

DANIELE MATTALIA

IL PROBLEMA DEL ROMANZO STORICO E LA POETICA DEL TOMMASEO

Nel 1840, anno in cui uscì per le stampe *Fede e Bellezza*, l'ambiente letterario italiano era sì e no disposto ad accogliere favorevolmente un romanzo autobiografico e psicologico; e il fatto di averlo scritto e ambientato in terra di Francia, dove questa formula narrativa aveva una prestigiosa tradizione, e sotto lo stimolo del più recente successo francese, *Volupté* di Sainte-Beuve (1834) avrà, presumibilmente, rinfancato il Tommaseo a tentare un suo colpo di remo controcorrente o concorrenziale. E l'effetto fu sorprendente, uno stridío di aculei: dalla Francia arrivarono recriminazioni e accuse d'ingratitude; per l'Italia, a Milano, nella sua rivista «Il Politecnico» (III, 1840), s'incaricò prontamente di saldare il conto Carlo Cattaneo, in una recensione scritta con penna intinta in un inchiostro arsenicale.

All'inverso, negli anni che seguirono alla trionfale diffusione dei romanzi di Walter Scott e alla pubblicazione dei *Promessi Sposi*, bastava seguire la corrente per approdare al racconto o romanzo storico; e il Tommaseo vi arrivò assai presto, con *Il Sacco di Lucca*, composto nel 1834, ma pubblicato nel 1838 nelle *Memorie poetiche* (Venezia, Gondoliere); col romanzo *Il duca di Atene*, pubblicato a Parigi nel 1837; pagando l'ultimo tributo un ventennio più tardi col racconto *L'assedio di Tortona*.

Il romanzo storico, comunque, appunto in quanto genere predominante, dovette volgersi ad appagare gusti e interessi assai disparati: l'esigenza critica e positiva, la curiosità erudita, la diffusa vocazione al narrar caldo e liricizzante, il sensazionalismo sentimentale o fantastico, l'idealità patriottica e civile e via dicendo. E fu quindi, di volta in volta, e con vario dosaggio o varietà d'intrecci tematici o commistioni, anche romanzo d'amore, parènesi patriottica e civile, romanzo d'avventura o d'ambiente o di costume, o storico-documentario, e via dicendo.

È palese negli autori di romanzi storici il proposito di piegare il genere a novità di atteggiamenti e soluzioni che li svincolassero dal du-

plice incumbente influsso dei modelli scottiani e del capolavoro manzoniano; ma il risultato generale, nella mancanza di grandi scrittori, fu un sostanziale convenzionalismo mascherato nelle foggie di un variopinto ibridismo dal quale, sul filo della sua consequenziaria e rigorosa intellettualità critica, il Manzoni dedusse poi la sua condanna del romanzo storico e di tutti in genere i componimenti «misti di storia e d'invenzione» (1845).

La condanna manzoniana, intesa nella sua sostanza, consacrava la crisi non si dice del romanzo storico, ma di una sua particolare configurazione, avanzando l'esigenza di opere di struttura più omogenea e di ispirazione più unitaria; e nessun dubbio, d'altro canto, che la ineliminabile base *storica* della formula imponesse limiti e disciplina particolari che condizionavano direttamente i termini del problema che dopo il '30 incominciò a dibattersi; e il dibattito durò lunghi anni. V'intervenve anche il Tommaseo, con un suo ampio saggio *Del romanzo storico* (1858), saggio assai lontano dal rigore critico di quello manzoniano, anzi di ispirazione piuttosto eclettica e per così dire possibilistica. Il saggio, talvolta brioso e brillante nelle parti polemiche, dove tocca i difetti della produzione corrente, interessa e per la storia della questione e, ai fini del nostro sommario discorso, perché chiarisce quel tanto di reazione e di esemplificazione polemica reperibile anche nei racconti storici del dalmata, di cui si dirà più oltre.

Ecco, per esempio, come il Tommaseo sintetizza la formula media di romanzo, anzi i vezzi e i «clichè» venuti in voga, dietro l'esempio dello Scott e del Manzoni. «Amico lettore – così incomincia il Tommaseo – sapete voi come vada scritto un romanzo che meriti il nome di storico? Ascoltate. Incomincerete anzitutto da una citazione di poeta o prosatore, e se oscura, se impertinente all'argomento, tanto meglio. Poi ci ammanirete un bel pezzo di storia cruda lardellato di qualche similitudine o sentenza o citazione, furtiva o patente; o una bella descrizione di valle o di monte o di castello: la scelta è libera, ma meglio se, attenendovi alla moda, mi darete il brano di storia o la parafrasi di una carta topografica. Poi venga un bel dialogo, possibilmente lungo, che ci informi bene bene di che cosa si tratta: fatelo serio o faceto, meglio faceto e, mi raccomando ancora, soprattutto lungo. Quando poi mi presenterete in scena il personaggio, sappiatemi dire tutto di lui, dal nome, al cognome, agli ascendenti, alla statura, al viso, agli occhi, ai capelli, alla punta degli stivali; e se esso personaggio fa un gesto o raggrinza il naso o la fronte, e voi aprite una bella parentesi e notate ogni cosa come si trattasse di un esame criminale; se parla, se gli rimugina pel capo un pensiero, prendetelo a volo, conficcatelo nella carta e interrompete il tutto per darmene la «sezione».

Che tutto passi sotto la lente del vostro microscopio, dai primi moti dell'anima ai peli della barba, se volete passare per veridico scrutatore delle anime e delle reni. Imboccatelo di molti soliloqui, il vostro personaggio; e se nel mezzo o in fine del romanzo vi capiti il destro di ammannirci una lezione di storia, non lasciatela scappare, e votate ben bene il sacco. E non dimenticatevi di un personaggio buffone che s'appicchi agli eroi principali come un cane alla preda; affidategli, o affidate loro, se ne avete parecchi sottomano, l'incarico di rallegrare la scena; grandi e piccoli siano descritti tutti con eguale minuzia; aggiungete a completare la miscela un personaggio misterioso che tenga debitamente sospesa l'attenzione, e avete un romanzo storico secondo le regole».

Nella parte del saggio dove la questione è toccata nei suoi termini generali, si avverte facilmente come il Tommaseo oscilli tra il rigore dell'esigenza storico-positiva manzonianamente assunta all'altezza di principio etico, e il libero possibilismo creativo dell'esigenza artistica.

Di conseguenza, fermissimo nel codannare ogni sfalsatura «romanzesca» della storia e nel martellare il principio che il rispetto del «vero» dev'essere totale e assoluto, non è poi alieno, per altro verso, dall'ammettere temperamenti e compromessi che il rigorismo critico (ed etico) del Manzoni, invece, respingeva decisamente.

Il fatto è che il Tommaseo approdava sì al dibattito della questione con minor rigore critico del Manzoni e senza una rigida idea direttrice ma, nel suo eclettismo, guardava più direttamente alla problematica concreta, letteraria, inerente al romanzo storico. E meglio avvertiva, anche, l'astrattezza di soluzioni normative e di condanne globali di un genere che aveva avuto una prodigiosa espansione, appagando in modi e con finalità diversi i gusti e gli interessi di un'epoca, e cioè assolvendo ad una funzione che non si poteva non riconoscere benefica e positiva, e tale poteva ancora continuare ad essere. Il Tommaseo, beninteso, è anch'egli concettualmente legato ai termini particolari di quella problematica e distingue nettamente il «vero» dall'inventato; ma gli aggiustamenti ch'egli viene proponendo dicono chiaramente che il discorso, nella sua eclettica duttilità, mirava non tanto al rigore di una soluzione teorica, quanto ai concreti ed effettuali problemi che a uno scrittore di romanzo storico, posta quella distinzione, si ponevano.

E la distinzione, d'altra parte, per quanto intellettualistica in sè, era utile e valida in altra sede come correttivo polemico contro il romanzesco e grossolano diletterantismo storico di molti scrittori, e come richiamo alla disciplina culturale inerente, in forza appunto della qualifica di «storico», a un genere narrativo prodotto dalla tendenza generale dello spirito

moderno al vero e al positivo, e la cui efficacia era «non solo risposta nel movimento degli affetti e nelle lusinghe della fantasia, ma nell'intero soddisfacimento della ragione». Il romanzo storico, in altri termini, espressione di una civiltà culturale e letteraria matura e complessa, non doveva ridursi ad esserne la manifestazione più degradata e dilettesca.

Né è vero – si continua – che l'alterazione della verità storica sia inevitabile, offrendo la storia alla fantasia dello scrittore fatti e intrecci di una varietà inesauribile e tali da gareggiare se non superare qualsiasi più fertile immaginazione, e restando perciò intatta la possibilità di ottenere tutti gli effetti di cui vanno in cerca i romanzieri.

Non è perciò necessario che il romanzo storico «si cacci, quasi disperato, nella caligine delle incerte tradizioni, per rispetto del vero; e tèma di illustrare, colle forze congiunte della fantasia e dell'affetto, i più memorabili avvenimenti. Anco nella trattazione di questi, il romanziere può serbarsi e poeta e fedele alla storia». «Vi sono sì fatti o tempi di cui la storia non ci offre che un barlume e dove la fantasia può liberamente spaziare; ma altri, pur notissimi, offrono da soli quasi tessuta la tela di narrazione epica e meglio che romanzesca».

Alterare dunque non è lecito né giustificabile, in quanto non necessario. E una forma di alterazione della storia è anche il vezzo invalso di adombrare il presente nel passato riducendo la narrazione al giuoco di «una lunga continua allusione»; o quello di scegliere a protagonista un personaggio inventato sì che i personaggi storici siano collocati in condizioni fantastiche e la prospettiva generale n'escia deformata o sovvertita.

Tuttavia non è vietato al romanziere «almeno una volta fra mille, la rappresentazione del passato come un'allegoria del presente, e trattare il romanzo e il dramma come un apologo al fine di risvegliare negli animi, come meglio si sa, que' sentimenti ch'egli reputa generosi».

Alla polemica, moderata e non rigorosamente escludente, contro l'interpretazione allusiva e recentistica della storia si unisce, più netta, la protesta contro gli eccessi della «idealizzazione», onde nella storia e negli uomini si vede e si rileva o tutto e solo bene, o tutto e solo male, ch'è una visione unilaterale e perciò stesso deformante della realtà, e impedisce anche di trarre dalla storia la sua salutare lezione. E ancor più decisa, e rigorosa, è la polemica contro la formula «*storia + amore*» insaporita con fermenti passionistici e romanzeschi: formula alla quale il Tommaseo aveva fatto una concessione con quel tanto di amorosa storia ch'egli aveva inserito nel suo *Duca di Atene*, scritto in anni in cui un «romanzo senza amore alla maggior parte dei lettori e degli autori pareva cosa poco meno

che assurda, come effetto senza causa», ma della quale nel saggio è nettamente accusata la sazietà e il logorìo.

«L'importante – si continua ancora – si è di rompere questa legge tacitamente accettata da tutti e non imposta da nessuno: la legge che fa a romantici e classici, italiani e oltremontani, porre non solo come condimento ma come essenza dei romanzi l'amore. Con quant'arte il Manzoni abbia saputo svincolarsi dal pregiudizio comune mantenendone le apparenze; quanta sapienza sia in quello che a taluni pare difetto, la freddezza e la rustica ingenuità dei due promessi sposi, ciascuno se ne può, pensando, accorgere. Or perché non sorgerà un ingegno potente il quale, sciolto da questa catena dell'amore romanzesco, venga a svegliarci, animato da più forti affetti, e con parsimonia, e però forse con più utilità, rinnovelli l'esempio di quel che fece nella tragedia l'Alfieri? Perché dovrà egli questo bamboccio dell'Amore aggirarsi tra i pugnali e gli scettri, e tingere tutto de' suoi falsi colori, e arrogare a sè la cagione de' più grandi avvenimenti delle città e degli imperii? Non è forse già troppo il suo potere nella vita, che debbasi esagerare con le finzioni? Questo, giova rammentarlo, è il difetto di molti fra i romanzieri più celebrati e più belli...».

Il saggio, come si vede, procede oscillando variamente tra negazioni e temperamenti tra i quali, tuttavia, alcune esigenze e prese di posizione si possono isolare abbastanza nettamente: la polemica contro il romanzesco, contro la formula Storia + Amore, contro l'idealizzazione, contro le esagerazioni nella interpretazione allusiva e recentistica della storia; l'insofferenza del prosaicismo, delle scomposizioni analitiche e a freddo, della narrazione asservita al solo fine d'informazione storica e di varia curiosità; e, sul piano positivo, l'esigenza di sostanziale veridicità storica e di poesia.

Nei punti in cui il discorso si viene configurando come una «poetica» più direttamente sintonizzata coi gusti e attitudini dello scrittore, l'ideale di romanzo storico è delineato in una forma assai vicina, in complesso, a quella esemplificata nel *Sacco di Lucca*, *L'assedio di Tortona* e nel *Duca d'Atene*: «opus historicum et poeticum maxime». E per poetico si deve intendere, in questo caso, un racconto o romanzo storico in cui gli elementi di accurata informazione storica sull'argomento sono decisamente assunti nel ritmo di una narrazione appassionata e calda, e risolti nel moto di una fantasia vivacemente pittorica, operante sempre nell'attualità dei «primi piani», e attingente vita e stimolo dalla viva partecipazione affettiva e ideale dello scrittore.

Ma la formula «Storia + Poesia» è del Tommaseo debitamente integrata con l'affermata necessità di svilupparne più accuratamente la

parte psicologica, sì che l'intuizione divinatrice e inventrice dello storico-poeta, rivelandoci il «possibile» spirituale celato dietro la cortecchia dei fatti e i gesti e la fisionomia esteriore delle figure, arrivi a ricostituire la storia nella pienezza delle sue dimensioni. Questa la parte, in cui la produzione corrente di romanzi storici, era più manchevole.

«Ritrarre le anime – così si conclude – ecco la perpetua difficoltà dell'arte; questa superata, il poeta è già grande. Ritrarre i fatti e i costumi, quest'è difficoltà più estrinseca, e men dura a vincere. E non che contrariarsi, ambedue si aiutano e si nobilitano . . . Alla bellezza pittorica la fedeltà del costume certamente non basta; ma che diremo noi d'un pittore che, per disdegno della storica verità, come di cosa contraria alla perfezione dell'arte, ci rappresentasse Temistocle in toga, Catone col pallio, Semiramide in guardinfante?». «Ma essere dotto insieme e poeta; emulare e a più larga sfera distendere i nobili esempi di quegli antichi le cui calde e ornate parole dagli eruditi di oggidi vengono con reverenza recate come storiche testimonianze autorevoli; studiare a fondo l'argomento innanzi di trattarlo, per potere e nelle invenzioni accessorie e nello stile ritrarre, quanto a moderni è concesso, gli antichi tempi e costumi; nulla osare che non sia meditato, che non s'accordi verisimilmente con la natura de' fatti e degli uomini presi a rappresentare; è cosa men facile dell'afferrare un soggetto storico come tema a certe «variazioni» monotone di pensiero e d'affetto, come esercizio d'amplificazione scolastica».

Il saggio, nato nel punto d'incidenza tra l'insoddisfazione critica della produzione romanzesca già in voga e i gusti e attitudini personali, è l'indice segnaletico di una crisi la cui soluzione è proposta in termini che segnavano un argine di arresto e di contenimento ad una evoluzione aperta all'avvento di nuovi canoni e denominazioni, «realismo», «verismo», e altri *ismi* di cui il Capuana farà la rassegna in un libro intitolato appunto *Gli Ismi Contemporanei*. Il Tommaseo, inutile dire, s'accampa come immutabilmente romantico, in un suo autonomo e ben dominato spazio.

Ma vorremmo chiudere questa parte con un inciso. In uno scrittore, come il nostro appunto, negato o renitente alla controllata e pacata disciplina prosastica di modulo manzoniano, il programmato riscatto poetico della storia nei modi di una narrazione rapida e calda e nella vivace immediatezza della rappresentazione o «pittura» (tale il termine usato per due racconti), comportava il pericolo di una prevaricazione dal tono lirico o drammatizzante a scapito del tono storico, e anche del fondo psicologico del racconto. Ove mancasse, o fosse insufficiente, come accade, il supporto di una fantasia capace della necessaria oggettivazione.

IL SACCO DI LUCCA

Di tono e andamento poetizzante è il racconto *Il sacco di Lucca*, il primo esperimento tommaseiano nel genere storico, scritto nel 1834 e pubblicato nelle *Memorie poetiche* (1838) come «saggio di dipintura poetica sciolta da metro».

Il racconto, o «scena» storica: la descrizione del saccheggio subito dalla città di Lucca ad opera dei ghibellini toscani (giugno 1314) risponde perfettamente alla formula di romanzo storico delineata dal Tommaseo nel già citato saggio *Del romanzo storico*: rifiuto del prosaismo, delle fredde scomposizioni analitiche, delle lunghe e compiaciute divagazioni storiche, e via dicendo. Tutto è contratto nel rapido e vivace processo compositivo del quadro, che dall'accento iniziale all'assalto conclusivo portato alla città, si snoda in una sequenza di scene particolari.

La moglie di un ricco mercante riscatta a peso d'oro la vita del figlio; un gruppo di Bianchi pistoiesi ricatta il conte de' Salamoncelli tenendone come ostaggi la moglie e il figlio; il monastero di San Frediano è preso d'assalto dalla soldatesca che s'impadronisce del tesoro di papa Giovanni XXII lì custodito; e ruberie e violenze e stupri di giovani e belle donne: una tematica, quest'ultima, del tutto verisimile e anche conaturale al quadro di un sacco nel quale si mescevano «in orribile modo crudeltà rapina libidine» nonché atti di eroismo e di nobilissima dedizione, ma sulla quale (e questo è caratteristico del Tommaseo), coi rapidi ma insistenti accenni, e col particolare accento degli accenni stessi, lo scrittore riverbera un sottilmente equivoco e perturbante calore.

La soldataglia era «sporca di rapina e di sangue e di mal tolti baci»; un giovane soldato ghibellino de' Quartigiani ritrova nel palazzo deserto e spoglio la fanciulla amata e già negatagli come sposa per pregiudizio di parte: «e s'abbracciarono», dice il Tommaseo, «e uscì pura dall'abbracciamento»; Matilde Bernarducci, la fiera gentildonna ghibellina che aveva spinto al tradimento e alla consegna della città ad Uguccone, paga (e poi ne muore) con lo strazio della propria persona da parte di un gruppo di soldati ghibellini per i quali «dovunque oro fosse o donna bella ivi era razza di guelfi»; «e l'invocato straniero più volte con la sordida mano turbò le chiome voluttuose, e il delicato petto più volte rabbrividì sotto l'usbergo dello straniero invocato». E nel bilancio finale delle depredate famiglie: «molti mariti tacevano alle loro donne la sùbita povertà, e molte donne ai mariti l'incomportabile vitupèro».

Una scena fra l'altre è caratteristica per il residuo di voluttuosa perturbazione irradiata da una pennellatura scopertamente poetico-lettere-

riaria: un soldato, penetrato in una casa di povera apparenza, scorge una «giovane donna bella» seduta non lontano da un'arpa, in atto di guardarlo «temendo, ma ardita nel timore». «E il soldato fremeva di un senso che non aveva mai provato in sua vita, e un tremito misto di calore gli correva per l'ossa, come a chi nel fervore della battaglia s'accorge della ferita che sanguina. E la giovane donna lo guardava sfrontata; ed egli le bestemmia in strano linguaggio non so che parole di comando e d'amore, e quella rispondeva col guardo». A un certo punto, la donna afferra l'arpa e intona la famosa ballata cavalcantiana «Fresca rosa novella - piacente Primavera»: poi, approfittando del ritegno del soldato a toccarla, con gesto improvviso gli strappa il pugnale dalla cintura e lo ferisce a morte: «quegli moriva invocando la Vergine».

Questa suddivisione del quadro generale in una serie di scene o di primipiani distinti e isolati da una vera e propria interruzione del ritmo narrativo, corrisponde a una successione di *lasse* o *stanze* in ciascuna delle quali il motivo si svolge e chiude nel suo proprio circolo; e rivela tanto l'insofferenza di comuni raccordi narrativi derivante da un sovraccarico di tensione poetizzante, quanto la tendenza, visibile anche nel *Duca d'Atene*, a un tipo di composizione che si potrebbe definire strofica o, nel caso specifico, a un modo di narrazione ritmicamente scandita nella successione di frammenti o di chiusi sviluppi tematici.

Anche nell'interno delle singole scene, e periodi o gruppi di periodi si possono facilmente isolare nel circolo del loro sviluppo tematico-musicale, talvolta prolungato, per gusto d'integrazione poetizzante, nella musicalmente elaborata clausola di un'immagine:

«E dalle case desolate riparava la moltitudine ai templi; e quella magnificenza d'immagini e di preghiere e di cantici li confortava, e quivi posavano come il naufrago che giace nudo e immobile sulla spiaggia, e i piedi stesi verso il mare sentono ancora il venire dei flutti sonante».

Lo formula Storia + Poesia, proposta dal Tommaseo, osservata da vicino nella sua applicazione, appare come una formula di convalida retrospettiva di un procedimento narrativo episodico se non si vuol dir frammentato; allo stesso modo che l'espressione «dipintura poetica», come saggio della quale lo scrittore presenta il racconto, indica un modo di dipingere caldo e vivacemente affollato, in forma tuttavia che l'occhio del lettore è continuamente sollecitato dal moto del pennello e, finito il moto, l'impressione del quadro si sperde in una sorta di dissolvenza illusiva.

Il Tommaseo è uno scrittore dotato di una immaginazione vivace ma carica di risentimenti lirici, e perciò scarsamente capace di distacco,

di risoluzione oggettiva, di «liberare» le cose e le figure nella loro consistenza e autonomia; ch'è poi quanto dire che in questa «dipintura poetica» il movimento delle immagini prevale sulla consistenza delle immagini stesse, e si riassorbe nel movimento dello stile: donde, nell'impressione conclusiva, quella sensazione di un «surplus» di composizione e di stile con cui si abbandona il racconto. Nel quale, sarà appena necessario avvertirlo, il colorito storico, nel senso rigoroso della parola, è piuttosto convenzionale.

Tuttavia il *Sacco di Lucca* può piacere per un suo pimento interno di giovanile baldanza e per quel moto di franca aggressione poetica al tema con cui lo scrittore l'ha concepito e condotto. E al racconto il Tommaseo rimase durevolmente affezionato, poiché lo troviamo, insieme col suo confratello *L'assedio di Tortona* incluso ancora nel volume *La donna*, ch'è del 1868, letterariamente ormai fuori clima, ma in sè ancor vivo e agile.

IL DUCA DI ATENE

Argomento del racconto è la fortunosa e breve vicenda fiorentina di Gualtieri di Brienne, titolare onorifico del ducato di Atene e capitano di ventura, spedito nel 1342 da Roberto re di Napoli, su richiesta, a rinforzo di una Firenze scaduta nel suo prestigio, impelagata nelle feroci risse dei grandi Comuni toscani, e in perpetua guerra con Pisa per il possesso di Lucca, ricaduta di fresco sotto il dominio dei pisani: e di qui, appunto, la richiesta di aiuto.

Arrivato a Firenze, accolto con onore e simpatia, ma non nuovo alla città che aveva già governato in nome di Carlo duca di Calabria, Gualtieri, beneficiando anche del prestigio che gli veniva dalle sue notorie aderenze alle corti di Napoli e Parigi, avviò un'accorta politica di captazione nei confronti delle parti sociali tradizionalmente avverse: «magnati» o «grandi»; e «popolo», col suo punto di maggior forza negli «artefici», per dirla col Machiavelli, cioè nel proletariato operaio.

Il risultato fu la conquista di una grande popolarità, e una vivace confluenza di simpatie e speranze; e così nel settembre 1342 Gualtieri, con procedura plebiscitaria, fu eletto Signore di Firenze a vita. Ma la cosa non durò a lungo: la despótica e oltraggiosa utilizzazione del potere assoluto generò una identica confluenza in senso esattamente contrario; quelle che il Machiavelli definisce le «tre congiure» (grandi, popolo e artefici), distinte ma concordi nell'azione e nel fine: stroncare la tirannia.

L'esito finale convalida il sigillo di civiltà con cui al Tommaseo piacque caratterizzare questo tipo di «rivoluzione»: mentre fuori infuriava la buriana sanguinosa della rivolta che minacciava di travolgere tutto, a Gualtieri fu concessa la possibilità di patteggiare al sicuro la propria libertà, firmando una dichiarazione di rinuncia alla carica, e di uscirsene indenne sotto scorta da Firenze (agosto 1343) finché, arrivato in Casentino, e ratificata la rinuncia, fu pienamente libero.

I

Dal *Sacco di Lucca* al *Duca d'Atene* non c'è mutamento nella formula narrativa e artistica; e lo ribadisce l'autore in una lettera all'amico Capponi dell'ottobre 1837: «Scrissi, né so se per isbaglio, un *Duca d'Atene*, non romanzo ma pittura dialogata . . . sul fare del *Sacco di Lucca*»; definizione arditamente ricalzata da una citazione dantesca (*Purg.*, X, 95-96).

Ciò non toglie, tuttavia, che il «quid novi» del *Sacco* (niente «amore»), finisse a subire l'imperio di una consuetudine secondo cui un romanzo storico senza una storia d'amore era mal concepibile; e il Tommaseo assolse l'obbligo.

Nel ricordo personale del suo autore, comunque, il *Sacco* restava come valida piattaforma di lancio di un nuovo modello di narrazione storica; di fatto, tuttavia, e in deroga dalla irruente prontezza con cui il Tommaseo proiettava per le stampe i propri scritti, comparve tardivamente nelle *Memorie poetiche* (1838), uno dei tanti libri miscellanei in cui il T. usò spesso coacervare suoi scritti di vario genere e portata.

Della tardiva pubblicazione fu causa, quasi certamente, la considerazione che il racconto non possedeva né esprimeva dal suo seno, per i lettori contemporanei, motivazioni, raffronti tra l'ieri e l'oggi, o insegnamenti efficaci come stimolo e guida alla riflessione e all'acquisto, nei limiti e termini a ciascuno compatibili, della conoscenza e dell'interesse per i problemi della convivenza civile, politici, sociali e religiosi.

L'istanza sottintesa è tipicamente romantica: la Storia, nella varietà dei suoi fatti od eventi e figure, può assumere la funzione di una memorizzazione anticipata del presente, e offrire armi e argomenti a discussioni o polemiche o proposizioni di testi di tutta e vivace attualità, politica o culturale o religiosa.

Della tardiva pubblicazione del *Sacco*, scritto nel 1834, la causa prima, tuttavia, fu nel fatto che il Tommaseo, nello stesso anno, attendeva alla rielaborazione di un suo libro politico, *Dell'Italia*, scritto inte-

ramente a Firenze nel 1833, e pubblicato a Parigi nel 1835. E qui, a titolo di raccordo culturale, può essere utile una digressione.

Il libro, alquanto affastellato nella costruzione, ha storicamente il merito di aver anticipato tesi che poi furono del Balbo e del Gioberti ed altri; e mostra anche di esser bene informato delle tesi propugnate dagli scrittori francesi più rappresentativi del grande «revival» cattolico venuto maturando nel corso della Restaurazione; tesi, d'altronde, che avevano ampia e pronta diffusione in Italia.

Il punto strategico della relativa e grande problematica, come dibattuta in Francia, era la mediazione tra la Rivoluzione francese con le sue conquiste valide e memorande ai fini dell'umano progresso, e quanto conseguiva alla presenza secolare di un Potere religioso (il Papato) a giurisdizione universale nel suo proprio campo, e che convalidava la propria esistenza, e i connessi diritti e attributi e prerogative, col richiamo ad una delega o investitura trascendente e intangibile.

Il Tommaseo, per parte sua, del gran dibattito francese, più che la parte strettamente filosofica e dottrinale, colse la ventata d'inviti ed esortazioni che proponevano auguralmente, per l'Italia, l'immagine di un Papato attivo promotore di libertà, protettore delle vittime dei diritti conculcati, autorevole e saggio consigliere o mediatore nei momenti di tensione politica o sociale, e via dicendo. Non alieno, al limite, dall'avallare moti rivoltosi collettivi quando generati da giusta causa (la prevaricazione tirannica del Potere o dei Poteri dominanti), e, per civile consapevolezza e misura delle parti in rivolta, convogliati verso una vittoria conseguita senza eccessi e sanguinosi traumi.

La contrapposizione, non occorre dire, è tra il mito terrificante e sanguinolento della Rivoluzione francese e l'istanza di una rivoluzione «civile»: impostazione, osserviamo per pura cronaca, reperibile nel manzoniano *Saggio Comparativo sulle due Rivoluzioni, francese e italiana*.

C'è un altro punto da tener presente: i vasti moti rivoluzionari del 1830-31 avevano drasticamente sommosso il principio delle libertà nazionali e gli scrittori politici italiani operando in una direzione affine a quella dei francesi, fatto maturare un moto di opinione e di aspettative costituente una vera e propria delega al Papato ad assolvere, in Italia, ad una sua missione di liberazione e riassetto nazionale. Un punto su cui il Tommaseo, in *Dell'Italia*, non mancò di prender netta posizione, là dove delinea il quadro generale dell'Italia: un sistema di Stati tirannici e in alto il maggiore responsabile: un Papa chiuso nel suo antro sacramentale, ignaro dei propri compiti integrali, e, per infingardia o debolezza, connivente: una vera e propria accusa di colpevolezza.

Quanto detto apre il sentiero verso il *Duca d'Atene*, nel quale il Tommaseo propone, in punta di lancia, l'esemplare contromodello del Papato contemporaneo, e di una feconda collaborazione tra Religione e Rivoluzione. È il Vescovo di Firenze, condotto dall'autore ad emendare l'errore di una lunga compromissione col despotismo nell'ultimo colloquio col Duca, assumendosi, fieramente e decisamente, la rappresentanza dei diritti del popolo fiorentino.

«Se altra volta – egli esclama – preso da affetti umani feci o parlai cosa men che degna di Vescovo e di fiorentino, il giorno della battaglia e del pericolo comune m'insegnò la mia dignità». Che non è solo ovviamente, una dichiarazione del personaggio, avendo nel suo risvolto un implicito giudizio dello scrittore, con ruolo di narratore, e insieme di giudice.

La punta allusiva, con cui è incisa e sottolineata la vicenda, scopre la tesi, orientando il discorso verso una forma appena larvata di processo politico e morale. Il resto, ovviamente, è affidato ai lettori contemporanei, per le relative applicazioni e considerazioni.

Del concetto di rivoluzione legittima o civile abbiamo dato in precedenza un'indicazione schematica; la completiamo qui, proiettandola direttamente sul quadro del *Duca d'Atene*, dove il concetto di Rivoluzione si autotrasfigura esprimendo il suo più memorando significato.

Un evento in cui le congiure, anziché azione violenta e sovvertitrice sovrapposta dall'alto e da pochi, sono il processo di connessione segreta, profonda e progressiva e, di conseguenza, a un certo punto irresistibile, d'ideali e sentimenti per cui gli individui e le classi di una società prima divisa e discorda raccolgono, come ben si esprime il Tommaseo, in un moto di «concordia meritamente fortunata, le forze di un popolo a fine giusto». Una rivoluzione, insomma, che ha la sua nobiltà nell'uso moderato della vittoria nei confronti del maggiore e odiato responsabile (il Duca d'Atene appunto), e nell'osservanza cavalleresca dei patti chiesti e liberamente concessi. E senza troppo sangue, o meglio solo con quel tanto di sangue che basti ad appagare i primi incomposti e fatalmente violenti moti della coscienza offesa e della umanità conculcata, e a conferire alla rivoluzione stessa un significato di solenne monito e di necessaria espiazione.

L'argomento possedeva molti dei requisiti richiesti dal Tommaseo: offriva quasi tessuta «la tela di narrazione epica meglio che romanzesca», e cioè un complesso di fatti storicamente assodati nella linea esterna e nell'essenziale linea interna del loro svolgimento, letterariamente nobilitati e storicamente convalidati dalle pagine che il cronista Giovanni Villani e più tardi il Machiavelli avevano dedicato a questa drammatica frattura della «libertà» fiorentina. Ed era perciò possibile un'assoluta aderenza alla

verità storica, e ridotta al minimo la necessità d'interventi inventivi ed esornativi che esulassero dalla loro funzione di commento e illustrazione dei fatti; né occorre forzare o comunque alterare lo svolgimento dei fatti i quali, colti nella fase del «motus in fine velocior», presentavano di per sé stessi un ritmo serrato, incalzante, agitatamente drammatico.

L'attualità e l'interesse della vicenda, infine, eran fuori dubbio, poiché si trattava, fa rilevare l'autore, di una società civilissima dalle cui discordie era maturato il despotismo, e per di più un despotismo straniero; e dalla delusione, per moto interno, spontaneo, organico, il ritrovamento della concordia e la riconquista della libertà.

La «moralità» della vicenda, di conseguenza, non aveva bisogno di essere dedotta per commento o allegorizzazione o ricami allusivi, essendo nel processo stesso delle cose ricostituito e chiarito nel suo svolgimento e nella sua conclusione.

È tutt'altro che da escludere, tuttavia, a parte la lezione generale implicita nella vicenda, che il Tommaseo, come risulta dalla «nota sulle congiure» apposta alla seconda edizione del *Duca d'Atene* (1858), abbia inteso esemplare una sua propria «filosofia della rivoluzione» e, sul rovescio, una critica delle democrazie rivoluzionarie di stampo mazziniano.

II

Alla composizione del *Duca d'Atene*, aggressivamente addensata nel giro di pochi giorni, quanto dire in linea con le affocate ricorrenti sindromi, ispirative e operative, caratteristiche del Tommaseo, questi era arrivato, come già detto, richiamandosi al *Sacco di Lucca*, e cioè orientato programmaticamente verso il tipo di narrazione corrispondente: tono poetizzante, ritmo incalzante; e visibile insofferenza del pacato narrar prosastico, e dei larghi e tranquilli racconti narrativi. Salvo, s'intende, e qui la differenza, la maggior quota d'impegni che l'argomento proponeva ed esigeva: psicologici per i personaggi di scena; e storico-politici per le proiezioni allusive che lo scrittore intendeva suggerire o far sentire.

E qui fa invito un inciso. Il Tommaseo, come risulta da una sua lettera al Capponi, menò avanti contemporaneamente, in binomio, la composizione del *Duca d'Atene* e del poemetto *La Contessa Matilde* (Matilde di Canossa): una graziosa, e dall'autore lepidamente goduta lamentela, messa in bocca alla potentissima feudataria impossibilitata, non per sua deficienza, ad assolvere alle sue legittime funzioni di donna. Questo può non dir molto, ma qualcosa sì: che il Tommaseo per esempio era, nella

sua modulare polivalenza, perfetto signore del variato diagramma delle proprie ispirazioni, e ci giocava agilmente, senza perdere il tono.

Il *Duca d'Atene* – tornando al punto – è un racconto scandito in una serie di scene abbondantemente inframmezzate da dialoghi, caldo e rapido e talvolta affollato nel ritmo, ma poco consistente nella prospettiva di fondo e nella sua sostanza fantastica.

Dal fondo stesso del racconto, attraverso i vuoti che separano le brillanti superfici delle scene e le maglie di una dialogazione concitata in cui i vari personaggi dovevano rivelarsi e scoprire allo sguardo del lettore le realtà interne, più intimamente umane, della rivoluzione, sale una diffusa sensazione d'improvvisato e di labilità.

Il racconto è vivo nel suo movimento; ma lo sfondo è come uno schermo sul quale le figure si agitano e muovono in un labile gioco di apparenze e dissolvenze. Il Tommaseo, in altre parole, ha mancato fantasticamente i personaggi; e, mancati i personaggi, generici o stilizzati e convenzionali, è venuto a mancare il supporto e la giustificazione del gran dialogare che si fa nel romanzo: donde l'impressione, già rilevata dall'Albertazzi, che nel romanzo si parli troppo.

I personaggi non sembrano produrre la parola dal loro proprio fondo: il dialogo sente troppo il tono e la «fabbrica» dello scrittore: e così avviene che questi personaggi, fiorentini e toscani del secolo XIV, sono poco veri e naturali tanto se si esprimono in linguaggio letterario e arcaizzante, quanto se fiorentineggiano e toscaneggiano alla moderna.

La virtù o sapienza psicologica del Tommaseo, poco efficiente negli impegni inventivi, e cioè quand'essa sia usata a costruire direttamente il personaggio, e soprattutto quando si tratti di personaggi di natura troppo limpida e lineare (ad es. il Conte Rinaldo d'Altavilla e Matilde Adimari), opera assai più felicemente e congenialmente nei commenti in margine, nell'indicazione episodica ma illuminante di «possibili» situazioni psicologiche, in termini insomma d'intuizione induttiva. Gualtieri di Brienne, ad esempio, come personaggio non ha gran vita; ma le pagine in cui lo scrittore cerca di ricostruire e far rivivere il perplesso e torbido dramma della sua anima sotto l'incalzare degli avvenimenti, sono di una potenza notevole, come pure certi rapidi scorci di psicologia individuale e collettiva.

Questi «pieni» di luce psicologica riempiono, almeno in parte, i vuoti del tessuto narrativo, e compensano l'inconveniente di un'immaginazione brillante negli impatti di superficie, ma scarsamente capace di nutrire dall'interno e in modo consistente i suoi prodotti. E sono anche i punti in cui lo scrittore, non intrudendosi propriamente nel corpo del racconto

e segnando, sia pur sottilmente, un limite, arriva a un più caldo e persuasivo impasto della sua finezza psicologica, della sua cultura, del suo costituzionale abito di moralista.

Poiché nel Tommaseo, sarà bene avvertire, e ciò gli accade anche con i personaggi del romanzo, la notazione psicologica tende a risolversi in giudizio morale, o in asprigno stimolo di risentimento moralistico.

* * *

Non sempre persuasivo nella dialogazione e nella figurazione dei personaggi, poco felice nella narrazione della storia d'amore (il Conte Rinaldo d'Altavilla e Matilde Adimari) che il Tommaseo, cedendo alla forza d'imperio della moda, ha voluto inserire nella vicenda; il romanzo si rianima nella rapida successione delle scene che, nella parte finale del libro, si addensano in una affollata composizione mosaicale.

Ma si deve pensare a un mosaico in cui ogni tassello racchiude un quadro in sé e per sé autonomo; per altro verso, il brusco variare e sovrapporsi delle scene, e il nettissimo taglio con cui lo scrittore le chiude isolandole nell'improvvisa tenebra ottica delle pause, fa pensare anche qui a un procedimento definibile, a titolo di chiarimento, cinematografico.

Questa rottura del procedimento costruttivo sostituito da una frammentazione orizzontale, può non piacere e indubbiamente disturba la visuale d'insieme; ma fu intenzionale, e rispondeva anche meglio alle attitudini dello scrittore, renitente al largo ritmo della composizione sinfonica (si pensi al gran quadro manzoniano della peste), sovraccarica di tensione e portata a un'affollata e minuziosa lavorazione delle singole scene, e ad esaurirvisi.

Nelle parti descrittive, tuttavia, il Tommaseo ha corso più felicemente l'esperimento che non in quelle dialogiche: le descrizioni sono rapide e vive; e lo stile, nella sua poetica tensione e nel suo numero musicale, marezza le superfici dei quadri di vivaci e spesso preziosi effetti pittorici e, appunto musicali.

Anche nell'ambito delle singole scene, peraltro, è visibile la tendenza alla frammentazione che si risolve poi nella puntualizzazione dei particolari, lavorati con una tecnica sapiente e spesso suggestivamente trapuntata di pittoriche iridescenze; troppo scoperta, altre volte, nella ricerca d'effetto. Troppo scoperta e compiaciuta, ad esempio, è la ricerca d'effetti drammatici negli spunti crudamente «veristici» che il Tommaseo ha in abbondanza accumulato nella descrizione degli aspetti più popolari della rivolta ormai scatenata per le vie e piazze di Firenze: troppi «strazi», troppe «atrocità», come gli scrissero subito il Cantù e il Capponi.

Il Tommaseo si difese dicendo che di quegli «strazi» se ne trovano in abbondanza negli storici della «cacciata», ed erano inoltre connaturali al quadro di ogni rivoluzione: ma non tardò a persuadersene, e ne sfoltì, poi, infatti, la seconda edizione del libro. Quella disseminazione di punte veristiche, a parte la questione di opportunità aritistica, non caratterizza affatto, nemmeno tendenzialmente, il romanzo.

A una più netta, e anche imbarazzante caratterizzazione di sé il *Duca d'Atene* arriva in sede stilistica. Il rilievo del Capponi, che nel romanzo ci sia «troppo sfoggio di lingua», l'impressione di falso e d'innaturale provata dal De Sanctis, la sensazione di un «surplus» di stile rilevata dall'Albertazzi, si giustificano e insieme rapportano a quel vivo sensuoso e affinato culto che il Tommaseo aveva degli elementi della lingua e dello stile.

I giudizi sopra riferiti, comunque, sono giustificati. Nell'ideazione del romanzo, infatti, un fattore intervenne a render più complicato e discutibile l'impegno dello scrittore: il proposito di conservare un qualche ricordo coi testi più illustri della tradizione letteraria dell'argomento. Villani e Machiavelli, ovviamente, non avevano solo narrato la vicenda, ma le avevano anche connaturato un determinato tempo e colorito stilistici e linguistici che, entro certi limiti, era opportuno e utile rispettare e richiamare. E su questa linea il Tommaseo condusse il suo esperimento di sintonizzazione tra antico e moderno. E forse fu questa la ragione per cui egli, in una lettera al Cantù, riteneva di poter asserire che i pedanti, «iniquae mentis aselli», nel leggere il *Duca d'Atene*, non si sentivano «troppo aspramente tiranneggiati»: come dire che, in fatto di lacchezzi linguistici, vi avevan trovato buon pascolo. Un impegno del genere, in ogni modo, così schiettamente tecnico-letterario, non poteva non avere come risultato di distinguere, se non proprio isolare, il procedimento stilistico dal fondo oggettivo del racconto; e di accentuare, nel lettore, la sensazione della composizione e dello stile in un romanzo che programmaticamente voleva essere, invece, tutto immediatezza visiva e a suo modo parlata. E sarà appena necessario aggiungere che si presentava come singolarmente difficile e aleatorio il passaggio dalla toscanità viva o comunque da un linguaggio moderno, a un tempo storico-letterario non connaturale, attingibile solo per via di un calcolo, attentamente calibrato.

Questa duplicità di tempi stilistici è percettibile nel romanzo ma, è opportuno precisare, si tratta di una duplicità viva, che ha il suo segreto vitale nella sua stessa tensione e movimento, per cui le punte dell'affettazione si scoprono e riassorbono rapidamente.

Nel *Duca d'Atene* il colorito arcaizzante, variamente dosato, e la flessione letteraria dello stile non fanno più spicco o dissonanza di quanto non facciano i molti toscanismi e certe ostentate punte vocabolaristiche; meno, vorrei dire in quanto, pur scoprendo il procedimento, più facilmente sintonizzato con l'educazione umanistica e la sapienza letteraria dello scrittore. Il punto di rottura è sfiorato assai spesso ma, in complesso, la tensione lirica dello stile e l'ímpito compositivo hanno virtù sufficiente per tutto assumere e tenere mobilmente librato, in una medesima sfera.

* * *

Concludiamo queste brevi notazioni con un richiamo al Manzoni. Al tempo in cui il Tommaseo scriveva il *Duca d'Atene* il romanzo manzoniano e le sue figliazioni di vario genere erano, per forza di gravitazione letteraria, un elemento di primaria importanza nella concreta problematica di uno scrittore che si accingesse a comporre un racconto storico, soprattutto se ambizioso, com'era di fatto il Tommaseo, di approdare a una sua propria formula. L'insegnamento manzoniano si poteva respingere o accettare parzialmente, ma non ignorare.

Per quanto sotto molti aspetti il *Duca d'Atene* sia agli antipodi della disciplina narrativa e prosastica del Manzoni, tuttavia l'insegnamento manzoniano è presente e operante nel romanzo; nella rinunzia, ad esempio, all'intrusione di elementi grossamente passionalistici e romanzeschi.

La purezza affettiva della storia d'amore di Rinaldo d'Altavilla e di Matilde Adimari può ricordare la castigata purezza dell'amorosa favola dei due «promessi» manzoniani; e la spinta del Manzoni è ancor più facilmente riconoscibile nella figurazione di Rinaldo d'Altavilla, il personaggio più nobilmente «bello» del romanzo, dove, a me pare, il Tommaseo ha usato di un procedimento affine a quello con cui il Manzoni, nei *Promessi Sposi*, conduceva la graduata varietà di tipi e di caratteri a sublimarsi, verticalmente, nella ideal perfezione del Cardinal Federigo.

A parte questo, ed altri episodici riflessi rilevabili a un'analisi più minuta, il *Duca d'Atene* è tutt'altro che un romanzo di condotta, tono e colorito manzoniani: è il risultato, piuttosto, di un ardito sforzo di netta differenziazione.

Nei *Promessi Sposi* ancora, la pacata positività del tono narrativo, lo stacco oggettivo della favola, il netto colpo di freno dato al volano della macchina in cui numerosi scrittori di romanzi storici macinavano il grano del fantastico e del romanzesco e gli altri pimenti sensazionalistici; l'attento dosaggio e il felice intercambio artistico e fantastico dalla materia storica alla parte inventiva e viceversa, potevano rendere embrionalmente

possibili incontri con gli orientamenti realistici della narrativa dell'Ottocento. Un incontro del genere, dato il tono liricizzante e la calda immediatezza della partecipazione personale, per il racconto del Tommaseo, non poteva avvenire, e riesce, del resto, difficilmente pensabile.

Il *Duca d'Atene* in questo senso, pur affiancandosi agli altri romanzi storici d'ispirazione e finalità politiche e civili, ed esprimendo nel contempo polemica e insoddisfazione della letteratura storico-narrativa contemporanea, resta chiuso nel circolo di un'esperienza strettamente personale dello scrittore: un'esperienza, insomma, a suo modo inimitabile.

L'ASSEDIO DI TORTONA

«Chi son que' soldati che intorno a quella fonte s'affaccendano a gettare nell'acqua cadaveri? Perché ve li gettano senza rispetto della morte, senza ribrezzo, con rabbia e con gioia negli occhi feroci?». Con interrogativi siffatti, d'allerta e d'urto, che sentono assai di pressante sollecitazione a reazioni di sdegno o terrificate, prende corso il racconto *L'Assedio di Tortona*, destinato alla «Strenna Tortonese» del 1855.

Cadeva in quell'anno il settimo centenario dell'assedio posto alla città dall'esercito imperiale col rinforzo dei conniventi Comuni e feudatari di fede ghibellina: nel corso, per precisare, della prima venuta in Italia (1154) del neo-insediato imperatore di Germania, Federico I detto il Barbarossa.

La scena descritta nei due interrogativi iniziali si riferisce al cinico espediente – l'inquinamento delle acque potabili – a cui si ricorse per infrangere la fiera resistenza della città: col finale di rito: saccheggio e distruzione totale: anche tra Comuni.

Dell'*Assedio di Tortona* diremo, semplicemente, ch'esso segna un deciso orientamento verso un tipo di racconto popolareggiante e dichiaratamente educativo, esemplato poi con la serie di racconti pubblicati col titolo *Esempi di generosità proposti al popolo italiano*. E ciò comportava, per uno scrittore come il Tommaseo, un modo di narrazione di non facile equilibrio, in apparenza semplice e naturale, di fatto riflesso e atteggiato, e per di più carico di tensione oratoria.

Numerosi gli interventi dell'autore a fini di chiarimento o esortazione, non escluse le alzate di voci e il tono predicatorio: «pensate al raccapriccio delle donne infelici» . . . «sempre, o fratelli miei, fate questo pensiero» . . . «serbate o fratelli, nella memoria, questo pensiero» . . .

«Ricordiamoci – chiude il racconto – ricordiamoci di quell'acqua là sotto Tortona, dove il nemico getta cadaveri e zolfo e la fa insopportabile a bere. Così gli antenati con l'odio avvelenarono nella fonte le acque da cui dovevano attingere refrigerio, e non lo potettero avere. Affrettiamoci. Compensiamo la colpa degli avi; amiamoci con amore, perché senza generosità non è né civile grandezza, né vita».

Quanto alla fortuna postuma del racconto, per concludere, si può dire che nel Novecento è rimasto allo stato di semplice dato bibliografico.

NOTICINA BIBLIOGRAFICA

Chiudiamo con una succinta nota bibliografica, senz'altro fine che dare qualche informazione sulla vicenda editoriale dei tre racconti a suo modo indicativa della loro fortuna letteraria, e riprendendo o completando i dati già forniti in precedenza. E senza pretese, ovviamente, di sia pur minima completezza, che potrebbe parer eccessiva se rapportata al carattere e alle intenzioni delle poche pagine che precedono.

Diremo, semplicemente, che si tratta di poche e scarne «variazioni» in tema.

Come confine, per questa ragione, abbiamo scelto l'anno di fine secolo per non perderci, con poco costruito e utilità, nella selva dodonea della bibliografia tommaseiana del Novecento, per la quale, del resto, i repertori sono numerosi, e facilmente reperibili.

Restando in questo ambito, vanno segnalati due dei primi tentativi in merito. Il primo è una nota bibliografica di M. Tabarrini, pubblicata nell'«Archivio Storico Italiano» (f. XIX, 1874); il secondo, di V. Mikelli, comparve nell'«Ateneo Veneto» del gennaio-febbraio 1885. Ambedue, non occorre dire, lontani dal possedere i requisiti ritualmente richiesti, ma sono pur sempre un primo tentativo di fare, in qualche modo, un provvisorio bilancio della polifonica e straripante attività del grande dalmata. Si può aggiungere, per inciso, che il ventennio di fine Ottocento fu, per l'opera del Tommaseo, un periodo di pausa e di rallentata attenzione, ma non di avviata obliterazione. Nel 1901, per esempio, e quasi a titolo inaugurale si vorrebbe dire, Paolo Prunas dedica al Tommaseo un suo consistente saggio monografico, *La critica, l'arte e l'idea sociale di Niccolò Tommaseo*, Firenze; nel 1904 dedica un congruo spazio alla narrativa del T. Adolfo Albertazzi, nel vol. *Il Romanzo*, della vallardiana collezione della storia dei generi letterari; nel 1916 riappare in scena *Fede e Bellezza*, Lanciano; nel 1922, infine, a cura di Arrigo Cajumi, ricompare anche il *Duca d'Atene*, con aggregato il *Sacco di Lucca*.

* * *

Prima di passare alle schede bibliografiche, fa invito una premessa. Il Tommaseo, notoriamente, non era scrittore da lasciar perdere o contentarsi. Per anni, infatti, continuò imperterrito a costringere i suoi prodotti – i tre racconti nel caso specifico – a matrimoni miscellanei smistandoli in raccolte di vario genere e argomento, togliendo aggiungendo rettificando senza tregua.

Pilastro centrale della triade, ovviamente, rimase il *Duca d'Atene*, come opera di maggior pregio e impegno, e varcò l'anno di fine-secolo associato in genere al *Sacco di Lucca*, restando nell'ombra *L'Assedio di Tortona*. La sua prima e già citata edizione novecentesca (1922), per esempio, accoglie il *Sacco*, ignorando *L'Assedio*.

In fatto di manipolazioni, infine, si può ricordare che in consimile ingranaggio caddero due edizioni di *Fede e Bellezza*: la seconda, edizione-bis 1840 (Venezia); e la

quarta (Milano, 1852), presentata nel sottotitolo come «edizione corretta dall'Autore, con passi che non sono nelle altre». Ma ecco le schede bibliografiche.

Il Sacco di Lucca. Pubblicato primamente a Venezia (1838), ricompare successivamente ne *Il serio nel faceto* (1868); nelle due edizioni de *La Donna* (1868 e 1872); e infine, insieme con *L'Assedio di Tortona*, nell'edizione del *Duca d'Atene* (Firenze, 1879); cinque anni dopo la morte dello scrittore.

L'Assedio di Tortona. Destinato, come già detto, alla «Strenna Tortonese» del 1855; poi incluso nel volume *La Donna* (Firenze, 1868 e 1872), nell'ultima edizione del *Duca d'Atene* (Firenze, 1879).

Il Duca d'Atene. Prima edizione, Parigi, 1837, con in appendice le narrazioni del Villani e del Machiavelli; seconda, riveduta e corretta, Milano, 1858, con in appendice una «Nota sulle congiure»; terza, Firenze, 1879, con aggiunta di correzioni inedite dell'autore. Accenni al racconto sono nel *Diario Intimo*, sotto le date 9 e 11 ottobre 1836; e 5 novembre 1838. Ma la storia del libro è più largamente documentata dal «Carteggio inedito» Tommaseo-Capponi, pubblicato da I. Del Lungo e P. Prunas (Bologna, 1911, vol. I, p. 183, 220); e dalle lettere a Cesare Cantù, pubblicate da E. Verga (Milano, 1914), col titolo *Il primo esilio di N. Tommaseo*.

RIASSUNTO – Viene esaminato l'ampio saggio «Del romanzo storico» (1858) con cui il Tommaseo prende posizione di fronte alla condanna manzoniana di questo genere letterario. L'autore mette in rilievo come il Tommaseo, pur non respingendo la tesi manzoniana di un'esigenza storico-positiva e morale, ammette temperamenti e compromessi che diano maggiore libertà all'immaginazione dello scrittore. Chiaramente polemico appare il Tommaseo contro la prevalenza dell'elemento amoroso nel romanzo storico; occorre invece, egli sostiene, dare ampio sviluppo alla parte psicologica, che riveli il possibile spirituale celato dietro la cortecchia dei fatti. A tali principi si ispirò il Tommaseo coi racconti storici «Il sacco di Lucca» (1834), «Il Duca d'Atene» (1837) e «L'assedio di Tortona» (1855). I tre racconti vengono analizzati sia dal punto di vista storico sia da quello estetico. Nel secondo di tali racconti è implicita anche una tesi politico-morale: l'opportunità che alla Rivoluzione Francese violenta e sanguinaria sia preferita una rivoluzione italiana che dovrebbe svolgersi in modo più civile e con una feconda collaborazione tra il Papato e le tendenze rinnovatrici.

ZUSAMMENFASSUNG – Il problema del romanzo storico e la poetica del Tommaseo. Der Verfasser prüft die weit ausgeführte Abhandlung «Über den historischen Roman» (1858), welche N. Tommaseo dem negativen Urteil gegenüberstellt, das Manzoni über diese literarische Gattung abgibt. Es wird hervorgehoben, dass Tommaseo einerseits die historisch-positiv und ethische Forderung Manzonis nicht abweist, andererseits Mässigungen und Kompromisse gegen lässt, die der Phantasie des Schriftstellers eine grössere Freiheit gestatten. Offenbar polemisch erscheint Tommaseo gegen das Überwiegen der Liebe in dem historischen Roman; dagegen behauptet er, dass diese Gattung ein psychologische Vertiefung erfordert, welche das geistlich mögliche enthülle, das hinter den Geschehnissen steht. Diesen Grundsätzen huldigte Tommaseo in den geschichtlichen Erzählungen «Die Plünderung Luccas» (1834), «Der Herzog von Athen» (1837) und «Die Belagerung Tortonas» (1855), welche sowohl vom historischen als auch vom ästhetischen Standpunkt analysiert werden. In der zweiten dieser Erzählungen findet man auch eine politisch-ethische Absicht, indem der umgestürzten und blutdürstigen französischen Revolution eine humanitäre italienische Revolution vorgezogen wird, welche auf eine Mitarbeit des Papstums und der Erneuerungsbewegungen beruhen sollte.