works of God, and being happy?

Alas! we were far from happy! A plethora of enthusiasm, which found no object on which to expend itself, an exuberance of living power within us, which, like rust, did eat away our lives. Our utter inability to effect any good, or what

appeared to us to be good, gnawed, like an undying worm, at our hearts (*LB*, pp. 163-64)⁸.

È proprio questa natura contraddittoria e poco prevedibile di Lorenzo, oscillante sin dall'infanzia tra slanci irrazionali di entusiasmo e fasi riflessive quando non addirittura depressive, a determinare la sua ricca umanità e in definitiva a reggere l'intero romanzo. La presenza del maturo narratore autobiografico invita a non considerare la vicenda solo da un punto di vista politico, ma a riconoscerne la travagliata normalità. Per questo motivo è fuorviante ridurre il *Benoni*, come ha fatto la studiosa più accreditata dell'opera di Ruffini, Lucienne Kroha, a una palinodia dello scrittore moderato nei confronti del suo passato repubblicano; c'è naturalmente anche questo, affermato con parole inequivocabili, ma la scommessa di Ruffini viene giocata con maggiore sottigliezza e impegno appellandosi a realtà e ideali più generici e generali (giovinezza, libertà, dignità, amore) condivisibili da un pubblico relativamente distante nello spazio e nel tempo. Si tenga inoltre presente che relegando Mazzini in secondo piano, sia pure con onore ed equanimità, in un romanzo d'ambientazione genovese composto nei primi anni Cinquanta, quando la fama del triumviro della Repubblica Romana aveva raggiunto in Europa il suo apice, Ruffini rinunciava a un'impostazione troppo facilmente patriottica della trama. Che lo facesse da posizioni cavouriane e costituzionali è un dato fondamentale per comprendere il possibile impatto della sua "conversione" letteraria, ma non garantiva evidentemente la riuscita dell'opera; così come il felice uso degli strumenti e delle strategie narrative delineate in precedenza non spiega l'agilità della scrittura e la freschezza del racconto. Su un punto però troviamo d'accordo tre lettori di diversa provenienza, tutti favorevolmente disposti nei confronti di quest'opera prima: si avverte nel *Benoni* – come rilevava l'anonimo recensore della «North British Review» – una disposizione a considerare i fatti valutandone la «giusta proporzione», secondo uno spirito di «tolleranza» che deriva da una lunga esperienza del mondo; vi si coglie «quella luce giusta, quel buon senso

⁸ «Oh, perché, pensavamo, governi malvagi c'impedivano di godere in pace queste belle opere di Dio, e d'essere felici!

Ahimè, eravamo tutt'altro che felici! Un eccesso di entusiasmo che non trovava modo di espandersi, un'esuberanza di forze vitali che, non potendo esercitarsi, si consumavano in uno sterile rimpianto: era questo il morbo che, come ruggine, corrodeva la nostra vita. La incapacità di far nulla di buono, o di ciò che ritenevamo tale, ci divorava il cuore come un tarlo tenace» (*LB* 1952 cit., pp. 188-89).

d'uomo mite e maturo» che Momigliano – eccedendo forse in nostalgico sentimentalismo – celebrerà anche nel più convenzionale *Doctor Antonio*. Secondo un giovane ed esigente Enrico Emanuelli, il *Benoni* può essere annoverato tra i rari frutti letterari del Risorgimento che comunichino un «sano senso d'equilibrio» e di «maturità intellettuale»⁹. Attribuire a un romanzo che ripercorre i quindici anni decisivi nella formazione di un individuo, all'interno di un contesto storico a dir poco movimentato, in compagnia della personalità politica italiana più discussa e influente degli ultimi vent'anni, il merito di aver saputo mantenere le giuste proporzioni non è un riconoscimento di poco conto, al di là delle semplici ma schiette virtù del suo protagonista.

2. *DOCTOR ANTONIO*

Uscito a due anni di distanza dal *Benoni*, *Doctor Antonio* potrebbe anche venire letto come una forma di reazione all'opera prima, un tentativo di ripeterne il successo cambiando pressoché tutte le carte in tavola, genere romanzesco incluso, ma rimanendo fedele alle coordinate storiche e geografiche di riferimento. Quanto *Lorenzo Benoni* è “spontaneo”, altrettanto *Doctor Antonio* appare costruito a tavolino; se i personaggi del primo, sia pure tutti subordinati narrativamente al protagonista, danno l'impressione di trovare in se stessi una ragion d'essere, quelli del secondo mostrano sin dalle battute iniziali di essere creature tipiche che l'autore propone come rappresentative di figure ben più riconoscibili da un punto di vista sociale, nazionale, persino letterario. Eventi storici e biografici si intersecano in maniera inestricabile nel *Benoni*, mentre nel *Doctor Antonio* ci si sforza di assegnare ad ognuno di essi un luogo e un tempo ben delimitati; seguendo uno schema lineare, prettamente biografico, il *Benoni* lascia i suoi lettori nell'incertezza circa gli immediati sviluppi della vicenda, che può sempre riservare nuove sorprese (le varie punizioni ed espulsioni inflitte a Lorenzo, la scoperta di un rivale in amore, il duello, l'arresto per errore di un fratello al posto del protagonista...), mentre il *Doctor Antonio* è sostanzialmente un romanzo in cui per due terzi del racconto non succede nulla, puntando lo scrittore da un lato sul fascino di un certo

⁹ «The North British Review», May-August 1853, vol. XIX, pp. 185-86; Momigliano, p. 165; Enrico Emanuelli, *Un cinquantenario. Ruffini*, «L'Italia letteraria», 16 agosto 1931, n. 33.

clima sentimentale, dall'altro sull'omologia tra il pubblico (inglese) storicamente reale e la figura del narratario (ovvero la coprotagonista Lucy, destinataria delle numerose lezioni di varia cultura ammannite dal medico italiano sotto forma di discorso diretto).

L'ambientazione è sempre ligure, ma talmente diversa da incidere sul carattere stesso delle due storie: dinamica e accuratamente delineata per permettere di seguire la crescita morale di Lorenzo la prima; statica la seconda, bloccata dalle lente schermaglie amorose dei due giovani, intenti a decantare la bellezza del paesaggio primaverile mimando in tal modo quella dichiarazione d'amore che entrambi sembrano incapaci di pronunciare.

Lo sfondo storico-politico del *Doctor Antonio* può suonare senz'altro familiare al lettore del *Benoni*: in fondo, sempre di indipendenza e Unità d'Italia si viene a trattare, anche se in termini non diremmo mutati, ma che certo contengono un messaggio differente. Per quanto Lorenzo-narratore tenga a precisare l'esaurimento dell'ipotesi repubblicana e rivoluzionaria all'indomani della concessione dello Statuto e della risoluta svolta antiaustriaca operata da Carlo Alberto, di repubblica, cospirazioni e di un *leader* immaginoso e carismatico come Fantasio-Mazzini si parla per gran parte del romanzo: e Lorenzo-personaggio non può essere compreso e apprezzato senza tener conto della sua piena adesione a quel clima. L'Unità italiana appare invece nel *Doctor Antonio* un obiettivo perseguito sì con le armi e l'insurrezione, ma come il frutto di un ampio movimento moderato e costituzionale, non di oscure trame di un pugno di giovani. Un conto è progettare la conquista di una caserma genovese all'insaputa della popolazione, come facevano Lorenzo e compagni; un altro è richiamarsi, come Antonio, all'azione portata a termine da lord Bentinck in Sicilia nel 1812-13, e combattere per la difesa, a Napoli, di un governo rivoluzionario ma "legale", succeduto a un regime dispotico condannato da più parti in Europa.

Con il *Benoni* Ruffini considera sostanzialmente esaurito il discorso sull'ipotesi repubblicana come possibile soluzione del moto indipendentistico: l'Italia per la quale si combatte nel *Doctor Antonio* (perlopiù nel 1848-49) non reca letteralmente traccia dell'azione degli antichi compagni di strada e d'esilio¹⁰. A contesti simili corrispondono protagonisti affatto

¹⁰ Si noti come nelle righe seguenti, dedicate al crollo delle speranze rivoluzionarie e risorgimentali verificatisi nel 1849, si faccia estrema attenzione a non menzionare il ruolo di Mazzini e dei mazziniani, sottolineando piuttosto i vecchi e nuovi obiettivi

diversi: in questo senso, il *Doctor Antonio* nasce come un romanzo meticolosamente calcolato.

Nonostante l'impegno a non ripetere la formula del *Benoni*, non sono assenti tasselli autobiografici (riferiti tuttavia a persone e realtà che il lettore contemporaneo non poteva riconoscere: l'autobiografismo del *Benoni* fa parte del patto narrativo, quello occasionale del *Doctor Antonio* è il frutto di una scelta privata dello scrittore Giovanni Ruffini). L'incidente che provoca l'infortunio di Lucy e la lunga sosta forzata della comitiva inglese si verifica alle porte di Sanremo, nel territorio del collegio elettorale che nel 1848 aveva nominato Ruffini come suo rappresentante al parlamento subalpino; in quello stesso lembo di terra aveva preso avvio la vicenda di Lorenzo, affidato alle cure di uno zio canonico. E nelle numerose aperture descrittive e digressioni incentrate su leggende e storie locali si avverte, nelle parole del narratore o del dottor Antonio, lo zelo profuso dal piccolo notabile nel far conoscere bellezze e virtù della sua terra.

Ruffini non trascura un accenno di carattere ancora più personale alla venerata figura materna, già appartata ma intensa presenza nel *Benoni*, qui rappresentata nelle fattezze di una vedova solitaria, Eleonora, alla quale sono rimasti solo due figli, entrambi esiliati per motivi politici. Ma anche il personaggio principale può contare su modelli storicamente esistenti: sui due fratelli maggiori Vincenzo e Jacopo, entrambi patrioti e soprattutto medici; sul fedele amico Giacomo Martini, di Taggia, medico anch'egli e

negativi dell'opinione pubblica inglese (l'esercito borbonico, il papa riallineato sulle tradizionali posizioni dispotiche e illiberali, le potenze militari francesi e austriache): «The defeat of the Piedmontese at Novara, the subjugation of Sicily, effected by a Neapolitan army, the restoration of Pius the Ninth to despotism and the Vatican by French bayonets, the occupation of the Roman Legations and Tuscany by the Austrians, and, lastly, the fall of heroic Venice, are the salient points of the Iliad of evils which the space of a few months had heaped on the unfortunate Peninsula. Reaction rode rampant everywhere but in Piedmont. That country was, indeed, a bright exception; there the loyalty and good sense of the young sovereign, and the loyalty and good sense of the people, had succeeded in maintaining public liberty and private security» (*DAnt*, pp. 343-44).

«La disfatta dei piemontesi a Novara; la conquista della Sicilia operata dall'esercito napoleonico; il ritorno di Pio IX in Vaticano e al dispotismo per mezzo delle baionette francesi; l'occupazione delle delegazioni romane e della Toscana per parte dell'Austria, e finalmente la caduta dell'eroica Venezia, sono i punti salienti di quell'Iliade di mali che lo spazio di pochi mesi aveva accumulati sulla infelice Penisola.

La reazione si stese dominante per ogni dove, eccetto che in Piemonte. Questo stato fu in verità una splendida eccezione; ivi la lealtà e il criterio del giovane sovrano, la lealtà e il criterio del popolo, riuscirono a mantenere intatte la libertà pubblica e la sicurezza privata» (*DAnt* 1986 cit., p. 444).

primo traduttore del *Benoni*¹¹. Il nome Antonio potrebbe essere interamente d'invenzione, anche se appare una singolare coincidenza che venga affiancato, nelle primissime pagine, a quello così shakespeareano di Prospero, il giovane e baldanzoso cocchiere che guida la carrozza degli inglesi. Non è forse del tutto fuori luogo ipotizzare che la coppia dei protagonisti contenga un duplice, "romantico" omaggio a Manzoni e Shakespeare, che nel corso del romanzo Lucy e Antonio avranno modo di leggere e ricordare.

Intorno ai caratteri di questa coppia ruota del resto gran parte della costruzione romanzesca; non si tratta solo del *topos* così caro all'autore dell'amore contrastato, per di più italo-inglese. Antonio deve incarnare il fascino e le virtù dell'uomo mediterraneo, riuscendo nel contempo a parlare e a comportarsi da vero *gentleman* anglosassone: si esprime quindi in un inglese corretto, appreso da bambino in una Sicilia felicemente occupata dalle truppe di Sua Maestà; si professa «a spoilt child of the south» (p. 104), bisognoso di luce, sole e colori; dispensa lezioni di storia patria avendo cura di rendere esplicite le sue critiche al potere papale e al dispotismo borbonico; dichiara obliquamente il suo amore a Lucy dopo un pittoresco tramonto non lontano dal mare, citando Dante in italiano e traducendolo quindi in inglese. La sua autorità è accresciuta dal fatto che per larghi tratti del romanzo svolge in verità la funzione di narratore, come risulta dalla lunghezza e dalla frequenza dei suoi discorsi; e nei confronti di Lucy, Antonio assume spesso un ruolo decisamente paterno, al quale corrisponde l'indole "passiva" e infantile della giovane («Lucy, though nearly twenty, had preserved much of the freshness, the charm, and even the pouting ways of childhood», p. 86).

Lucy viene presentata come un essere angelico, fiabesco: una Cenerentola bionda in attesa del principe azzurro. L'incidente la colpisce proprio in quel piccolo piedino d'alabastro «just fit for a Cinderella's slipper» (p. 14), ma mantiene intatto l'incanto dei suoi occhioni blu, della nivea pelle, delle rosee guance, dei boccoli d'oro, del suo spontaneo languore non disgiunto – si affretta a precisare il narratore – da un senso spiccato della propria superiorità sociale. Da due personaggi impostati e progressivamente costruiti in questi termini non ci si possono attendere sviluppi

¹¹ Poco dopo la pubblicazione del romanzo (uscito a Londra ed Edimburgo il 16 settembre 1855), Ruffini scrive alla madre: «A proposito, il nostro Dottore, intendo il reale Dr Martini, e non l'immaginario, deve aver ricevuto a quest'ora una copia del Libro, che gli spedii per la posta il giorno istesso che feci partire l'ultima mia per te» (lettera del 25 novembre 1855, in Arch. Mazz., cartella 29, inserto 3408).

psicologici o decisioni credibili: l'autore intende dar vita a una protratta e variata *laus Italiae* che dal campo paesaggistico si allarghi a considerare le ricchezze umane, storiche, artistiche, per pervenire ad un'affermazione della giustezza della causa nazionale. L'idillio che coinvolge i due protagonisti consiste, a ben vedere, in una sorta di corso accelerato di italianità, comprensivo di lezioni dedicate all'assetto politico-territoriale della Penisola¹². Con il capitolo XXII e fino alla conclusione, in seguito al trasferimento delle vicende a Napoli, Antonio si trasforma da soggetto in oggetto della narrazione, e l'ingiustizia che fino ad allora egli si era limitato ad evocare da lontano viene raccontata dal narratore con realismo quasi cronachistico. Quello stesso Antonio di cui il lettore aveva imparato a riconoscere il buon senso e la moderazione, è "costretto" dalla gravità degli eventi a diventare rivoluzionario e barricadiero. Parallelamente il romanzo segue la metamorfosi della bionda e innocente Cenerentola della prima parte, trasformata nella vedova di un lord impegnata a far evadere il patriota da una di quelle galere che già godevano, in Inghilterra, di una

¹² Antonio arriva a squadrare sotto gli occhi lucidi di Lucy la cartina politica del tempo, corretta da una puntigliosa nota a piè di pagina del narratore: «"What a sad destiny to be thus driven from one's birthplace, from one's home, far from those one loves best!" exclaimed Lucy, with tears in her eyes [...] "You will be shaken at my ignorance – but pray, how many separate States are there in Italy?"

"So many," replied Antonio, "that unless I reckon them on my fingers I am not sure of the number myself. Let me see, – there is Naples (including Sicily), Rome, Sardinia, Tuscany, Parma, Lucca,* and Modena; the Lombardo-Venetian, under Austrian rule, makes the eighth."

* A clause in the Treaty of Vienna provided, that after the death of Maria Louisa of Austria, reigning Duchess of Parma, the Duke of Lucca should be restored to his paternal States of Parma, and that Lucca should be incorporated with Tuscany. These changes took place in 1847, at the demise of Maria Louisa, and consequently the number of the petty States of Italy was dismissed by one, that of Lucca» (*Dant*, pp. 102-03).

«Qual triste destino d'esser strappato dal proprio luogo di nascita, dalla propria casa, e dover vivere tanto lontano da quelli che maggiormente si ama!" esclamò Lucy colle lacrime agli occhi [...] "Vi farà cattivo senso la mia ignoranza; ma di grazia: quanti stati ci sono in Italia?"

"Sono tanti che, a meno di numerarli sulle dita, non sono ben sicuro neppur io di ricordarli. Vediamo: c'è Napoli, Sicilia inclusa; Roma, Sardegna, Toscana, Parma, Lucca* e Modena; il Lombardo-Veneto sotto il dominio dell'Austria fa l'ottavo"

* Una clausola del Trattato di Vienna stipulava che dopo la morte di Maria Luisa d'Austria, duchessa regnante di Parma, il duca di Lucca fosse ristabilito nei suoi stati paterni di Parma, e che Lucca fosse incorporata alla Toscana. Questi cambiamenti successero nel 1847 alla morte di Maria Luisa, e in conseguenza il numero dei piccoli stati d'Italia fu diminuito di uno, quello di Lucca» (*Dant* 1986 cit., pp. 137 e 487).

pessima stampa grazie alle denunce contenute nelle fortunate «lettere» di Gladstone.

L'attenta costruzione del romanzo non riguarda infatti solo la scelta della formula manzoniana del romanzo storico, l'accorta caratterizzazione dei personaggi principali (accanto alla lacrimevole *love story* non si dimentichi la presenza sdrammatizzante di una "satira dell'inglese"), o la rivendicazione multiforme di una specificità nazionale italiana. Tutt'e tre queste componenti della struttura generale dell'opera vengono come compresse e accelerate negli ultimi sei capitoli che pongono in primo piano l'assoluta emergenza della crisi napoletana. La «detestation of the King of Naples» costituiva una delle componenti principali dei sentimenti proitaliani del pubblico inglese¹³; e Ruffini contribuì in questo senso, se non a fomentare, certo a confermare un simile atteggiamento¹⁴.

La sua ricostruzione storica si basa su due fonti dichiarate, le due «lettere» di Gladstone a lord Aberdeen e alcune corrispondenze pubblicate sul cavouriano «Il Risorgimento»; ad esse va affiancata la splendida *Difesa di Luigi Settembrini scritta per gli uomini di buon senso, Dedicata alla G. Corte Criminale di Napoli*, un opuscolo datato 1850 che entrerà a far parte, molti anni dopo, delle *Ricordanze*. Il ventiquattresimo capitolo del *Doctor Antonio* reca chiare tracce di una sua lettura¹⁵.

Quanto agli scritti antiborbonici di Gladstone, che – come abbiamo già accennato – già prima della fine del 1855 fece pervenire all'autore «le sue congratulazioni», Ruffini era stato sollecitato molto per tempo da Cornelia Turner a riconoscere l'impatto che avevano avuto oltre Manica¹⁶.

¹³ Beales 1961, p. 26. Si ricordi inoltre a questo proposito che, pochi mesi dopo, nel 1856, Londra e Napoli arrivarono a rompere le loro relazioni diplomatiche.

¹⁴ Dalle lettere appare del resto chiarissima la consapevolezza dello scrittore di inserirsi con la sua opera all'interno di un vivace dibattito di politica contemporanea. Riferendo alla madre intorno ai contatti con l'editore Constable, così si esprimeva: «Gli scriverò domani per affrettare, quanto è possibile, la pubblicazione del nuovo Libro. Il momento è favorevole pel lavoro d'un Italiano, che verte intorno a cose Italiane. Lord J. Russel [*sic*] colla sua interpellazione al Ministero sullo stato della penisola ci ha messo per un momento alla moda» (lettera dell'undici agosto 1855, in Arch. Mazz., cartella 29, inserto 3408).

¹⁵ Lo ha convincentemente sostenuto Enzo Bottasso in uno studio pubblicato nel 1985.

¹⁶ «Les *Lettres* de Mr Gladstone ont préparé le public anglais à croire a des faits... a dei fatti che prima sarebbero parsi esagerati» (lettera di Cornelia Turner a Ruffini dell'8 maggio 1852, in Obertello, p. 448). Ruffini riferirà alla madre di aver ricevuto i complimenti dell'ex-ministro inglese in una lettera del 2 novembre 1855, in Arch. Mazz., cartella 29, inserto 3408.

L'invito non cadde nel vuoto. In effetti le osservazioni e le accuse di Gladstone rappresentavano un mezzo ideale per far breccia nel pubblico anglosassone: provenivano da un rispettato e conosciuto uomo politico allora militante tra le file del partito conservatore, e, dopo una circostanziata analisi delle iniquità rinvenibili in ogni aspetto della vita pubblica, giungevano a sferrare un attacco contro l'«illegalità» del governo napoletano, considerato una «negazione di Dio» ma – forse ancora più pericolosamente – un esempio che minacciava di pervertire i principi stessi di ogni civile convivenza. L'«illegalità», veniva sostenuto verso la fine della prima lettera,

mi sembra essere il fondamento del sistema napoletano, [...] la illegalità che è la fonte principale della crudeltà, della ferocia e di ogni altro vizio, [...] la illegalità che produce la cattiva coscienza, la quale alla sua volta suscita timori, e questi tirannide, e la tirannide risentimenti, ed i risentimenti vere cagioni di timori che prima non esistevano; il timore in tal guisa è accelerato ed ingrandito, il vizio originario si moltiplica con spaventevole rapidità, ed il vecchio delitto genera la necessità di commetterne nuovi ¹⁷.

Ci si trovava di fronte ad un governo che aveva dichiarato guerra al ceto medio, i cui esponenti venivano incarcerati arbitrariamente dopo aver loro confiscato i beni; con il risultato che venivano indotti ad assumere posizioni rivoluzionarie uomini politici moderati «le cui opinioni sarebbero riputate in Inghilterra più conservatrici delle vostre», scriveva Gladstone a lord Aberdeen ¹⁸. L'urgenza e la bruciante attualità della situazione indussero Ruffini a porre virtualmente tra parentesi la storia d'amore facendo entrare sulla scena i personaggi che popolano la pubblicistica antiborbonica del tempo, dagli eroi Poerio e Settembrini alla coppia esemplare del martire e del vile delatore prezzolato (rispettivamente Antonio Leipnecher e il grande accusatore di turno, tale Jervolino). Il romanzo si trasferisce in tribunale; i dialoghi tra Antonio e Lucy, e i discorsi del primo, vengono sostituiti dal verbale appena rasciugato della deposizione di Poerio e dall'autodifesa pronunciata da quest'ultimo in un'aula in cui non manca, tra gli spettatori, il fratello del primo ministro Palmerston, ambasciatore della regina Vittoria a Napoli. Il vuoto lasciato dalla vicenda d'invenzione è riempito quasi interamente dai dati della Storia; il resocon-

¹⁷ Cito dalla traduzione di Giuseppe Massari (p. 75), a cura del quale il *pamphlet* venne pubblicato già nel 1851 a Torino, sotto il titolo *Il Signor Gladstone ed il governo napoletano*.

¹⁸ Massari 1851, pp. 26-27.

to del processo permette di fornire una rappresentazione drammatizzata degli eventi napoletani, a cui manca tuttavia sia la minuziosa foga della *Difesa* di Settembrini (che in un primo momento verrà addirittura condannato a morte), sia l'acume politico della relazione di Gladstone, in cui la corruzione della magistratura rappresenta solo una delle spie di un perversimento ben più diffuso della struttura sociale.

L'improvvisa attualizzazione del contesto storico, che segue la brusca rottura dell'idillio, pone in realtà lo scrittore di fronte al dilemma di come giustificare in maniera plausibile la presenza dei suoi due protagonisti: e la soluzione che egli propone è quella di rendere visibile, quasi udibile, al massimo grado la loro partecipazione ad alcuni degli attimi salienti di quei mesi napoletani. Antonio esce in un primo momento di scena «weltering in his blood» (p. 334), immerso nel proprio sangue, colpito gravemente mentre su una barricata assiste i feriti; lady Cleverton-Lucy, alla lettura della sentenza dell'interminabile processo, lancia un urlo lacerante («a shriek», p. 370), quindi sviene. Antonio viene sconfitto – almeno temporaneamente – dalla forza della Storia, di fronte alla quale il romanziere non può far altro che concedergli il beneficio della speranza nel Risorgimento («Doctor Antonio still [...] hopes for his country», p. 377); il destino di Lucy, invece, alla quale la cittadinanza straniera garantisce anche nell'universo fittizio della letteratura una certa incolumità di fronte agli eventi, resta nelle mani dell'autore che se ne sbarazza facendola morire in tutta fretta nel giro di poche righe.

Osservava non a sproposito Antonio Gallenga (discussa figura di esule, mazziniano fino al termine degli anni Quaranta, attivo soprattutto a Londra, da dove, ottenuta la cittadinanza inglese, seguì con i suoi editoriali sul «Times» la situazione italiana) che Ruffini «ha precipitato la catastrofe; ha voluto venire al termine al più presto, e comunque si fosse»; il romanzo gli appariva «eccellente nelle parti, mancante nell'insieme; mostra gran maestria d'esecuzione, gran povertà di composizione»¹⁹. Giudizio che oggi potremmo persino considerare troppo lusinghiero, ma che coglie nel segno quando rileva la disarmonia della struttura generale e l'ingiustificabile accelerazione delle ultime pagine; prova che anche per un lettore ben disposto e in un certo senso “complice” dell'autore era difficile tacere i limiti vistosi di un'opera che applicava tanto rigidamente la formula del romanzo storico²⁰. Del resto, a vent'anni di distanza, lo stesso Ruf-

¹⁹ Gallenga, pp. 114 e 113.

²⁰ Basandosi probabilmente su notizie di prima mano, Gallenga avanzava anche

fini ammetteva pacatamente di non essersi posto un obiettivo di riuscita artistica, e invitava tra le righe a leggere il romanzo alla luce della cronaca politica del tempo:

Vous êtes trop clever [...] pour ne pas sentir que la politique à forte dose, dont il est saturé, l'alourdit, l'allonge, en un mot le dépare. J'avais conscience de ceci en l'écrivant, tous mes amis m'en ont averti, et m'ont conseillé des coupures qui auraient fait gagner beaucoup au livre au point de vue de l'Art [...]. Je me demande même s'il ne valait la peine de le remodeler, et d'en faire une Édition Espurgata²¹.

Contrariamente al *Benoni*, che oltre al suo valore letterario conserva anche un interesse come testimonianza storica, il *Doctor Antonio*, che non si discosta dalle sue fonti se non per semplificarle, non arricchisce la nostra conoscenza del periodo; a meno che non lo si consideri come un documento non trascurabile di un certo gusto che dalla metà dell'Ottocento si prolunga fino ai primi anni del ventesimo secolo. Un gusto che fa leva, in Italia e in Inghilterra, sul fascino e la sottile seduzione che esercita, presso le piccole e le medie borghesie dei rispettivi paesi, la presentazione oleografica di paesaggi e personaggi ritenuti rappresentativi di "caratteri" più diffusi e sufficientemente indefiniti.

Non è difficile, come abbiamo visto, riconoscere gli autori e le opere che hanno proposto suggestioni o esempi a Ruffini limitatamente al *Doctor Antonio* (dalla Staël a Manzoni, da Carlo Varese a Giulio Carcano, fino alla narrativa appendicistica di ambiente napoletano di Mastriani); un'indagine analoga che cerchi di individuare opere che rechino traccia di una lettura del *Doctor Antonio* proporrebbe tra i possibili candidati titoli forse ancora più eterogenei appartenenti alla narrativa di entrambi i paesi, dai romanzi rosa dell'amica Jenkin al più solido *Vittoria* di George Meredith (1867), incline a un "vedutismo" ricco di accenni storici e dai toni sentimentali, dalle storie d'amore liguri di Anton Giulio Barrili – *L'olmo e l'edera*, 1867, ma soprattutto *Val d'Olivi*, 1873, che a tratti fa pensare a un *remake* garibaldino del romanzo ruffiniano, tali sono i punti di contatto tra le due vicende – ai primi preziosi esperimenti novellistici del giovane

l'ipotesi che Ruffini avesse in realtà rinunciato per stanchezza al progetto originario che prevedeva altri due volumi: il secondo incentrato sugli otto anni trascorsi da Lucy in Inghilterra e sull'ambiente degli esuli italiani a Londra, il terzo dedicato più ampiamente al Quarantotto siciliano e napoletano.

²¹ Lettera del 24 marzo 1875 a Vernon Lee, in Corrigan, p. 213.

Emilio Cecchi, che nel ritrarre la sua estenuata e decadente «Miss Violet» si rifà palesemente alla descrizione iniziale di Lucy Davenne²².

Venuta meno l'occasione politica, verrebbe da concludere che quasi paradossalmente la debolezza strutturale e l'esilità della vicenda narrata garantirono al *Doctor Antonio* un'inaspettata fortuna. Ruffini aveva accarezzato l'idea tutt'altro che malvagia di una «Édition Espurgata»²³; le due principali traduzioni italiane ottocentesche (di Bernardo Aquarone, 1856, e di Marina Carcano, 1875), tuttora ristampate, già si muovevano involontariamente in questa direzione, accumulando errori e sviste, e mostrando una tendenza a ingentilire il lessico appesantendo nel contempo la sintassi²⁴. Sarebbero seguite le edizioni ridotte per le scuole e l'interessante "dislettura" cinematografica del 1937, con tanto di *happy end* rassicurante: così – commentava sin dal 1881 il pungente Olindo Guerrini – «da un pubblico di cospiratori che aveva prima, il buon romanziere si è trovato improvvisamente ad avere un pubblico di scolaretti»²⁵.

3. LAVINIA

La situazione di partenza di *Lavinia* è contenuta *in nuce* in un dialogo del *Doctor Antonio* tra il medico italiano e sir John. Su un giornale inglese, Antonio ha letto una notizia che, con qualche variante, verrà sviluppata nel successivo romanzo. È il baronetto a ripeterla ad alta voce, commentando con sdegno una scandalosa storia d'amore tra un giovane italiano squattrinato e una nobilissima fanciulla anglosassone:

²² L'acuta osservazione si deve a Mauro Brusadin, che la argomenta testi alla mano nel saggio *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, in Autori Vari, *Profili linguistici di prosatori contemporanei. Cecchi Gadda Vittorini Pratolini Pavese*, introduzione di P.V. Mengaldo, Liviana, Padova 1973.

Miss Violet uscì sulla «Nuova Antologia» del 16 ottobre 1910 (V volume, fasc. 932, pp. 594-600).

²³ Del resto, pare che il suo editore avesse già preso questa iniziativa, pubblicando nel 1856 una seconda edizione assai più smilza (Bottasso, p. 82).

²⁴ Scriveva Ruffini all'amico Giacomo Martini, apprezzato traduttore del *Benoni* e modello per il personaggio del medico patriota: «L'Editore [...] mi fece chiedere licenza di rieditare il Dr Antonio di Aquarone. Licenza, che non posso dare, la traduzione non essendo mia proprietà e quando anche lo fosse, talmente gremita d'errori, che sarei obbligato di protestare per la stampa» (lettera del 7 agosto 1869, in Arch. Mazz., cartella 66).

²⁵ Guerrini, p. 56.

Romance in high life. – We entertained our readers not long ago with the account of a silly scene enacted at Florence, and in which Miss Fanny Carnifex, youngest daughter of the noble Lord of that same name, and a young Roman painter, played the principal parts [...] According to our informant, the hero, Marini, a handsome young fellow, scarcely two-and-twenty, is of a respectable bourgeois family, and considered a rising artist. It seems that he was Miss Fanny's drawing master, and took advantage of the opportunity thus afforded him to win his pupil's affections (*DAnt*, pp. 261-62)²⁶.

I due vengono scoperti, e la bella inglesina affidata alle cure di una zia che non riesce però a impedire una fuga a Roma, dove la coppia progetta un matrimonio. Inserita nel *Doctor Antonio*, una trama simile sembra innanzitutto alludere all'idillio "ligure" narrato proprio in quelle pagine: e in effetti, ad una prima lettura, la *love story* romana tra un giovane artista, maestro di disegno, e una ragazza inglese d'ottima famiglia, legata in modo particolare alla zia, vale a dire il nucleo centrale di *Lavinia*, appare come una variazione, ampliata, del fortunato intreccio precedente. L'accenno contenuto nel *Doctor Antonio* vale per quello che è, una miniaturizzazione e un'anticipazione interessante, ma ci aiuta nel contempo ad avvicinarci all'aspetto per così dire politico-strategico della letteratura ruffiniana. Non c'è dubbio che, tornando ad un romanzo risorgimentale in un anno trionfale come il 1860, Ruffini intenda costruire la sua storia come una vasta parabola e una celebrazione altamente patetica dell'intesa tra Italia e Inghilterra. Attinge quindi ampiamente alla sua opera, tenendo inoltre sempre presente la struttura narrativa del classico "romantico" sull'argomento, *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël – che Ruffini, in sostanza, riscrive "in positivo"²⁷ –; soprattutto, nello sforzo di illuminare in maniera il più possibile esauriente, e da diverse angolazioni, l'incontro tra i due paesi e i due popoli, ingrandisce visibilmente le dimensioni dell'intreccio aggiungendo personaggi secondari e vicende laterali, e accumula per giustapposizione generi romanzeschi diversi (leggiamo così abbozzi di un romanzo dell'artista e di un romanzo sentimentale, di un

²⁶ «Romanzo nell'alta società. Tempo fa noi intrattenemmo i nostri lettori sopra una scena successa a Firenze, ed in cui miss Fanny, la figlia minore di lord Carnifex, ed un giovane pittore romano sostennero le parti principali [...] Secondo le nostre informazioni, Marini, l'eroe, è un bel giovane di ventidue anni appena, appartenente a rispettabile famiglia borghese, e considerato come un artista di grandi promesse. Sembra ch'egli fosse il maestro di disegno di miss Fanny, e profittasse dell'opportunità così offertagli per guadagnarsi l'affetto della sua scolara» (*DAnt* 1986 cit., p. 338).

²⁷ Fondamentale a questo proposito l'analisi condotta da Lucienne Kroha nel suo saggio del 1977.

romanzo storico contemporaneo e di un romanzo d'introspezione psicologica organizzato in forma epistolare). La trama, venuta meno l'unità di tempo e di luogo garantita all'inizio dall'ambientazione nel mondo artistico romano, si complica espandendosi in diverse direzioni; parimenti, i personaggi che dovrebbero darle un senso subiscono mutamenti repentini di personalità. Impegnato a rappresentare situazioni tanto differenti, Ruffini sacrifica la coerenza narrativa al conseguimento dell'obiettivo propagandistico, e sfrutta anche abilmente ogni nuovo scenario in modo da indicare casi particolari dell'alleanza italo-inglese.

Lavinia ripete in parte tratti della personalità di Lilla (come lei è una ragazza socievole e festosa che calca allegramente gli scenari della mondanità, da Roma a Parigi); ma il suo percorso, almeno fino ad un certo punto, non può non far pensare a quello di Lucy (in viaggio per l'Italia con la famiglia, qui trova in Paolo un maestro e una guida di cui si innamora; al suo ritorno in Inghilterra subisce una traumatica metamorfosi, e decide dopo travagliate vicende di lasciare l'isola alla ricerca del suo amore mediterraneo).

Paolo Mancini incarna la figura dell'uomo puro e idealista, che ferito dal suo contatto con la realtà impara gradatamente ad accettarne quegli aspetti che gli consentono di realizzare le sue aspirazioni. È l'artista più riconosciuto e stimato di un piccolo cenacolo romano, fautore di una pittura che trae i suoi soggetti dalla Storia. È presentato come un giovane patriota battezzato con le armi in pugno, a fianco di Garibaldi, mentre combatte per la difesa della Repubblica Romana; erede di una prestigiosa famiglia di marchesi, e nipote di un altissimo prelato, ha rinunciato a onori e ricchezze, sprezzante «for rank and titles». Lavinia lo definisce «a red-hot radical».

In amore professa un platonismo che lo spinge a interpretare il suo rapporto con Lavinia in termini decisamente astratti. Già una fuggevole occhiata alla sua grafia lo fa sbilanciare oltre misura («Oh, charming – what a terse, elegant handwriting! a beautiful creature she must be, that possesses such a hand – perhaps my Ideal», I, p. 49); ma bastano poche settimane di frequentazione per rendere più articolata, quasi pseudofilosofica, quella prima impressione:

'Two predestined souls,' answered Paolo, 'need but to come in contact for a second, in order to recognize, and have a thorough revelation of, each other. In fact, they are but the two halves of a whole tending with irresistible force to reconstitute itself (I, p. 219).

Nel corso del romanzo, mentre – di fronte ai rovesci della fortuna – abbandona o impara comunque a mitigare le sue posizioni idealiste, Paolo sviluppa un singolare rapporto di complicità con l'amico inglese Thornton Mortimer, un abbiente transfuga che si sforza di curare le ferite del cuore con il farmaco della passione per l'arte. L'intesa che esiste tra i due, pur nella diversità delle sue manifestazioni, costituisce uno dei punti fermi della narrazione, l'espressione – a livello dei personaggi – di quella più ampia alleanza italo-inglese di cui Ruffini intende farsi interprete. Alleanza psicologica, innanzitutto: Thornton si affretta a demolire, nelle primissime pagine, il mito della freddezza flemmatica inglese per rivendicare la somiglianza del suo carattere con quello romanticamente appassionato dell'amico («“British phlegm, indeed!” repeated the Englishman, with a laugh. “How many times have I not told you that our British phlegm is an article, just like many others labelled English, of purely Continental fabrication! [...] We are the rashest, the most excitable, blundering, enthusiastic set of animals under the sun; burning Etnas under a coat of ice: with us life is a race, a storm: pleasure, business, virtue, vice, we overdo everything”»; I, p. 6): un comune sentire che si spinge sino al destino condiviso della perdita della ragione a Parigi. Tra Thornton e Paolo è poi possibile verificare con maggiore facilità e immediatezza che non tra Paolo e Lavinia quella «conciliabilità [...] di classe» sulla quale ha giustamente riportato l'attenzione Giuseppe Sertoli²⁸, visto il comune disprezzo nutrito nei confronti di una borghesia produttiva, accumulatrice e conformista, in nome dell'eccellenza di una classe medio-alta di europei istruiti convinti della propria superiorità spirituale.

Il risultato di questa amicizia finisce per essere la partecipazione, tanto del fragile e disincantato Thornton, quanto del “volontario” Paolo, alla guerra di Crimea: dalla condivisione di una passione artistica si è passati così a quella di un impegno militare. E il sacrificio parallelo per la gloria delle due patrie viene rappresentato come la necessaria anticamera dell'unione matrimoniale che chiuderà tre anni di amori, drammi, inseguimenti (le vicende narrate coprono in gran parte il periodo 1853-55). Da un inizio dai toni “platonici” e fortemente critici nei confronti di quelle che Madame de Staël in *Corinne* chiamava le «distinctions de rang» si approda in tal modo a un borghesissimo *happy end* con tre matrimoni, ai quali seguono – come conferma una rincuorante conclusione – acquisti di case e nascite di figli. È evidente che lo scrittore si sarà dovuto impegnare

²⁸ Sertoli, p. 257.

nel frattempo a rendere plausibile questo mutamento: e in effetti, per più di metà della sua lunghezza, il romanzo è occupato a descrivere i travagli che rendono ragione di questa svolta moderata.

In previsione di una composizione finale delle differenze che separano i due protagonisti, Ruffini costruisce per loro due percorsi paralleli. Pur vivendo esperienze diverse, entrambi attraversano periodi esistenzialmente simili: si trovano innanzitutto a perdere la loro precedente identità; devono di conseguenza affrontare mesi di smarrimento e di incertezze, affidandosi ad estranei; vengono infine assistiti da un amico, e convinti ad offrire il proprio contributo di energie in nome di nuove e nobili cause; gettatisi a capofitto in questi nuovi impegni, ritrovano se stessi. L'identità rinnovata e riconquistata prelude all'incontro tra i due e al rapido scioglimento della vicenda.

Per Lavinia, tutto ciò ha origine da un macchinoso colpo di scena: in seguito alla morte dell'amata zia, il ricco consorte rivela alla ragazza di essere in realtà nient'altro che una trovatella, adottata dai Jones per non disperdere parte del loro patrimonio; a Lavinia viene quindi prospettato un futuro di povertà, a meno che non acconsenta a cedere ai desideri dello zio, da poco vedovo. Prevale naturalmente la virtù, e così insieme all'identità vengono meno d'un colpo la sicurezza economica e la stima nel prosimo. Abbandonata a se stessa, la "nuova" orfana conosce lo squallore di una camera mobiliata nell'indifferente Londra, dove corre il rischio di venire assunta come operaia tessile. Diventerà invece, in linea con la tradizione del romanzo vittoriano, una governante, e in breve tempo un'infermiera al seguito dell'esercito²⁹.

Analogamente Paolo, dopo il fortissimo tracollo nervoso che lo lascia febbricitante e privo di sensi sui marciapiedi di Parigi, risale la china conoscendo finalmente il mondo reale e i diversi gradi di umanità che contraddistinguono le classi sociali. Viene soccorso da una coppia del popolo più minuto, che lo adotta amorevolmente: e nei bassi parigini scopre solidarietà, spirito di iniziativa, una contagiosa simpatia. Il passaggio successivo lo vede lavorare come umile bibliotecario alle dipendenze del modesto, taciturno e generoso Monsieur Boniface, il borghese erudito che incarna le virtù moderate della classe media; ma da qui il giovane romano scivola quasi insensibilmente negli ambienti vacui e frivoli del bel

²⁹ Bella, svagata, e all'improvviso – in seguito alla morte della facoltosa protettrice – orfana di povera gente di dubbia rispettabilità, abbandonata da tutti... Lavinia sembra per certi versi anticipare sorprendentemente la contemporanea Estella di *Great Expectations* (1860-61).

mondo, dove conosce amori facili e tocca con mano la transitorietà di amicizie basate sulla mutevolezza degli umori e la variabilità delle ricchezze. Finché a salvarlo non interviene, da Roma, l'amico Salvatore che, presentandolo a Daniele Manin, esule nella capitale francese, lo converte dal radicalismo repubblicano degli inizi al moderatismo filopiemontese della «Società Nazionale» (la quale, fondata a Parigi nel 1856 – con leggero ritardo rispetto alla cronologia del romanzo – non viene esplicitamente nominata da Ruffini, ben attento a non introdurre possibili sfasature cronologiche).

Lavinia non difende più i privilegi di classe dell'aristocrazia, mentre Paolo impara a riconoscere la necessità delle gerarchie (arrivando ad inseguire per le vie di Torino re Vittorio Emanuele II, implorando l'arruolamento). Anche la coppia parallela di Clara e Thornton si può riformare all'insegna di una conquistata "medietà": la prima, emula di Florence Nightingale, abbandona una certa provinciale indifferenza nei confronti del prossimo, mentre il secondo, nell'ansia di salvare l'amico, brucia nella pazzia il suo misantropismo per ritrovare infine nel bagno di sangue della guerra in Crimea una nuova umanità.

Dopo aver fatto abbandonare Roma ai suoi personaggi, Ruffini si ingegna a immaginare per loro destini equivalenti che diano all'intreccio una parvenza di regolarità; ne deriva una concentrazione eccessiva sulle singole vicende, che finiscono per svilupparsi isolatamente, secondo schemi in larga parte prevedibili, in attesa del gran finale d'insieme. Al termine dei due volumi, constatato che lo scrittore è riuscito a far passare il suo messaggio descrivendo i progressi compiuti a tutti i livelli dal rapporto tra italiani e inglesi (apparentemente votati a un tragico destino solo cinque anni prima, all'altezza del *Doctor Antonio*), si avverte altresì lo spreco di energie narrative profuse nel raccontare una storia che dev'essere continuamente interrotta per inventare nuovi scenari e colpi di scena.

Un anno più tardi, pubblicando *Who breaks-pays*, riuscì a fare di meglio persino l'amica e collaboratrice Henrietta Jenkin, che con ogni probabilità partiva proprio dalla lettura di *Lavinia* (senza peraltro dimenticare il *Doctor Antonio*). Jenkin concentra a Parigi la sua *love story* italo-inglese tra un «Italian master», Mr. Giuliani, e Lill (nome smaccatamente ruffiniano), ragazza di buona famiglia. L'italiano rinuncia "eroicamente" ai suoi principi repubblicani per accettare il compito imposto dalla Storia alla monarchia; sullo sfondo i salotti parigini animati dalle discussioni e le attività degli esuli, da Gioberti alla principessa di Belgiojoso. Le vie dei due si separano: Lill ripara in Inghilterra, dove ovviamente convola a

infelici nozze (e al tema dell'infelice condizione femminile sono dedicate pagine intense e niente affatto banali); lui torna proprio a Genova, e qui a distanza di anni incontra l'antica fiamma, distrutta dall'irrisolutezza, che si spegne lentamente. Con assai maggior concisione, eliminata la doppia coppia degli amici confidenti e semplificato lo scenario geografico, il romanzo riesce così a concentrarsi, con risultati senz'altro più apprezzabili, sul rapporto tra i due protagonisti, concedendo al tempo stesso largo spazio al contesto risorgimentale, con il medesimo gusto delle apparizioni illustri.

Mentre si profilava l'esito positivo delle lotte per l'indipendenza nella Penisola, storie come quelle di *Lavinia* rientravano pienamente nell'orizzonte d'attesa del pubblico: e Ruffini non fu certo l'unico a riprendere in mano *Corinne* per aggiornarlo e proporre una sua versione dell'Italia e degli italiani – basterebbe ricordare un altro romanzo pubblicato nel 1860, *The Marble Faun* di Hawthorne³⁰. In *Lavinia*, però tutto suona troppo ripetitivo: ripetitivo già all'interno del romanzo, dove il ricorso al diario di Lavinia, e i frequenti interventi di personaggi minori giustificano lunghi riassunti di episodi già noti; ripetitivo nei confronti dell'opera precedente di Ruffini. Lento e scontato da un lato, il romanzo è per altri aspetti troppo disinvolto e sensazionalistico: i possibili (non diciamo i promessi) sposi di Ruffini si trovano a dover subire di punto in bianco, senza alcun preavviso, eventi traumatici che ne mutano il carattere senza che sia concesso conoscere i loro pensieri o le loro emozioni in proposito.

Paradossalmente, mentre il Risorgimento si avvia a diventare realtà, il romanzo contemporaneo di Ruffini si mostra scarsamente "attuale", ripie-

³⁰ Noto per inciso che leggono *Corinne*, a Parigi, anche due tra i personaggi principali di *Once and Again* (1865), sempre di Henrietta Jenkin.

La storia d'amore tra Lord Nelvil e Corinna viene evocata non a caso nel romanzo di Hawthorne, che mette in scena i complessi rapporti esistenti tra un quartetto di giovani artisti (tra i quali due americani del New England) impegnati in discussioni sul destino dell'arte (come Paolo Mancini e i suoi amici), ma soprattutto stimolati e turbati al tempo stesso dal carico delle memorie e dei misteri che a Roma li circondano dovunque si volgano. Il tema delle rovine e del passato – presente anche in *Madame de Staël* – assume qui una cupa grandiosità; e, in un'atmosfera decisamente sempre più "nera", i protagonisti vengono trascinati loro malgrado, tra vibrati anatemi pronunciati contro la decadenza e l'immobilismo della Roma cattolica, in una sorta di prolungato Trionfo della Morte culminante in un carnevale. L'arte del Vecchio Mondo è per Hawthorne agente di corruzione; per Ruffini e per Paolo Mancini, sulla scorta dell'"idealismo romantico" di *Madame de Staël*, patrimonio glorioso di una Storia di cui si rivendica la continuità.

gato com'è su se stesso, sui suoi schemi macchinosi, attardato a dar forma alla favola bella di un amore cosmopolita.

4. VINCENZO

In tutti e quattro i romanzi storici di Ruffini, il narratore, congedandosi dal lettore, gli ricorda in maniera apparentemente accidentale che la storia appena portata a termine è stata raccontata da un uomo suo contemporaneo, e che i protagonisti stanno ancora subendo, nel bene e nel male, gli effetti di quelle vicende. Di solito, però, tutto questo viene affermato in maniera sbrigativa o con frasi di circostanza: in tal modo il narratore appone una sorta di marchio di autenticità che garantisce al destinatario la realtà sempre attuale della crisi risorgimentale. La *Conclusion* del *Vincenzo*, l'ultimo di questi romanzi, lascia tuttavia un'eco sensibilmente diversa. Il narratore la utilizza ancora per confermare tra le righe, come nei casi precedenti, la sua "contemporaneità": dichiara che, «a più di due anni di distanza», l'armonia coniugale tra i due protagonisti, Vincenzo e Rose, è ancora una chimera; anzi, nulla fa presagire un miglioramento del loro rapporto. Ora, la *Conclusion* era stata preceduta da una lunga lettera di Vincenzo al mentore e amico Onofrio, datata «giugno 1861» (vi si accenna, tra l'altro, all'improvvisa morte di Cavour): si immagina quindi che il narratore aggiunga le sue ultime parole nell'estate-autunno 1863. Se poniamo mente alla circostanza che il libro vide la luce proprio in quei mesi (dapprima sul «Macmillan's Magazine» a partire dal maggio 1862, quindi in volume presso l'omonima casa editrice e, sul continente, con l'edizione Tauchnitz di Lipsia), potremo valutare meglio lo scrupolo di Ruffini nel voler presentare una storia assolutamente attuale, una storia "comune" perché specchio dei suoi tempi. Anche in questo caso Ruffini gioca sulla natura fittizia della letteratura, suggerendo che – se le storie hanno raggiunto una forma compiuta – le vite dei protagonisti proseguono al di là dell'ultima pagina. Al termine di *Vincenzo* si specifica però amaramente che tutto continuerà come prima, che nulla è stato risolto. Lorenzo Benoni, il dottor Antonio, Paolo Mancini (in *Lavinia*) erano stati posti in condizione di iniziare una vita diversa (anche se non necessariamente migliore): a Vincenzo neppure questo è stato concesso. Non finisce per essere né un esule, né un prigioniero politico, né un marito felice: ma proprio per questo motivo rappresenta con maggiore efficacia la crisi dell'uomo risorgimentale all'indomani dell'unificazione.

Con *Vincenzo* Ruffini esaurisce davvero le risorse della sua narrativa "impegnata": non solo accentua volutamente il carattere contemporaneo del racconto, ma segue il protagonista nell'arco di tredici anni cruciali (dal 1848 al 1861). Vincenzo non partecipa con gesti eclatanti ai grandi eventi (a differenza degli altri eroi ruffiniani), ma il suo dramma e la sua intera personalità possono essere comprese solo a partire dalla sua adesione totale allo spirito dei tempi. Anche se è pressoché impossibile "misurare" prodotti letterari differenti, non è probabilmente fuori luogo affermare che *Vincenzo* contiene, rispetto agli altri romanzi, "più" Risorgimento, e che lo utilizza più intensamente. Il fatto stesso di presentarsi come l'unico romanzo piemontese della serie, rinunciando quindi al facile fascino delle ambientazioni mediterranee e al richiamo esercitato dalle secolari glorie del passato, contribuisce a valorizzare il contesto politico e civile.

Operando una scelta dall'evidente significato simbolico (soprattutto alla luce del disegno complessivo del romanzo), Vincenzo abbandona il Seminario proprio nella primavera del 1848, con l'obiettivo di attraversare il Ticino e raggiungere l'esercito di Carlo Alberto in Lombardia; quando, alla fine dell'anno, liberatosi con difficoltà dal peso di quella vocazione forzata, arriva a Torino per cominciare gli studi di legge, per la strada assiste ad una dimostrazione di giovani che reclamano a gran voce l'elezione di Gioberti a primo ministro (Ruffini, che come sappiamo venne nominato rappresentante a Parigi di quel breve governo, non manca tuttavia di avanzare critiche retrospettive al programma del sacerdote piemontese, giudicato utopico e demagogico). I primi screzi tra il "cittadino" Vincenzo e il mondo provinciale dal quale proviene nascono in seguito alle polemiche che accompagnano la promulgazione delle leggi Siccardi, nel 1850. Le divisioni si profilano già nette: da un lato Vincenzo, la città, il parlamento, il pensiero liberale; dall'altro la famiglia dell'Avvocato (il padre adottivo), la mentalità provinciale, il peso della Chiesa, il pensiero conservatore. Divisioni che si approfondiscono, inasprendosi, all'indomani del matrimonio con Rose e del trasferimento in una Savoia "occupata" (Ruffini spiega tra le righe al pubblico inglese le decisioni prese da Napoleone III e Cavour a Plombières, presentando come inevitabile e nella natura delle cose il distacco della regione transalpina da Torino). Nel giro di pochi mesi, durante l'inverno 1854-55, la vita pubblica fornisce ai coniugi Candia ottime occasioni di tensione tra le mura domestiche. Vincenzo, confortato dall'amico Ambrogio, è diviso tra la sua lealtà di funzionario e la sua amorosa sollecitudine come marito, mentre Rose, sobillata da una figura cara a Ruffini, quella della donna matura traviatrice dell'entusiasmo

giovanile (incarnata dall'ultramontanista Mademoiselle Pontchartrain), orienta decisamente in senso bigotto la sua fede. Ambrogio partirà per la Crimea; Mademoiselle de Pontchartrain assume una posizione istericamente contraria alla nuova proposta di legge che intende sopprimere le corporazioni religiose, e altrettanto eccessivamente esalta la decisione papale di proclamare il dogma dell'Immacolata Concezione. E mentre una serie di lutti a catena nella famiglia Savoia viene interpretata da ambo le parti come un oscuro presagio, la primavera del 1855 si apre con il rientro precipitoso della coppia in Piemonte, la perdita del bambino da parte di Rose e la separazione di fatto. A Torino, il cavouriano Onofrio accoglie il marito in fuga e conferma il suo ruolo di voce della coscienza civile; a Rumelli, il paese natale, Rose indurisce ulteriormente la sua coscienza religiosa sotto la guida di un nuovo sacerdote – don Pio –, che il caso vuole porti lo stesso nome del pontefice che ha voltato le spalle alla causa risorgimentale. Il lento e doloroso riavvicinamento tra marito e moglie trascina il romanzo sino alle soglie delle campagne del 1859-60. Vincenzo, fidandosi del silenzio di Rose, vive l'episodio più luminoso della sua carriera lavorando alle dirette dipendenze di Cavour. Ma ben presto, profilandosi all'orizzonte l'obiettivo della conquista di Roma, il dissidio tra i due scoppia nuovamente con virulenza, pur assumendo forme più "educate".

Lo scontro politico assume così un carattere intimo, oppure viene rappresentato sul piccolo scenario della provincia, dove spesso si risolve in senso comico e bozzettistico. Da questo punto di vista *Vincenzo* presenta punti di contatto con alcune delle opere narrative riunite da Carlo A. Madrignani sotto la definizione di «romanzo parlamentare»; Ruffini riesce a trasmettere con chiarezza il clima postunitario di crisi, insoddisfazione, dilemmi, avvertibile tra i seggi parlamentari ma soprattutto nella "nuova Italia" dei paesini contesi dai rappresentanti delle due maggiori autorità³¹.

Del resto, se è vero che Vincenzo risulta alla fine uno sconfitto, occorre notare che Ruffini sottolinea a più riprese la sua volontà di rinun-

³¹ In un'analogia atmosfera di crisi e disillusione troviamo immersi i personaggi guerrazziani (pur così diversi) del *Buco nel muro*, uscito solamente un anno prima, nel 1862.

L'amarezza di Ruffini andrà spiegata anche alla luce delle sue esperienze di parlamentare presente sempre più spesso a Taggia, luogo d'origine della famiglia e centro del suo collegio elettorale. Si può ricordare una dichiarazione del 1875, improntata allo stesso limpido laicismo che trapela dal *Vincenzo*: «C'est un pays moyen âge non seulement en apparence, mais en substance aussi. Les prêtres y dominant, la population y est codine, temporaliste jusqu'au dernier» (lettera del 21 febbraio 1875 a Vernon Lee, in Corrigan, p. 190).

ciare alla carriera e alle soddisfazioni che ne può trarre pur di stare vicino alla moglie. Mentre nel corso degli anni eroici del Risorgimento i cambiamenti imposti dalla politica, il ruolo trainante giocato dal parlamento e dall'esercito potevano ancora spingere l'individuo a nutrire speranze in una vita nuova e migliore, dopo l'unificazione rimangono sul tappeto problemi più delicati che dividono al suo interno la società e possono addirittura minare l'armonia familiare. Vincenzo, la cui maturazione umana e civile si svolge seguendo queste coordinate, si assume quindi coerentemente la piena responsabilità del fallimento. In questo senso Ruffini ha dato vita non solo al suo romanzo "più" risorgimentale, ma anche a quello "più romanzesco", almeno nella misura in cui l'intreccio rende ragione in maniera stringente ed esaustiva del percorso del protagonista e dei personaggi principali.

Con ciò si vorrebbe anche portare l'attenzione sull'insolita tensione emotiva che circola attraverso queste pagine, che con grande efficacia descrivono nel protagonista il succedersi, altalenante e ripetuto, di slanci entusiasti e di pavidità ritorni all'ordine. Ne derivano inevitabilmente stati prolungati di inattività, depressione, *ennui* (un termine chiave che ricompare regolarmente a definire le qualità del calvario borghese di Vincenzo). Questa crisi è affrontata con una maturità e descritta con una franchezza indubbiamente inaspettate in un autore incline a dipingere idilli romantici e platonici, ed è resa credibile dal legame quasi viscerale che unisce sin dall'infanzia i due ragazzi e, d'altra parte, dal netto divario che divide le rispettive aspirazioni. Occorre appena ricordare che il grande *succès de scandale* parigino di quegli anni era stato *Madame Bovary*; e che in *Lavinia*, dove – attraverso un paio di personaggi secondari – Ruffini dà voce a certo facile misoginismo, veniva giudicata irrinunciabile, per la formazione di un giovane di mondo, la lettura di un'opera come la *Physiologie du mariage* di Balzac: un giudizio leggermente ironico riservato a un trattato costruito esso stesso, con serena disinvoltura e abilità, sul filo dell'ironia, ma che indica un interesse non casuale di Ruffini all'argomento (già testimoniato, nel capitolo XXI del *Doctor Antonio*, dalla breve digressione sull'infelice vita coniugale di Lucy-lady Cleverton). La centralità del Risorgimento riesce dunque a far sentire il suo peso anche nella "fisiologia del matrimonio" tracciata da Ruffini: in altre parole, sia Vincenzo che Lucy, sostenitori della causa indipendentista, vengono rappresentati come figure di coniugi fragili ma dolci e pazienti, solleciti e rassegnati; per contro, Rose e lord Cleverton mostrano distacco e freddezza nei loro confronti, e la prima addirittura intransigenza e ostinazione nella difesa dei propri principi.

Inoltre, dietro il rapporto tra Vincenzo e Rose l'autore ha voluto chiaramente lasciar intravedere quello tra Stato e Chiesa, le cui nozze non verranno mai celebrate dagli uomini del Risorgimento: e nella trasparente ma non banale e meccanica corrispondenza tra i personaggi principali e istituzioni politiche e storiche di più ampia portata risiede un altro motivo della particolare pregnanza di questo romanzo rispetto agli altri.

Comunque, se è possibile parlare di limitate novità all'interno del *corpus* qui preso in esame, è altresì significativo rilevare quanto, al tempo stesso, il *Vincenzo* continui a fare affidamento su situazioni, scansioni narrative, temi altrove bene in evidenza. Nelle dimensioni e nella struttura esterna, molto ricorda l'immediato precedente di *Lavinia*: la *love story* conosce una stagione "positiva" nella prima metà del romanzo, a cui segue quasi repentinamente una crisi o un distacco; il narratore "apre" soffermandosi sul protagonista maschile e fornendo subito con un *flashback* i particolari delle sue origini familiari; ogni membro della coppia è affiancato da una o più figure dello stesso sesso che fungono da consiglieri, approfondendo i motivi del dissidio: in particolare, una grande importanza rivestono le comunicazioni epistolari tra Vincenzo e Onofrio, e tra Onofrio e l'Avvocato, secondo quel gusto à la *Stael* che contraddistingue la narrativa di Ruffini. In *Vincenzo*, come in *Antonio* e in *Paolo*, si avverte la volontà di insegnare e di indirizzare le compagne verso il giusto: pedagogismo che per la prima volta risulta frustrato, coerentemente al disegno complessivo del romanzo, meno ingenuo anche in considerazione di un obiettivo politico (la costruzione di uno Stato laico e liberale) più difficile da aggredire con le armi della retorica patriottica. Infine, a *Lavinia* (ma anche agli altri romanzi) fa pensare il ruolo centrale che assume la malattia, o comunque l'evento traumatico di cui si trova ad essere vittima il o la protagonista, non introdotto però, come altrove, alla stregua di un *deus ex machina* di sapore romantico (Lorenzo ferito nel corso di un duello, per difendere il proprio orgoglio di amante; Lucy bloccata da uno spettacolare incidente; Paolo uscito improvvisamente di senno in una fredda notte parigina, credendosi respinto dall'amata), ma preparato con lentezza e fornendo ampie motivazioni, in modo da apparire tanto più struggente e inevitabile.

Ancora, *Vincenzo* ritorna sul tema della forzata vocazione religiosa (già icasticamente presentato nel *Benoni*, con un gusto "nero" adattissimo a conquistare le simpatie del pubblico anglofono), e si concede qualche nota di colore facendo partecipare i suoi personaggi ai festeggiamenti religiosi e civili che scandiscono la vita di paese. Ruffini conferma così il

suo interesse per certo folklore locale. Scompare invece quasi interamente l'attenzione a personaggi o situazioni inglesi: solo un paio d'accenni, per di più chiaramente critici³², che contrastano con l'atmosfera "internazionale" di quasi tutti i libri di Ruffini; ma va ricordato che lo scrittore avrà puntato sulla fortuna di un tema come quello della legislazione anticlericale, sempre popolare in un'Inghilterra in cui i politici agitavano, in funzione antifrancesa, lo spauracchio di una cospirazione cattolica continentale.

Emerge insomma la volontà di Ruffini di rinnovare la formula della sua letteratura risorgimentale sottolineando con enfasi la difficoltà per l'individuo di rendersi pienamente disponibile alla chiamata della Storia; tanto più dolorosa, questa inadattabilità alla vita politica, in quanto osservata dal punto di vista di un narratore fraterno che condivide in pieno gli ideali del protagonista, il cui strazio è accresciuto da una lucida consapevolezza dei propri limiti. Al narratore non resta che registrare i progressi compiuti dall'ossessione di Vincenzo, il cui malessere psichico si traduce in un cupo desiderio di automortificazione.

Eppure il romanzo non trasmette né un senso di delusione né – tanto meno – di condanna nei confronti dell'indipendenza appena conquistata: il fatto è che il successo della nazione viene fatto coincidere con lo sfinimento dell'individuo, mentre si profilano, per il futuro, amare divisioni. La crisi di Vincenzo può certo far pensare a una critica di più ampia portata: ma il testo non prende esplicitamente questa direzione. E anche in questa fermezza risiede il fascino dell'opera più sofferta dell'autore. Il

³² Il cavouriano Onofrio riflette amaramente sull'isolamento del Piemonte dopo la campagna del 1848: «England and France, the mediating powers between us and Austria, with more of resemblance to the gods of Olympus than to Cato, side with the conquering cause, and abandon us to the tender mercies of our foes» (V, I, p. 230). Poco più sotto, il narratore individua un possibile motivo di interesse per il suo pubblico, che con i piemontesi condividerebbe il medesimo rispetto (ripetutamente criticato altrove) per le gerarchie e per i titoli nobiliari: «The Piedmontese have of late been much likened, and not inappropriately, to the English – they have, in fact, some of the striking qualities of these latter – steadiness, perseverance, practical spirit, innate distaste of idle speculations, and last, not least, if that be a quality, the profoundest respect for the advantages of birth and title» (V, I, p. 295).

«Di recente i piemontesi sono stati ripetutamente avvicinati agli inglesi, e non senza ragione. In effetti, posseggono alcune delle più notevoli qualità di questi ultimi: costanza, perseveranza, spirito pratico, innata antipatia per ogni oziosa astrattezza, e non ultimo – se la si considera una qualità – il più profondo rispetto per i privilegi del titolo e della nascita».

quale non volle, con *Vincenzo*, dare avvio a una narrativa che descrivesse luci e ombre dello Stato unitario, rifugiandosi piuttosto, nella produzione minore, nella maniera a lui congeniale dell'intrattenimento brillante.

BIBLIOGRAFIA

OPERE NARRATIVE DI GIOVANNI RUFFINI

Le citazioni sono state tutte tratte dai volumi, approvati dall'autore, pubblicati da Tauchnitz, Lipsia, all'interno della «Collection of British Authors»; qui di seguito ordino le opere di Ruffini cronologicamente, specificando il nome del primo editore e, tra parentesi, la data dell'edizione Tauchnitz (che a volte presenta titoli leggermente modificati). Numerose anche altre edizioni pressoché contemporanee apparse in Inghilterra, Stati Uniti, Francia, Italia e Germania. Uno studio delle edizioni italiane otto-novecentesche offrirebbe da solo lo spunto per un breve saggio sulla fortuna dell'autore.

- Lorenzo Benoni, or Passages in the life of an Italian. Edited by a friend*, Thomas Constable and Co., Edinburgh 1853 (Tauchnitz, Leipzig 1861)
- Doctor Antonio: a tale*, ivi, 1855 (Tauchnitz, Leipzig 1861)
- The Paragreens on a visit to the Paris Universal Exhibition*, ivi, 1856 (Tauchnitz, Leipzig 1869)
- Odds and Ends from the Old World*, «The Atlantic Monthly», vol. III, no. XVIII, April 1859
- Lavinia*, 3 voll., Smith Elder & Co., London 1860 (Tauchnitz, Leipzig 1861, 2 voll.)
- Vincenzo; or, Sunken Rocks*, «Macmillan's Magazine», vol. VI, May 1862 - vol. IX, November 1863 (poi Macmillan, London-Cambridge 1863, 3 voll., e Tauchnitz, Leipzig 1863, 2 voll.)
- A Quiet Nook in the Jura*, «Macmillan's Magazine», vol. V, February-April 1862 (poi Edmonston & Douglas, Edinburgh 1867, e Tauchnitz, Leipzig 1867)
- Carlino and other stories*, J.B. Lippincott & Co., Philadelphia 1870 (Tauchnitz, Leipzig 1872; due dei racconti erano già apparsi sul «Macmillan's Magazine»: *A Contemporary Hobby* nel vol. III, April 1861; *Sanremo Revisited* nel vol. XI, March 1865)

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

AA.VV.

1931 *Giovanni Ruffini e i suoi tempi. Studi e ricerche*, Comitato Regionale Ligure della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento, Genova

Airaghi, Massimiliano

1993-94 *Due romanzi "inglesi" di Giovanni Ruffini: Lorenzo Benoni e Doctor Antonio*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. Claudio Milanini

Anonimo

1853 [Recensione a *Lorenzo Benoni*], «The Athenaeum», no. 1333, May 14

Anonimo

1853 [Recensione a *Lorenzo Benoni*], «The North British Review», vol. XIX, May-August

Anonimo

1853 [Recensione a *Lorenzo Benoni*], «Tait's Edinburgh Magazine», new series, vol. 20, June

Anonimo

1853 [Recensione a *Lorenzo Benoni*], «The Quarterly Review», vol. XCIII, no. CLXXXV, June-September

Anonimo

1853 [Recensione a *Lorenzo Benoni*], «Fraser's Magazine for Town and Country», vol. XLVIII, no. CCLXXXIII, July

Anonimo

1853 *Lorenzo Benoni, or, Every-day life in Italy*, «The Dublin University Magazine», vol. XLII, no. CCXLVIII, August

Anonimo

1854 *Recent Italian Autobiographies*, «The Edinburgh Review», no. 99, January-April

Anonimo

1855 *Doctor Antonio*, «The Athenaeum», no. 1466, December 1

Aquarone, Bartolomeo

1856 [*Introduzione*], in G. Ruffini, *Il Dottor Antonio. Racconto*, F.lli Ferrando, Genova

Barengi, Mario

1994 *Vite, confessioni, memorie*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (a

cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. III. Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Bollati Boringhieri, Torino

Bassi, Adolfo

1931 *La vita familiare dei Ruffini e dei Curlo*, in AA.VV., *Giovanni Ruffini e i suoi tempi*, cit.

Bellezza, Angela

1984 *Schegge umanissime da inediti di Giovanni Ruffini*, «Ponente d'Italia», giugno

Bottasso, Enzo

1985 *Successo e significato d'un romanzo ottocentesco: Il dottor Antonio*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», a. LIII, n. 2, marzo-aprile

Branca, Vittore

1964 *La narrativa del realismo romantico italiano*, in Vittore Branca-Cesare Galimberti, *Civiltà letteraria d'Italia*, Volume terzo, Sansoni, Firenze

Cagnacci, Carlo (a cura di)

1893 *Giuseppe Mazzini e i fratelli Ruffini. Lettere raccolte e annotate dal Prof. Carlo Cagnacci*, Tipografia Berio, Porto Maurizio

Campanella, Federico

1855 *Il conte Rufini [sic] (Lorenzo Benoni) antico ambasciatore di Sardegna. Memorie di un cospiratore*, «Italia e Popolo», nn. 166 e 167, 17 e 18 giugno

Cattaneo, Giulio

1987 *Fratello d'Italia*, «la Repubblica», 25 giugno

Cavassa, Umberto V.

1931 *Lettere dall'Esilio*, in AA.VV., *Giovanni Ruffini e i tempi*, cit.

Cellerino, Rosa L.

1951 *L'Inghilterra, gli studi di lingua e le esperienze inglesi nel carteggio inedito dal 1837 al 1839 di Giovanni Ruffini*, tesi di Laurea presentata presso l'Istituto Universitario di Genova, relatore Prof. Alfredo Obertello

Christensen, Allan Conrad

1984 *Giovanni Ruffini and Doctor Antonio: Italian and English Contributions to a Myth of Exile*, «Browning Institute Studies», Vol. 12, edited by William S. Petersen

1996 *A European Version of Victorian Fiction: The Novels of Giovanni Ruffini*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA

Churchill, Kenneth

1980 *Italy and English literature 1764-1930*, The Macmillan Press, London

Codignola, Arturo

1925 *I fratelli Ruffini. Lettere di Giovanni e Agostino Ruffini alla madre dall'esilio francese e svizzero*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, Genova

1931 *I fratelli Ruffini. Lettere di Giovanni e Agostino Ruffini alla madre dell'esilio francese e svizzero. Parte II (1836)*, ivi

Corrigan, Beatrice

1962 *Giovanni Ruffini's letters to Vernon Lee. 1875-1879*, «English Miscellany», vol. 13

Cremona Cozzolino, Itala

1931 *La donna nella vita di Giovanni Ruffini*, in AA.VV., *Giovanni Ruffini e i suoi tempi*, cit.

De Amicis, Edmondo

1915 *Giovanni Ruffini*, in *Pagine Sparse*, Rinfreschi, Piacenza

Del Buono, Oreste

1986 *Il caso Ruffini*, in G. Ruffini, *Il dottor Antonio*, Sellerio, Palermo

Della Terza, Dante

1989 *Presentazione; L'eroe scomodo e la sua ombra. L'immagine di Mazzini e la Letteratura del Risorgimento*, in *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricezione*, Edizioni Periferia, Cosenza

1994 *Un Ligure anglofono: Giovanni Ruffini. La lingua del romanzo Doctor Antonio*, «Filologia Antica e Moderna», 7

De Nicola, Francesco

1998 *Introduzione. Giovanni Ruffini: letteratura e turismo*, in G. Ruffini, *Ritorno a Sanremo. Sanremo revisited*, a cura di Francesco De Nicola, De Ferrari, Genova

Di Benedetto, Arnaldo

1975 *La narrativa campagnola e Ippolito Nievo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. Carlo Muscetta, vol. VIII, t. I, AA.VV., *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del Positivismo*, Laterza, Roma-Bari

1996 *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Liguori, Napoli

Donte, Vincenzo Guido

1928 *Giovanni Ruffini letterato*, s.e., Imperia

Emanuelli, Enrico

1931 *Un cinquantenario. Ruffini*, «L'Italia letteraria», n. 33, 16 agosto

Fabietti, Ettore

1935 *Prefazione* a G. Ruffini, *Lorenzo Benoni*, nuova traduzione con note a cura di Mara Fabietti, Barion, Sesto San Giovanni

Faldella, Giovanni

1895 *I fratelli Ruffini. Storia della Giovine Italia. Libro secondo. La famiglia Ruffini*, Roux Frassati e Co., Torino

Flora, Francesco

1931 *Nel cinquantenario della morte di Giovanni Ruffini*, «L'Illustrazione Italiana», 1 novembre

Galante Garrone, Alessandro

1989 *Il "Lorenzo Benoni" di Giovanni Ruffini come fonte storica*, «Risorse», a. III, n. 1, marzo

Gallenga, Antonio

1856 [Recensione al *Doctor Antonio*, nell'ediz. Galignani, Paris 1855²], «Il Cimento», serie 4^a, a. IV, vol. VII, Torino

Gioberti, Vincenzo

1927-37 *Epistolario*, 11 voll., Edizione Nazionale a cura di Giovanni Gentile e Gustavo Balsamo-Crivelli, Vallecchi, Firenze

Guerrieri, Camillo

1931 *Per la storia e la fortuna del "Lorenzo Benoni"*, in AA.VV., *Giovanni Ruffini e i suoi tempi*, cit.

Guerrini, Olindo

1883 *Giovanni Ruffini*, in *Brandelli*, A. Sommaruga & C., Roma

Kroha, Lucienne

1975 *Arte e propaganda nel "Doctor Antonio" di Giovanni Ruffini*, «Anglistica», Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Germanica, n. 3

1976 *Gli anni di apprendistato di Lorenzo Benoni*, «Anglistica», n. 2

1977 *Lavinia: l'anti-Corinne di Giovanni Ruffini*, «Anglistica», n. 1

Laboulaye, Edouard

1854 [Recensione a *Lorenzo Benoni*], «Journal des Débats politiques et littéraires», 8 e 23 août

Linaker, Arturo

1882 *Giovanni Ruffini*, Fratelli Bocca, Torino-Firenze-Roma

M.

1869 *Al lettore*, in G. Ruffini, *La moglie bigotta*, Emilio Croci, Milano

Marinari, Attilio

1975 *Letteratura e cultura nel Sud*, in AA.VV., *Letteratura italiana Laterza* cit. s. v. Di Benedetto

Momigliano, Attilio

1938 *Il "dottor Antonio"*, in *Studi di poesia*, Laterza, Bari

Mutterle, Anco Marzio

1990 *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in *L'Ottocento*, a cura di Armando Balduino, t. II. Vallardi-Milano, Piccin-Padova

Obertello, Alfredo

1931 *L'opera di Giovanni Ruffini in Inghilterra*, in AA.VV., *Giovanni Ruffini e i suoi tempi*, cit.

Padovani, Gisella

1989 *Pathos patriottico e idillio sentimentale nei romanzi di Giovanni Ruffini*, «Critica letteraria», a. XVII, fasc. III, n. 64

Pagliano, Graziella

1985 *Il romanzo storico del Risorgimento italiano*, in *Il mondo narrato*, Liguori, Napoli

Pellizzaro, Giambattista

1919 *Lineamenti e atteggiamenti manzoniani in Giovanni Ruffini*, «La Rassegna», nn. 1-2, febbraio-aprile

Pertusio, Mario

1908 *La Vita e gli Scritti di Giovanni Ruffini*, prefaz. Anton Giulio Barrili, Libreria Nuova di F. Chiesa, Genova

Poli, Amorosa

1984 *Giuseppe Mazzini e la traduzione del Chatterton di Alfred de Vigny*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone: France et Italie dans la culture européenne, III: XIXe et XXe siècles*, Slatkine, Genève

Pollini, Leo

1942 *Giovanni Ruffini*, Liguria, Savona

Rattalino, Piero

1972 *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, «Terzo Programma», n. 2

Rigutini, Giuseppe

1887 *Il Traduttore ai Lettori*, in G. Ruffini, *Lorenzo Benoni*, Trevisini, Milano

Rinaldi, Evelina

1931 *Il titolo "Benoni" e una lettera di Giuseppe Mazzini*, «Giornale Storico e Letterario della Liguria», fasc. IV, ottobre-dicembre

Rinaldi, Mario

1950 *Antonio e Pasquale*, «La Scala», n. 9, luglio

Romagnoli, Sergio

1961 *Lettura di Giovanni Ruffini*, in *Ottocento tra letteratura e storia*, Liviana, Padova

1969 *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. E. Cecchi-N. Sapegno, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Milano

Rudman, Harry W.

1940 *Italian Nationalism and English Letters. Figures of the Risorgimento and Victorian Men of Letters*, Columbia University Press-George Allen & Unwin Ltd., New York-London

Ruffini, Giovanni

1938 *Lettere di anni dolorosi (1871-1881)*, «Nuova Antologia», a. 73, fasc. 1597, 1 ottobre

Sachot, Octave

s.d. *Avant-propos de la première édition*, in J. Ruffini, *Le docteur Antonio*, traduit avec l'approbation expresse de l'auteur par Octave Sachot, nouvelle édition revue et complétée, Dentu, Paris

Saracino, Egidio (a cura di)

1993 *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Milano

Sarchi, Aldo

1981 *Storia di un esule. Giovanni Ruffini 1807-1881*, Casabianca, Sanremo

Sertoli, Giuseppe

1990 *Giovanni Ruffini*, in AA.VV., *La letteratura ligure. L'Ottocento*, Costa & Nolan, Genova

Spera, Francesco

1994 *I generi narrativi della letteratura moderna*, in Giusi Baldissoni, Giorgio Barberi Squarotti, Claudio Marazzini, Antonio Palermo, Folco Portinari, Francesco Spera, *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da Giorgio Barberi Squarotti, *Volume quinto. Il secondo Ottocento e il Novecento. Tomo primo*, UTET, Torino

Trombatore, Gaetano (a cura di)

1953 *Memorialisti dell'Ottocento. Tomo I*, Ricciardi, Milano-Napoli

Trompeo, Pietro Paolo

1952 *Le olive del Dottor Antonio*, in *La pantofola di vetro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli

Varnai, Ugo [pseudonimo di Luigi Meneghelli]

1972 *Introduzione a G. Ruffini, Dottor Antonio*, Vallecchi, Firenze

Villa, Edoardo

1983 *Giovanni Ruffini narratore, in I mercanti e le parole. Letteratura in Liguria*, La Quercia, Genova

ALTRI TESTI DI RIFERIMENTO

AA.VV.

1937 *The Harvest. Being the Record of One Hundred Years of Publishing 1837-1937*, Tauchnitz, Leipzig

AA.VV.

1975 *Francesco Domenico Guerrazzi nella storia politica e culturale del Risorgimento*, Atti del Convegno di studi, Livorno-Firenze, 16-18 novembre 1973, Olschki, Firenze

Altick, Richard D.

1990 *La democrazia fra le pagine. La lettura di massa nell'Inghilterra dell'Ottocento*, il Mulino, Bologna

Amari, Michele

1849 *La Sicile et les Bourbons*, Franck, Paris

Arnold, Matthew

1953 *England and the Italian Question*, to which is appended «Matthew Arnold and the Italian Question» by James Fitzjames Stephen, Merle M. Bevington ed., Duke University Press, Durham (Ia ediz., London 1859)

Arslan Veronese, Antonia

1977 *Romanzo popolare e romanzo di consumo fra Ottocento e Novecento*, in AA.VV., *Donne, droga e galline*, Cleup, Padova

Baldi, Guido

1967 *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Olschki, Firenze

Barrili, Anton Giulio

1947 *Barrili*, a cura di Alessandro Varaldo, Garzanti, Milano

Beales, Derek

1954 *Gladstone on the Italian Question - January 1860*, «Rassegna storica del Risorgimento», a. XLI, fasc. I, gennaio-marzo

1961 *England and Italy 1859-60*, Nelson, London

1991 *Garibaldi in England: the politics of Italian enthusiasm*, in AA.VV., *Society and Politics in the Age of the Risorgimento. Essays in honour of Denis Mack Smith*, Edited by John A. Davis and Paul Ginsborg, Cambridge University Press, Cambridge

Belgiojoso, Cristina di

1977 *Il 1848 a Milano e a Venezia, con uno scritto sulla condizione delle donne*, a cura di Sandro Bortone, Feltrinelli, Milano

Brand, Charles Peter

1956 *A bibliography of travel-books describing Italy published in England 1800-1850*, «Italian Studies», vol. XI

1957 *Italy and the English Romantics*, Cambridge University Press, Cambridge

Bulwer-Lytton, Edward

1851-52 *My novel; or, Varieties in English Life*, Tauchnitz, Leipzig

Cappuccio, Carmelo (a cura di)

1958 *Memorialisti dell'Ottocento. Tomo II*, Ricciardi, Milano-Napoli

1972 *Memorialisti dell'Ottocento. Tomo III*, Ricciardi, Milano-Napoli

Carcano, Giulio

1938 *Angiola Maria*, Paolo Carrara, Milano

Carducci, Giosue

1961 *Del Risorgimento Italiano*, in *Lecture del Risorgimento Italiano 1749-1870*, scelte e ordinate da G. Carducci, prefaz. Giovanni Spadolini, Zanichelli, Bologna

Carnazzi, Giulio

1992 *Da Rovani ai «perduti». Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, LED, Milano

Cavour, Camillo Benso

1926-29 *Il carteggio Cavour-Nigra dal 1858 al 1861*, a cura della Reale Commissione Editrice, Zanichelli, Bologna

1933 *Cavour e l'Inghilterra. Carteggio con V.E. D'Azeglio*, a cura della Commissione Reale Editrice, 2 voll., Zanichelli, Bologna

1984 *Epistolario. Volume nono (1852)*, a cura di Carlo Pischetta e Rosanna Rocca, Olschki, Firenze

Colombo, Adolfo

1917 *L'Inghilterra nel Risorgimento italiano*, prefaz. Vittorio Cian, Risorgimento, Milano

Colummi Camerino, Marinella

1975 *Idillio e Propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Liguori, Napoli

Crosby, Travis L.

1997 *The Two Mr. Gladstones: A Study in Psychology and History*, Yale University Press, New Haven and London

- Cruse, Amy
1935 *The Victorians and their books*, Allen & Unwin, London
- Dalziel, Margaret
1957 *Popular Fiction 100 years ago*, Cohen & West, London
- Davis, John A.
1984 *Garibaldi e il movimento radicale e operaio inglese (1848-70)*, in AA.VV., *Garibaldi e il socialismo*, a cura di Gaetano Cingari, Laterza, Roma-Bari
- Della Peruta, Franco
1989 *Romanticismo e classicismo nella polemica tra Mazzini e l'abate Spotorno*, in *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Franco Angeli, Milano
- Del Pin, Anna
1925 *Patrizi genovesi nei processi del '33*, in AA.VV., *La Liguria nel Risorgimento*, a cura del Comitato Ligure della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento, Genova
- De Sanctis, Francesco
1951 *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Einaudi, Torino
- Dionisotti, Carlo
1988 *Appunti sui moderni*, il Mulino, Bologna
- Falcetto, Bruno
1998 *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Marsilio, Venezia
- Folena, Gianfranco
1983 *L'italiano in Europa*, Einaudi, Torino
- Gentili, Vanna e Boitani, Piero (a cura di)
1982 *L'età vittoriana: l'immagine dell'uomo fra letteratura e scienza*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma
- Gladstone, William Ewart
1879 *Gleanings of past years: 1843-78. Vol. IV. Foreign*, J. Murray, London
- Gualterio, Filippo Antonio
1862² *Gli ultimi rivolgimenti italiani. Memorie storiche*, vol. IV, Angelo Mirelli, Napoli
- Guerrazzi, Francesco Domenico
1969 *Pagine autobiografiche*, Antologia a cura di Gaetano Ragonese, Cappelli, Bologna

1971 *Il buco nel muro. La serpicina*, a cura di Renato Bertacchini, Marzorati, Milano

Hobsbawm, Eric J.

1962 *I liberali italiani e l'unità italiana*, in AA.VV., *Problemi dell'Unità d'Italia*, Editori Riuniti, Roma

Horsman, Alan

1990 *The Victorian Novel*, Clarendon Press, Oxford

Ingamells, John (ed.)

1997 *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, compiled from the Brinsley Ford Archive by John Ingamells, Yale University Press, New Haven-London

Jenkin, Henrietta

1861 *Who breaks-pays (Italian proverb)*, Tauchnitz, Leipzig

1863 *Skirmishing*, ivi

1865 *Once and Again*, 2 voll., ivi

1869 *Within an Ace*, ivi

Jenkins, Roy

1996 *Gladstone*, Macmillan, London

Lejeune, Philippe

1986 *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna

Lever, Charles

1854 *The Dodd Family abroad*, 3 voll., Tauchnitz, Leipzig

Mack Smith, Denis

1993 *Mazzini*, Rizzoli, Milano

Madrignani, Carlo Alberto (a cura di)

1980 *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Vallecchi, Firenze

Marcuse, Herbert

1985 *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*, Einaudi, Torino

Marini, Quinto

1993 *I «Misteri» d'Italia*, ETS, Pisa

Marshall, Roderick

1934 *Italy in English Literature 1755-1815. Origins of the romantic interest in Italy*, Columbia University Press, New York

Massari, Giuseppe

1849 *I casi di Napoli dal 29 gennaio in poi. Lettere politiche*, Tipografia Ferrero e Franco, Torino

Massari, Giuseppe (a cura di)

1851 *Il Signor Gladstone ed il governo napoletano. Raccolta di scritti intorno alla questione napoletana*, Tipografia Subalpina, Torino

Mastriani, Francesco

1852 *La cieca di Sorrento*, Dario Giuseppe Rossi, Genova

Mazzini, Giuseppe

1906 *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini. Volume I. (Letteratura - Vol. I)*, Cooperativa Tipografico-Editrice Paolo Galeati, Imola

1910 *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini. Volume VIII. (Letteratura - Vol. II)*, Cooperativa Tipografico-Editrice Paolo Galeati, Imola

1986 *Note autobiografiche*, a cura di Roberto Pertici, Rizzoli, Milano

1997 *Pensieri sulla democrazia in Europa*, a cura di Salvo Mastellone, Feltrinelli, Milano

Mengaldo, Pier Vincenzo

1984 *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo*, «Rivista di Letteratura Italiana», II, 3

1987 *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, il Mulino, Bologna

Meredith, George

1864 *Emilia in England*, 3 voll., Chapman & Hall, London

1867 *Vittoria*, 3 voll., ivi

Morelli, Emilia

1938 *Mazzini in Inghilterra*, Le Monnier, Firenze

Moretti, Franco

1986 *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano

1997 *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino

O'Connor, Desmond

1990 *A History of Italian and English bilingual Dictionaries*, Olschki, Firenze

Parenti, Marino

1954 *Ottocento questo sconosciuto*, Sansoni, Firenze

Pecchio, Giuseppe

1958 *Osservazione semi-serie di un esule sull'Inghilterra*, in *Scritti politici*, a cura di Paolo Bernardelli, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma

Petrocchi, Giuseppe

1967 *Il romanzo storico nell'800 italiano*, ERI, Torino

Pirodda, Giovanni

1978 *Mazzini e gli scrittori democratici*, Laterza, Roma-Bari

Portinari, Folco

1976 *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Einaudi, Torino

Praz, Mario

1952 *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze

Pressler, Karl H.

1979 *The Tauchnitz Edition: Beginning and End of a Famous Series*, «Publishing History», VI

Rajberti, Giovanni

1985 *Il viaggio di un ignorante ossia Ricetta per gli ipocondriaci*, a cura di Enrico Ghidetti, Guida, Napoli

Romeo, Rosario

1969 *Cavour e il suo tempo (1810-1842)*, Laterza, Bari

Rosa, Giovanna

1990 *Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, La Nuova Italia, Firenze

Rosselli, Nello

1954 *Inghilterra e regno di Sardegna dal 1815 al 1847*, Einaudi, Torino

Sanders, Andrew

1978 *The Victorian Historical Novel 1840-1880*, The Macmillan Press, London

Segrè, Carlo

1911 *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Le Monnier, Firenze

Settembrini, Luigi

1850 *Difesa di Luigi Settembrini scritta per gli uomini di buon senso, dedicata alla G. Corte Criminale di Napoli*, Tipografia Italiana, Firenze

1955 *Opere scelte*, a cura di Luigi Negri, UTET, Torino

Sipala, Paolo Maria

1975 *Mazzini letterato nella storia della critica*, in Giovanni Cattani, Lido Chiusano, Ermanno Circeo, Francesco Fiumara, Antimo Negri, Paolo Maria Sipala, Vittorio Stella, Giuseppe Tramarollo, *Mazzini nella letteratura*, Bulzoni, Roma

Sipala, Paolo Maria (a cura di)

1979 *Mazzini biografo e autobiografo*, Marino, Catania

Spini, Giorgio

1988 *L'immagine dell'Inghilterra nel Risorgimento italiano*, in *Incontri europei e americani col Risorgimento*, intr. Zeffiro Ciuffoletti, Vallecchi, Firenze

Sutherland, John A.

1976 *Victorian Novelists and Publishers*, The Athlone Press, University of London

1995 *Victorian Fiction. Writers, Publishers, Readers*, Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London

Todd, William B.

1977 *Firma Tauchnitz: a further investigation*, «Publishing History», II

Torelli, Giuseppe

1839 *Ettore Santo. Autobiografia di un galantuomo come gli altri pubblicata da Giuseppe Torelli*, Tipografia Pirota e C., Milano

1980 *Emiliano*, a cura di Maria Patrucco Rustico, nota introduttiva di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino

Toschi, Luca

1995 *Il romanzo della storia, il romanzo della contemporaneità*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*, vol. III, cit. s. v. Barenghi

Turner, Paul

1989 *Victorian Poetry, Drama, and Miscellaneous Prose 1832-1890*, Clarendon Press, Oxford

Varese, Carlo

1857 *La fidanzata ligure*, 2 voll., Francesco Sanvito, Milano

Vitale, Maurizio

1988 *Correnti linguistico-culturali e problemi di lingua nell'Italia del primo Ottocento e la posizione di Stendhal*, in *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Morano, Napoli

Watt, Ian

1971 *The Victorian Novel*, ed. by Ian Watt, Oxford University Press, New York

1976 *Le origini del romanzo borghese*, a cura di Luigi Del Grosso Destrieri, Bompiani, Milano

Wicks, Margaret

1937 *The Italian exiles in London 1816-1848*, Manchester University Press, Manchester

INDICE DEI NOMI

- Aberdeen, lord George Hamilton, 40, 78, 174, 175
Alfieri, Vittorio, 5, 145 e n, 146
Altick, Richard D., 14n
Amari, Michele, 33n
Antonelli, cardinale Giacomo, 31, 34, 38, 39, 128, 131
Aquarone, Bartolomeo, 24 e n, 178 e n
Ariosto, Ludovico, 145
Arnold, Matthew, 5
Ashurst-Stanfelf, Caroline, 77
- Balzac, Honoré de, 156 e n, 188
Barengli, Mario, 45
Baretti, Giuseppe, 16
Barrili, Anton Giulio, 39n, 157, 177
Beales, David, 17, 40n, 78, 79n, 174n
Belgiojoso, Cristina, principessa di, 183
Bell, Currer (pseud. di Charlotte Brontë), 49, 156
Bentinck, lord William Cavendish, 33, 141, 170
Benza, Giuseppe Elia, 166
Beste, John Richard, 174
Bini, Carlo, 3, 6n, 31
Bismarck, Otto, 35
Boccaccio, Giovanni, 16
Boitani, Piero, 34n
Bottasso, Enzo, 5, 33n, 174n, 178n
Bourneuf, Roland, 109 e n
Brand, Charles Peter, 137n
Brofferio, Angelo, 32
Brontë, Charlotte, 49, 50, 156
- Brooks, Peter, 17 e n
Browning, Robert e Elizabeth Barrett, 4
Brunetta, Gian Piero, 3n
Brusadin, Mauro, 178n
Bulwer-Lytton, Edward George, 17n, 40n
Byron, George Gordon, 16
- Cagnacci, Carlo, 9n, 158n
Campanella, Federico, 46 e n, 47, 48, 165, 166
Carcano, Giulio, 12, 136, 161, 177
Carcano, Marina, 12, 24, 178
Carlo Alberto, 29, 32, 112, 124, 125n, 129, 148, 170, 186
Carlo Felice, 32, 50, 52, 148
Carlyle, Thomas, 5, 9
Casagrandi, Simona, 20n
Cassell, John, 15
Cattaneo, Giulio, 145n
Cavour, Camillo Benso, conte di, 1, 31, 35, 38, 39, 41 e n, 56, 61, 72, 109, 164 e n, 185, 186, 187
Cecchi, Emilio, 178 e n
Cellerino, Rosa, 13n, 138, 157n, 163n
Cerlesi, Ennio, 3n
Cervantes, Miguel de, 161
Christensen, Allan Conrad, 8n
Churchill, Kenneth, 4, 17n
Cipriani, Leonetto, 6n
Clarendon, lord George William V., 78n
Codignola, Arturo, 4n, 6n, 11n, 78n, 156n, 157n, 166n

- Collins, Wilkie, 15, 17
 Conrad, Joseph, 28, 39n
 Constable, Thomas, 9, 24, 43, 148, 164n, 174n
 Corrigan, Beatrice, 23n, 57n, 147n, 150n, 177n, 187n
 Cortellazzo, Manlio, 141n
 Cowen, James, 42n
- Dante Alighieri, 172
 d'Azeglio, Massimo, 6n, 35, 74, 156, 164 e n
 d'Azeglio, Vittorio Emanuele, 41n, 164n
 De Amicis, Edmondo, 23 e n, 149 e n
 Debenedetti, Giacomo, 3n
 Defoe, Daniel, 10
 Della Peruta, Franco, 165
 Del Buono, Oreste, 3, 5, 27
 Della Terza, Dante, 4
 De Nicola, Francesco, 8n, 155n
 de Rubris, Marcus, 164n
 De Sanctis, Francesco, 6n, 37
 Dickens, Charles, 4, 5, 10, 15, 16, 28, 49, 50, 55n, 79, 118, 146, 147, 156, 163, 182n
 Dionisotti, Carlo, 4
 Donizetti, Gaetano, 10, 108
 Donte, Vincenzo Guido, 6n, 163n
 Dumas, Alexandre (padre), 39
- Eliot, George, 5, 17, 27, 57n, 156
 Emanuelli, Enrico, 4n, 22 e n, 169 e n
- Fabietti, Ugo, 34n
 Falchetto, Bruno, 53n
 Ferdinando II, 33, 125
 Ferrando, Fratelli, 24n
 Fielding, Henry, 82
 Flaubert, Gustave, 102n, 188
 Flora, Francesco, 4n, 36n
 Folena, Gianfranco, 22 e n
 Forster, Edward Morgan, 27, 28, 43, 96 e n
 Foscolo, Ugo, 16, 20, 167
- Gadda, Carlo Emilio, 178n
 Galante Garrone, Alessandro, 5, 44n, 165
 Galignani, Fratelli, 58
 Gallenga, Antonio, 164n, 176 e n
 Gambarelli, Maria, 3n
 Gambini, Andrea, 166
 Garibaldi, Giuseppe, 38, 39, 141, 180
 Gentili, Vanna, 34n
 Gherardi, Gherardo, 3n
 Gibbon, Edward, 16
 Gioberti, Vincenzo, 4, 29 e n, 30n, 31n, 32, 35, 36, 38, 39, 130, 183, 186
 Girardin, Emile de, 15
 Gladstone, William, 4, 26, 29, 33 e n, 40, 41n, 78, 174 e n, 175, 176
 Goldoni, Carlo, 22
 Grassi, Giuseppe, 148n
 Gregorio XVI, papa, 131
 Grossi, Tommaso, 32, 157
 Gualterio, Filippo Antonio, 33n
 Gautier, Théophile, 160
 Guazzoni, Enrico, 3n
 Guerrazzi, Francesco Domenico, 3, 6n, 31, 35, 77 e n, 87, 134, 163n, 187n
 Guerrieri, Camillo, 15n
 Guerrini, Olindo, 149 e n, 178 e n
- Hawthorne, Nathaniel, 184 e n
 Hunter, John, 19n, 164
- James, Henry, 27, 42 e n
 James, William, 148n
 Jenkin, Henrietta, 11, 12, 21n, 57n, 163, 177, 183, 184n
 Jervolino, 26, 175
 Johnson, Samuel, 10, 164
- Kellog, Robert, 70 e n
 Kinnaird, M., 41n
 Kosciuszko, Tadeusz, 143
 Kroha, Lucienne, 5, 139, 168, 179n
- Laube, Heinrich Rudolf Constanz, 55n
 Lavater, Johann Kaspar, 79
 Lawrence, David Herbert, 27
 Lee, Vernon, 10, 23 e n, 57n, 147n, 149, 156, 177n, 187
 Leipnecher, Antonio, 175
 Lejeune, Philippe, 44 e n, 57
 Leopardi, Giacomo, 158 e n
 Lever, Charles, 17, 138
 Lewis, Monk, 129
 Linaker, Arturo, 13n
 Lloyd, Edward, 14

- Mack Smith, Denis, 17, 79n, 165
 Macmillan, 185
 Madrignani, Carlo A., 187
 Maffi, Bruno, 2, 80n
 Manin, Daniele, 38, 39, 73, 109, 117, 183
 Manzoni, Alessandro, 35, 155-163, 172, 177
 Marcuse, Herbert, 55n
 Maria Luisa d'Austria, 173n
 Marincola, Pasquale, 26
 Martini, Giacomo, 24, 28n, 171, 172n, 178n
 Massari, Giuseppe, 26, 33n, 175n
 Mastellone, Silvio, 7n
 Mastriani, Francesco, 136, 177
 Mazzini, Giuseppe, 2, 6n, 8n, 9, 16, 17n, 32, 36, 37, 38, 44, 46 e n, 47, 52, 71, 77, 78, 80, 156, 157, 164, 165, 166, 168, 170 e n
 Meneghello, Luigi, 3, 4, 20 e n, 24n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 178n
 Meredith, George, 5, 17, 177
 Mill, John Stuart, 9
 Milton, John, 95, 145
 Momigliano, Attilio, 4n, 90 e n, 169 e n
 Mordell, Albert, 42n
 Moretti, Franco, 8n, 16n, 49
 Mudie, 15 e n
 Musset, Alfred de, 5n, 6n, 78, 165
 Mutterle, Anco Marzio, 5, 20n, 161 e n

 Nabokov, Vladimir, 28
 Napoleone III, 35, 40, 122, 186
 Nievo, Ippolito, 7, 53, 156, 162n
 Nightingale, Florence, 34, 183
 Nigra, Costantino, 41n
 Normanby, lord (Constantine Henry Phipps), 123

 Obertello, Alfredo, 174n
 Oudinot, Nicolas-Charles-Victor, 31
 Ouellet, Réal, 109 e n

 Palmerston, lord Henry John Temple, 40, 78, 175
 Panizzi, Antonio, 79
 Pavese, Cesare, 178n
 Pecchio, Giuseppe, 16, 20n, 122
 Pellico, Silvio, 5, 6n, 163 e n
 Pepe, Guglielmo, 16

 Pertici, Roberto, 46n
 Petrarca, Francesco, 16
 Picasso, Lamberto, 3n
 Pickering, 16
 Pio IX, papa, 30, 35, 161, 171n
 Poerio, Carlo, 37, 39, 109, 175
 Portinari, Folco, 134 e n
 Pratolini, Vasco, 178n
 Praz, Mario, 52, 150n
 Pressler, Karl H., 148n
 Prisco, 26

 Radcliffe, Ann, 16, 17, 106, 165
 Rattazzi, Urbano, 41n
 Riancey (legge), 15
 Richardson, Samuel, 82
 Robinson, Emma, 17n
 Romagnoli, Sergio, 110 e n
 Rosa, Giovanna, 37n, 87 e n
 Roscoe, William, 16
 Rosini, Giovanni, 161
 Rosselli, Nello, 17
 Rossetti, Gabriele, 16
 Rovani, Giuseppe, 7, 128n
 Ruffini, Agostino, 9, 36, 77, 158, 164n
 Ruffini, Eleonora, 10, 71, 107, 171
 Ruffini, Jacopo, 2, 29, 32, 60, 79, 165, 171
 Ruffini, Ottavio, 165
 Ruffini, Vincenzo, 79, 171
 Russell, lord John, 174n

 Sacchi, Filippo, 3n
 Saint-Pierre, Bernardin de, 102n
 Santarosa, Santorre di, 16
 Savoia (dinastia), 123, 125
 Schiller, Friedrich, 32
 Scholes, Robert, 70 e n
 Sciascia, Leonardo, 46n
 Scott, Walter, 10, 157
 Sertoli, Giuseppe, 4, 181 e n
 Settembrini, Luigi, 6n, 26, 33n, 37, 39, 174, 175, 176
 Shaftesbury, lord Anthony Ashley Cooper, 41
 Shakespeare, William, 32, 159, 172
 Shelley, Percy Bysshe, 16
 Siccardi, Giuseppe, 35, 41, 56, 186
 Sisto V, papa, 152
 Šklovskij, Viktor, 55n

- Smith, Elder & Co., 49
 Smith, W.H., 15
 Smollett, Tobias, 16
 Spini, Giorgio, 4, 19n
 Spinola di Negro, Laura, 165
 Staël, Madame de, 7, 18, 53, 54, 78, 139, 177, 179, 181, 184n, 189
 Stajano, Corrado, 46n
 Stanfeld, James, 42n
 Stecchetti, Lorenzo (pseud. di Olindo Guerrini), 149
 Stendhal, 9, 27, 156
 Sterne, Laurence, 10, 16
 Sue, Eugène, 15n, 17
 Swinburne, Algernon Charles, 4
- Talamo, Gino, 3n
 Tauchnitz, 148 e n, 185
 Thackeray, William Makepeace, 10, 15, 156
 Tocqueville, Alexis de, 40
 Todd, William B., 148n
 Tommaseo, Niccolò, 6n
- Torelli, Giuseppe, 6n, 136, 145-46
 Toschi, Luca, 162n
 Toynbee, fratelli George e Joseph, 9
 Trollope, Anthony, 15
 Trollope, Frances, 138
 Trollope, Thomas Adolphus, 17
 Trombatore, Gaetano, 4
 Turner, Cornelia, 11, 12, 15n, 18, 21n, 25, 39, 141, 163, 174 e n
 Turner, Paul, 14n
- Van Dyck, Anton, 81
 Varese, Carlo, 141, 177
 Vittoria, regina, 39, 175
 Vittorini, Elio, 178n
 Vittorio Emanuele I, 32, 40, 50
 Vittorio Emanuele II, 38, 54, 72, 109, 183
- Walpole, Horace, 16, 17
 Watt, Ian, 82 e n, 86, 115
 Wordsworth, William, 16
- Zolli, Paolo, 141n

Finito di stampare nel mese di aprile 1999
da La Grafica & Stampa ed. srl, Vicenza