

ALESSANDRA ZANGRANDI

FIGURE STORICHE, EROI E ALTRI PERSONAGGI DEL ROMANZO STORICO ITALIANO: FUNZIONI E RUOLI NARRATIVI (*)

ABSTRACT - The aim of this essay is to examine the narrative roles of the characters in some Italian historical novel (written in 1827-1838), with a specific regard to real historic figures (such as Manfredi of Svevia, Cesare Borgia, Marco Visconti, Luchino Visconti) e to heroes.

KEY WORDS - Italian historical novel, Characters, Narrative roles.

RIASSUNTO - L'articolo analizza le funzioni e i ruoli narrativi giocati dai personaggi di alcuni romanzi storici italiani (scritti nel periodo 1827-1838), concentrando l'attenzione in particolare sulle figure storiche realmente esistite (Manfredi di Svevia, Cesare Borgia, Marco Visconti, Luchino Visconti) e sugli eroi.

PAROLE CHIAVE - Romanzo storico italiano, Protagonisti, Ruoli narrativi.

1. NOTE PRELIMINARI

[Il romanzo storico] è un componimento nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio [Manzoni 300-1].

(*) L'articolo riproduce nella forma e nella sostanza alcuni paragrafi della tesi di dottorato *Il romanzo storico italiano (1827-1838): lingua e racconto* da me curata sotto la guida del professor Pier Vincenzo Mengaldo e discussa all'Università degli studi di Padova nel marzo 2000.

Il saggio manzoniano sul *Romanzo storico* registra nella sostanza la fine di un genere narrativo che per una breve ma intensa stagione aveva avuto un ruolo di primo piano nella cultura europea: nato sulla scia dei racconti di Walter Scott ⁽¹⁾, il romanzo storico conosce un'immediata fortuna e numerosi imitatori in tutta l'Europa, anche per le valenze ideologico-pedagogiche che, in pieno clima risorgimentale, erano facilmente attribuibili agli episodi della storia patria posti al centro della narrazione. L'inizio di una nuova stagione storica, virtualmente collocato nel 1848, ove alle esigenze di riscatto politico e nazionale si affiancano richieste di maggiore giustizia economica e sociale, porta all'esaurimento del romanzo storico nella sua «forma classica» (la definizione è di Lukács): le classi sociali che nello stesso tempo erano autrici, protagoniste e fruitrici del romanzo storico (la nobiltà illuminata e la borghesia intellettuale) devono misurarsi con le masse che si affacciano da protagoniste sulla ribalta storica, e che rinnoveranno il genere dall'interno, portando ad esponente nuove esigenze nello stesso tempo ideologiche e narrative ⁽²⁾. L'aporia formale individuata da Manzoni, per cui è impossibile che una stessa opera sia contemporaneamente storica e poetica, trova quindi riscontro in una situazione socio-politica di fatto mutata, che chiede nuove forme espressive per i cambiamenti in atto. Risulta comunque significativo che, mentre nella prima stagione del romanzo storico in Italia si trovano molti epigoni di Scott ⁽³⁾, nei decenni successivi il romanzo storico in Italia perde molta della sua vitalità, non adeguandosi al nuovo portato dei tempi: gli esiti più rappresentativi e, in rapporto ai tempi, moderni vanno quindi cercati nel breve giro d'anni indicato, con motivazioni diverse, da Lukács e da Manzoni ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Del resto, come rileva già D'OVIDIO 1886: 95, «lo Scott medesimo aveva tratto ispirazione dal *Götz von Berlichingen* del Goethe [sic], dramma storico in prosa da lui tradotto in gioventù, e il romanzo storico non fu solo una creazione individuale, bensì il portato dei tempi».

⁽²⁾ Per gli esiti del romanzo storico dopo la prima stagione scottiana si rimanda senz'altro ai capitoli II-IV di Lukács 1957.

⁽³⁾ Un elenco ricco e abbastanza completo dei romanzi storici italiani del XIX secolo si trova in appendice a Wolfzettel-Ihring 1993: già dai titoli e sottotitoli è possibile vedere che anche i racconti della seconda metà del secolo continuano ad avere un'ambientazione per lo più medievale o rinascimentale, con rarissime escursioni verso l'età contemporanea (la più vistosa sono naturalmente le *Confessioni* di Nievo) diventata ormai oggetto di narrazione negli altri stati europei.

⁽⁴⁾ I romanzi scelti danno conto della forma classica del romanzo storico, e sono: *La battaglia di Benevento* di Guerrazzi (sigla BB, del 1827), *Il castello di Trezzo* di Bazzoni (CT, del 1827), *Sibilla Odaleta* di Varese (SO, del 1827), *Ettore Fieramosca* di D'Azeglio (EF, del 1833), *Marco Visconti* di Grossi (MV, del 1834), *Margherita Pusterla* di Cantù (MP, del 1838). Per indicazioni editoriali più dettagliate si rimanda alla bibliografia.

Si è detto che l'imitazione dei romanzi di Scott è decisiva per la nascita e la fortuna del romanzo storico anche italiano, e pertanto risulta utile presentare preliminarmente alcune delle istanze narrative e ideologiche dei racconti scottiani, confrontandole con le rispettive istanze individuate nei romanzi italiani presi in considerazione. Rileva Lukács come tutti i romanzi dello scozzese siano ambientati in un periodo di crisi della storia patria, crisi perfettamente rappresentata nei bisogni ispiratori e negli esiti raggiunti dall'eroe. Anche i sei romanzi qui analizzati si collocano in momenti di transizione della storia italiana: con la sconfitta subita a Benevento (1266) finisce il regno svevo nell'Italia meridionale, *Sibilla Odaleta* è ambientata al tempo della discesa di Carlo VIII verso il Regno di Napoli (1494-95), la disfida di Barletta (1503) rappresenta un'eccezione eroica in una situazione politica in cui sono le nazioni straniere (e non le signorie italiane) a contendersi il potere in Italia, mentre i tre romanzi di ambiente visconteo (*Il castello di Trezzo*, *Marco Visconti*, *Margherita Pusterla*) danno conto delle continue lotte fratricide che attraversano la storia dei primi signori di Milano. Gli autori accordano quindi la loro preferenza al Medioevo dei Comuni e delle Signorie o al Rinascimento che, se si escludono i due episodi sopra ricordati e pochi altri, ha dato lustro all'Italia soprattutto per l'eccellenza dei risultati artistici. In realtà, anche questi periodi si inseriscono nella «perenne crisi di tutta la vita del popolo italiano in conseguenza della divisione dell'Italia e del carattere feudale-reazionario che le continue guerre e la soggezione a potenze straniere avevano impresso alle singole parti del paese» (5). L'oggettiva somiglianza delle situazioni politiche dei diversi stati nel corso dei secoli, coniugata con il fermento risorgimentale e con la valenza pedagogica riconosciuta al romanzo storico come genere letterario, spiega, per esempio, perché sia Manfredi che Ferdinando d'Aragona che Ettore Fieramosca, a distanza di secoli, si debbano misurare con l'avanzata dei francesi nell'Italia meridionale, e del resto, morto Marco (1329), i Visconti continueranno a doversi difendere da avversari della signoria (Francesco Pusterla nel 1340-41) o a farsi la guerra tra loro (nel 1385 Bernabò viene proditoriamente arrestato dal nipote Giovan Galeazzo). Dal punto di vista narrativo, prima conseguenza della lunga crisi che attraversa la storia italiana è che i personaggi dei romanzi storici non possono portare alla conciliazione delle

(5) Così LUKÁCS 1957: 82, spiegando perché Manzoni sia autore di un solo romanzo storico. Le ragioni per cui Manzoni dopo i *Promessi sposi* rinuncia alla narrativa, come si sa, sono anche altre, e vengono illustrate dallo stesso autore nel già ricordato saggio *Del romanzo storico*.

opposte spinte che lacerano una società in evoluzione (come, per esempio, Waverley, Rob Roy o Ivanhoe negli eponimi romanzi scottiani): non è un caso, anzi, che alcuni dei romanzi qui considerati (*La battaglia di Benevento*, *Ettore Fieramosca*, *Marco Visconti*, *Margherita Pusterla*) si concludano con la morte dei protagonisti, senza lasciar intravedere la possibilità di futuri esiti positivi (né per gli eroi, né per le vicende storiche di cui si sono resi protagonisti) ⁽⁶⁾.

Per saggiare l'idea di storia messa in atto dai sei autori attraverso i rispettivi romanzi è utile considerare il ruolo giocato nell'intreccio dai protagonisti: in primo luogo dai personaggi storici realmente esistiti, che già per Manzoni costituivano il problema principale con cui doveva misurarsi il narratore:

ai personaggi storici [...] farà dire e fare, e cose che hanno detto e fatto realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire [Manzoni 295];

in secondo luogo dai personaggi di pura invenzione che, sempre secondo Manzoni, ricevono un trattamento di fatto simile a quello dei protagonisti desunti dalle fonti storiografiche:

a' suoi personaggi ideali darà parole e azioni ugualmente ideali, e insieme parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo: ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero [Manzoni 295].

Anche per la scelta dei protagonisti (e prima di passare decisamente all'analisi dei ruoli attanziali giocati dai diversi personaggi) può essere utile un confronto preventivo con le figure centrali dei romanzi scottiani, che rappresentano «tipi medi» (e anche «mediocri») che «possiedono in genere una certa saggezza pratica, mai però eccezionale, e una certa fermezza e dignità morale che talvolta arriva al sacrificio di sé, ma non si sviluppa mai fino a diventare una passione trascinatrice e non è mai entusiastica dedizione a qualcosa di grande» ⁽⁷⁾. Se si escludono i due

⁽⁶⁾ Importa inoltre sottolineare come Grossi e Cantù attribuiscano (anacronisticamente) ai rispettivi eroi la possibilità (poi smentita dagli stessi romanzi, in ossequio al dato storiografico) di coniugare mire espansionistiche e necessità di maggior giustizia per le masse diseredate: Marco Visconti è chiaramente interessato a conquistare Milano a spese dei fratelli, ma durante il torneo al quale partecipa mascherato la folla lo acclama come liberatore e sembra pronta ad una sollevazione nel suo nome; Francesco Pusterla tenta un colpo di stato contro Luchino Visconti, e il suo progetto nel romanzo viene presentato attraverso gli occhi del fedele Alpinolo che vede nella possibile signoria del padrone prospettive di benessere e giustizia per tutti.

⁽⁷⁾ LUKÁCS 1957: 29.

protagonisti della *Battaglia di Benevento* (Manfredi e Rogiero), il modello scottiano sembra valere per gli altri romanzi qui considerati, nei quali eroe medio vuol dire innanzi tutto eroe di media estrazione, né re (come Manfredi) né popolano (come Renzo e Lucia). Francesco Pusterla e gli eroi eponimi di *Ettore Fieramosca* e *Marco Visconti* sono figure storiche di secondo piano rispetto agli antagonisti (si pensi per esempio a Luchino in *Margherita Pusterla* o al Valentino nell'*Ettore Fieramosca*): spesso le fonti storiografiche sono in disaccordo, e gli autori colgono quindi l'occasione per un più libero inserimento dell'eroe nel racconto, secondo esigenze che, in assenza di dati certi, rispondono prima al *plot* che alla storia. Ettore e Marco possono semmai apparire monocordi nella loro assoluta dedizione alla rispettiva causa politica e all'amore per Ginevra e Bice, ma anche queste loro passioni, se paragonate a quelle degli avversari (Cesare Borgia e Lodrisio) risultano avere i caratteri della medietà.

2. I PERSONAGGI STORICI

È utile innanzi tutto distinguere personaggi semplicemente nominati dai documenti consultati dagli autori, per i quali non si possono ricostruire notizie storiografiche precise, e quelli la cui esistenza è documentata dagli eventi storici di cui si sono resi protagonisti: i primi sono una sorta di vuoto semantico, che il narratore può colmare connotandoli con i tratti psicologici e caratteriali e con le scelte di ordine etico che meglio risultano funzionali con lo sviluppo dell'intreccio; per i secondi si impone la necessità di rispettare il dato consegnato dalla storia e il loro inserimento nella *fictio* deve quindi dare ragione di quanto attestato dalle fonti. Ottorino Visconti, tra i comprimari del *Marco Visconti* e protagonista anche di un episodio di *Margherita Pusterla*, può essere un buon esempio della libertà di soluzioni narrative consentita dalla mancanza di notizie storiografiche. Ottorino viene infatti ricordato dalle fonti unicamente come marito di Bice e come fratello di Margherita Pusterla, ma non viene detta la sua reazione di fronte all'amore di Marco Visconti per la moglie e all'uccisione della stessa per mano del cugino⁽⁸⁾. Cantù collega la scoperta dell'amore corrisposto tra Bice e Mar-

⁽⁸⁾ «Azo, Johannes, & Luchinus, tres personae, quae non erant nisi unum velle, & unum nolle, sapienter animum ejus ferentes, fortiter eum redarguebant, quod Biciam uxorem Ottolini Vicecomitis germani sui pro concubina a latere teneret, qui ad Castrum suum de Roxate eam ire jussit, quae ibi occulte puerulum masculum mulieris pauperis praetio accepit, & filium genitum a Marco, faciens se gravidam, peperisse fingit. Marcus

co all'omaggio che Ottorino voleva fare alla moglie, donandole Alpinolo come paggio; essendosi reso inutile il regalo, Ottorino lo dirotta verso la sorella Margherita. Nel *Marco Visconti*, si sa, la relazione adulterina tra Marco e Bice è negata dal narratore, che introduce invece il motivo dell'amore non ricambiato di Marco per la giovane, e può quindi mettere in scena Ottorino con i panni del giovane guerriero devoto al suo signore, che si conquista l'amore di Bice con la sua bellezza e il suo valore militare. Sia Grossi che Cantù possono dunque valersi della mancanza di informazioni precise su questo personaggio (indubbiamente di secondo piano nella Lombardia trecentesca rispetto a Luchino, Marco o Bernabò Visconti) per introdurlo in intrecci narrativi di segno opposto, che risultano comunque coerenti con quanto tramandato dalle fonti.

Un altro esempio è dato da Ramengo da Casale, vero e proprio genio del male in *Margherita Pusterla* ⁽⁹⁾. Il suo nome è presente nella *Storia di Milano* di Corio, ove viene abbinato a quello di un suo fratello, Alpinolo:

[Alcuni nobili milanesi] cominciarono adunque a tractare de la morte dil principe [Luchino], onde Iuliano, fratello di Francesco [Pusterla], impetrando adiuto da Alpinolo Casate, li manifestò il tutto per essere lui suo intimo amico. Costui di subito al fratello Ramengo propalò il tractato, la quale cosa intendendo Francesco memorato, essendoli Ramengo niente benevolo, non extimò la cosa essere propalata al principe. Il perché di subito insieme con il fratello e dui figlioli de etate perfecti fugì da Milano e per secreto camino andò in Avignone e Ramengo senza intermissione de tempo, havuta la sicureza dil fratello, a Luchino Vesconte fece intendere quanto contra lui s'era ordinato [...] [Corio 748-49].

Cantù rispetta la lettera di quanto ricordato da Corio: la notizia della congiura viene diffusa da Alpinolo, Ramengo ne viene a conoscenza e, avendo ottenuto il salvacondotto per sé e per Alpinolo, si offre di aiutare Luchino a trovare il Pusterla, riparato ad Avignone. Questi eventi vengono tuttavia inseriti in un intreccio diverso rispetto a quello presente nella fonte. La differenza di maggior portata è data senz'altro dal fatto che Ramengo ed Alpinolo sono non fratelli ma padre e figlio. Questo legame di figliolanza viene scoperto a circa metà del romanzo e por-

vero de illusione statim audiens, Biciam cum pedissequa in aqua, quae est in fosso Castris, necari fecit» (Bonicontrus Morigia, *Chronicon Modoetiense*, in Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano, 1727, t. XII, col. 1160). Morigia è tra le fonti citate da Grossi (si veda, a questo proposito, SCARANO 1986: 16-7).

(9) Singolarmente, anche il guerriero con il quale Lupo sostiene in giudizio di Dio in apertura di *Marco Visconti* si chiama Ramengo da Casale, tuttavia non sembra possibile stabilire nessun rapporto con il personaggio di *Margherita Pusterla*.

ta Ramengo a cambiare i propri piani: dal suo desiderio di vendetta viene naturalmente escluso il figlio ritrovato, per il quale chiede anzi l'immunità a Luchino. A questo punto del romanzo Ramengo ha tuttavia già rivelato a Luchino l'esistenza della congiura ed è già in cammino alla ricerca di Francesco, che è fuggito proprio in seguito all'arresto della moglie e di altri suoi familiari. Quanto attestato da Corio entra dunque nel discorso romanzesco in un diverso rapporto logico e cronologico, che, soprattutto per il motivo della ricerca del padre e del riconoscimento del figlio, dà vita ad uno dei principali nuclei tematici del romanzo.

Veri motori dell'azione della *Battaglia di Benevento* si possono considerare il conte Anselmo della Cerra e il conte Rinaldo di Caserta, i cui nomi vengono ricordati da Villani tra quelli dei possibili traditori di Manfredi:

La maggior parte de' baroni pugliesi, e del Regno, in tra gli altri il conte Camarlingo, e quello del Cerra, e quello di Caserta, e altri, o per viltà di cuore, o veggendo a loro avere il peggiore, e chi disse per tradimento, come genti infedeli e vaghi di nuovo signore, si fallirono a Manfredi, abbandonandolo e fuggendosi chi verso Abruzzi, e chi verso la città di Benivento. [Villani 422].

Guerrazzi assume senz'altro i due conti in questo ruolo, attribuendo loro la responsabilità sia del tradimento, sia dell'inganno ai danni di Rogiero (e quindi agiscono tanto sul piano della storia che su quello dell'invenzione). I loro ruoli sono peraltro già impliciti nelle qualità che il narratore attribuisce loro alla prima apparizione nel romanzo (cap. IV): l'indicazione di determinate attitudini o inettitudini può infatti essere assunta come movente pragmatico che può spingere all'azione, a patto che il personaggio ne sia consapevole⁽¹⁰⁾.

Nel caso dei due conti, di Ramengo ed Alpinolo o di Bice ed Ottorino non si può quindi parlare di veri e propri personaggi storici, ma piuttosto di nomi ricordati dalle fonti storiografiche, attorno ai quali viene costruito l'intreccio narrativo. Proprio questi personaggi sembrano essere i più adatti per il romanzo storico: la loro attestazione nei documenti consultati dà la garanzia della veridicità della loro esistenza e dell'autorevolezza del romanzo come specchio veritiero dell'epoca prescelta, e d'altra parte la povertà di notizie certe sul loro conto permette agli autori di creare loro un vissuto che si adatti alle esigenze narrative dei romanzi storici.

⁽¹⁰⁾ BREMOND 1973: 112.

Diverso è il caso in cui sul personaggio storico si abbiano invece informazioni inequivocabili riguardo alla sua vita, alla sua presenza in determinati scenari storici, alle sue posizioni politiche: pur imponendosi a tutti gli autori la necessità di rispettare la verità storica, ciascuno si arroga la prerogativa di decidere il ruolo attanziale da attribuire ai personaggi storici reali e di conseguenza la modalità dell'inserimento nel *plot*. Varese e Bazzoni scelgono soluzioni analoghe, che nella sostanza rimandano al modello scottiano: i protagonisti attinti dalla Storia restano sullo sfondo, appaiono in occasioni pubbliche ed ufficiali o viceversa in scene private che mettano in luce i loro tratti caratteriali senza contraddire il ritratto attestato dai documenti. Nel *Castello di Trezzo* Bernabò Visconti appare direttamente in scena il giorno del trasferimento al castello e negli ultimi due giorni della sua vita: nella prima circostanza viene rappresentato assieme ai suoi familiari ⁽¹¹⁾ e gli vengono attribuite alcune battute stizzose che ben risultano conformi all'immagine tramandata dalle fonti ⁽¹²⁾; nella seconda, prima dell'avvelenamento cui segue una lunga agonia, Bernabò affida a Palamede la figliastra Ginevra. Pur essendo stato imprigionato in seguito ad un inganno del nipote Giovan Galeazzo e trovandosi quindi nella condizione di vittima in attesa di un processo di miglioramento ⁽¹³⁾, funzione generalmente attribuita ai personaggi positivi di un romanzo, Bernabò non può tuttavia figurare tra questi. Bazzoni conosce il giudizio con cui è stato valutato l'operato di Bernabò e lo riproduce nel romanzo, riportando anche alcuni episodi di crudeltà e malversazioni di cui il prigioniero si era reso protagonista: gli sguardi introspettivi che il narratore onnisciente si permette durante la lunga attesa di Bernabò al castello rendono conto del suo probabile stato d'animo, senza con questo alterare la verità storica. Lo stesso si può dire per suo nipote Giovan Galeazzo, che appare direttamente sul-

⁽¹¹⁾ Archetipo del ritratto presente nel libro è la tela di Gianbattista Gigola *Bernabò Visconti nel Castello di Trezzo* conservata alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (CIARDI 1986: tav. 7): tra le fonti consultate dagli autori di romanzi storici vanno indubbiamente considerati anche i documenti iconografici che forniscono importanti dettagli sull'abbigliamento e sui costumi medievali, o per lo meno su quelli che una *vulgata* ormai affermata considerava come tali. Per l'influenza esercitata dai romanzi storici sulla pittura dell'epoca si veda invece FACCIOLI 1984.

⁽¹²⁾ Come ricorda Sala Di Felice 1981, oltre che alla *Storia di Milano* di Bernardino Corio Bazzoni si è servito della *Storia di Milano* di Pietro Verri, delle *Vita dei dodici Visconti* di Paolo Giovio e delle *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagna di Milano nei secoli bassi* di Giulini. Secondo Scarano 1986: 26 «l'atto di parola del personaggio» è una delle modalità inasaurative di un dato nuovo «entro la catena evenemenziale della storia storiografica».

⁽¹³⁾ BREMOND 1973: 80-91.

la scena una sola volta, per concedere a Palamede di andare a Trezzo a riprendersi Ginevra: nelle altre occasioni Giovan Galeazzo è sempre rappresentato con la sua corte e di lui viene fornito il ritratto in pubblico, facilmente desumibile dalle fonti storiografiche. Tra i suoi tratti psicologici viene ricordata in particolare la devozione religiosa, sulla quale si soffermano anche i documenti storici: questa gli permette di tendere il tranello a zio e cugini, che si presentano disarmati al santuario cui era stato loro dato appuntamento, lo porta a pregare a Sant' Eustorgio (dove Palamede lo osserva, nascosto tra la folla), gli fa affiorare dei rimorsi quando dà l'ordine di far avvelenare Bernabò. Una precisa notazione caratteriale diventa quindi elemento narrativo e talora anche motore del romanzo, coniugando attenzione filologica ed esigenza di motivazioni intrinseche per le azioni del protagonista.

In *Sibilla Odaleta* i personaggi storici interessati all'azione sono quattro: Carlo VIII di Francia, Ferdinando d'Aragona, suo zio il principe Federico e il vicerè francese a Napoli Monpensieri. Gli episodi in cui appaiono Carlo VIII e Ferdinando sono narrazioni sommarie e di carattere collettivo, in cui i due re sono protagonisti di decisioni politiche o militari prese assieme alla propria corte: la fonte unica del romanzo è la *Storia d'Italia* di Guicciardini, di cui in questi casi vengono riprodotti interi passi con aggiustamenti e tagli minimi o addirittura nulli. Monpensieri appare in una lunga scena verso la fine del romanzo, quando interroga Abele Malvezzi e lo imprigiona: il vicerè è impegnato in un caso di giustizia ordinaria e viene quindi visto agire in una circostanza fittizia ma verosimile, secondo la scelta fatta anche da Manzoni per i suoi personaggi storici. Tra le quattro figure sopra ricordate il principe Federico è quella che partecipa più direttamente all'intreccio narrativo: è a Firenze assieme ad Annibale Trivulzio all'arrivo di Carlo VIII, si sposta quindi verso Venezia e sulla strada incontra Camilla e Demetrio Odaleta (fungendo quindi da personaggio di raccordo tra storia e *fictio*), alla resa di Castel dell'Ovo entra nella fortezza per condurre in salvo Lodovico, Annibale e Lucilla, al ritorno del nipote Ferdinando a Napoli si trova anche lui nella capitale e partecipa all'allontanamento delle truppe francesi. I suoi spostamenti risultano nella sostanza coerenti con le notizie riportate da Guicciardini: nell'autunno del 1494 Federico si trova infatti prima a Genova e poi a Livorno a capo della flotta aragonese che dovrebbe fermare l'avanzata di Carlo VIII, nell'inverno successivo (alla nascita della Confederazione Italiana) Federico si trova a Venezia per cercare alleati per la causa di Ferdinando, prima della resa di Castel dell'Ovo Federico è portavoce del nipote presso Carlo di Francia, che rifiuta le condizioni per la resa offerte dal sovrano aragonese (circostan-

za ricordata anche in *Sibilla Odaleta*). Nel romanzo il principe Federico rappresenta, assieme al vecchio e al giovane Trivulzio, l'esempio della virtù militare e civile italiana ed è pertanto fatto oggetto di una connotazione morale che naturalmente manca nella *Storia* di Guicciardini, e che tuttavia, non contraddicendo la verità del dato storiografico, risulta accettabile all'interno del patto narrativo che caratterizza il romanzo storico.

Varese e Bazzoni operano quindi delle scelte che lasciano i personaggi storici ai margini della *fictio*, di cui veri protagonisti sono i personaggi inventati⁽¹⁴⁾. Questi ultimi trovano nei due romanzi un ampio spazio d'azione proprio perché, se non in rari casi, la loro presenza non è limitata dall'interazione con personaggi realmente esistiti e di conseguenza dalla necessità di rispettare la verità storica. Una tale opzione comporta che la Storia stessa non conosca nel romanzo un ampio sviluppo, e infatti nel *Castello di Trezzo* e in *Sibilla Odaleta* i capitoli o brani di natura documentaristica sono in genere introdotti attraverso delle digressioni che restano esterne alle vicende narrate: se il romanzo storico è una lente sul passato, come ricorda Bazzoni nella citatissima introduzione al suo secondo romanzo, *Falco della Rupe o la guerra di Musso*⁽¹⁵⁾, questa viene puntata sugli eventi di natura fittizia che, come una sineddoche, sono ritenuti rappresentativi dell'intera realtà storica, politica, sociale del periodo considerato.

Negli altri romanzi i personaggi storici occupano un considerevole spazio narrativo ed intervengono direttamente nell'intreccio a modificare gli esiti. Anche per queste altre figure storiche (Marco Visconti, Manfredi e Carlo di Provenza, Luchino Visconti e Francesco Pusterla, Cesare Borgia) si impone la necessità del rispetto del dato storiografico e i narratori affrontano quindi e risolvono in vario modo il problema dell'attribuzione a personaggi reali di eventi inventati. Una soluzione che accomuna D'Azeglio e Grossi consiste nell'introdurre tali episodi

⁽¹⁴⁾ *Si parva licet*, Bazzoni e Varese sembrano pertanto seguire il modello scottiano: «Walter Scott fa quindi sorgere le figure portanti dalla realtà dell'epoca, e non spiega mai, come usa fare il romantico culto degli eroi, un'epoca in base ai suoi grandi rappresentanti. Perciò esse non possono mai essere figure centrali dal punto di vista dell'intreccio» (LUKÁCS 1957: 37).

⁽¹⁵⁾ «[La storia] si può chiamare un gran quadro ove sono tracciati tutti gli avvenimenti, collocati i grandi personaggi, e la serie d'alcuni fatti esposta con ordine, ma dove la moltitudine delle cose v'è negletta o appena accennata in confuso e in scorcio, e solo le azioni più straordinarie e gli uomini sommi vi stanno dipinti isolatamente e quasi sempre nella unica relazione dei pubblici interessi. Il romanzo storico è una gran lente che si applica ad un punto di quell'immenso quadro» (riportato in LATTARULO 1978: 40-41).

in un racconto di secondo grado ⁽¹⁶⁾ fatto da uno dei personaggi, cui viene quindi addossata la responsabilità di un'informazione non rispondente alla verità storica. Alcune fonti ricordano la relazione tra Marco e Bice ma non si trova naturalmente traccia di quella tra Marco ed Ermelinda (la madre di Bice) che Grossi introduce nel romanzo attraverso il racconto di Marianna, cameriera delle due donne (cap. VII). Una volta inserito nella *fictio* il tema di questo antico amore funziona comunque da evento reale ⁽¹⁷⁾, tanto che viene indicato come uno dei motivi dell'innamoramento di Marco per Bice ⁽¹⁸⁾ e consente un colloquio tra il Visconte ed Ermelinda in cui la donna gli chiede di liberare la figlia in nome del sentimento che in passato li aveva legati (cap. XXX). Per gli altri episodi di cui Marco è protagonista nel romanzo Grossi si serve del criterio della verosimiglianza, aiutato in questo dal fatto che le stesse fonti non concordano su tutti i fatti della sua vita: c'è infatti incertezza riguardo al suo imprigionamento assieme ai fratelli ai forni di Monza, ai fatti da lui compiuti mentre si trovava al Ceruglio, alla sua relazione con Bice (non riportata da tutte le fonti) e alla morte della donna, alla morte stessa di Marco (per alcuni storici si tratta di un omicidio ad opera dei fratelli mentre per altri sarebbe stato lo stesso Marco ad uccidersi tentando di salvarsi). Grossi fa propria questa incertezza riconosciuta anche dai documenti consultati ⁽¹⁹⁾ e su questa costruisce il romanzo di

⁽¹⁶⁾ GENETTE 1972: 279-81.

⁽¹⁷⁾ L'evento (inventato) dell'innamoramento giovanile di Marco ed Ermelinda ha funzione analoga a quella degli «aneddoti storiografici» di rilevanza minore che nei romanzi storici vengono rammentati per caratterizzare meglio la personalità del protagonista: i romanzieri «tendono a cancellarne la virtuale autonomia, inserendoli in un contesto che li subordina e li rende funzionali a direzioni tematiche diverse e talvolta persino opposte» (SCARANO 1986: 20).

⁽¹⁸⁾ «Volendo figurare al suo signore la fanciulla con maggiore evidenza che potesse, [Ottorino] trascorse giovenilmente ad affermare com'Ella, a detta di tutti quanti, rendesse aria della madre nella persona e ne facesse ritratto nel costume: parole che furono la prima scintilla... Ma non precorriamo gli avvenimenti» (MV I 146); «alla fine gittò indietro sgarbatamente colle due mani un grande ingombro di scritture che gli stava sotto agli occhi, e levandoli in piedi si diè d'una palma nella fronte, e si rimise a passeggiare, dicendo fra sè: 'Ma non lo sapeva anche prima ch'ella dovea somigliare ad Ermelinda? non me l'avea scritto, non me l'avea detto tante volte Ottorino?... Quel capo scarico!... - Anche la voce, tutta sua! e il sorriso, e il portar della persona e il volgere degli occhi...'» (MV II 36-7).

⁽¹⁹⁾ «Si credette da alcuni, o si mostrò di credere per adulare i potenti, cui premea troppo di levarsi d'addosso quell'infamia, che Marco medesimo, dopo d'aver ucciso Bice per furor di gelosia, si fosse poi pugnalato di sua mano, e gettatosi da sè dalla finestra del palazzo. Queste voci furono raccolte e tramandate da qualche scrittore contemporaneo, o troppo corrivo, o troppo timido amico della verità. L'Azario, più riserbato, dice che intorno alla sua morte non si può dir nulla di certo; e che del resto gli veniva

Marco Visconti, in cui vengono rispettati i suoi spostamenti da Milano alla Toscana a Milano, funzionalizzando tuttavia le motivazioni alla logica della narrazione: l'improvvisa partenza per la Toscana viene presentata come conseguenza della scoperta che Bice si è già promessa ad Ottorino, mentre il ritorno in incognito è dovuto alla lettera di Ermelinda che, credendolo l'autore del rapimento, gli chiede la libertà della figlia. Secondo i documenti storiografici citati da Grossi (Azario, Morigia, Giovanni Villani, Verri) Marco va in Toscana al seguito di Lodovico il Bavaro, soggiorna per qualche tempo al Ceruglio come ostaggio delle truppe tedesche al soldo dell'imperatore, viene acclamato signore di Lucca dalle stesse truppe tedesche (circostanza ricordata anche nel romanzo) e non avendo ottenuto la signoria della città torna a Milano dove viene ucciso dai fratelli. In entrambe le versioni la lontananza da Milano favorisce i suoi antagonisti, che tramano contro di lui; nel romanzo, rispetto ad Azone e Luchino, acquisiscono un ruolo di primo piano Lodrisio Visconti (personaggio reale che le cronache ricordano come avversario di Marco) e il Pelagrua (figura, al contrario, inventata), che organizzano il rapimento di Bice per avere l'appoggio di Marco e indirettamente, secondo una coerenza interna al romanzo, causano la morte di tutti e due. In una trama così costruita anche il duello con Ottorino (autorizzato tra l'altro dall'archetipo letterario del duello di Riccardo Cuor di Leone in *Ivanhoe*) risulta verosimile, e viene anzi corredato di una sfumatura politica: il grido di battaglia lanciato da Lupo prima del duello («Viva Marco!») viene interpretato dalla folla mal tollerante della tirannia di Azone come un'incitazione alla rivolta, e lo stesso Marco per un attimo dimentica il motivo per cui si trova nella lizza. Coniugando lungo tutto il romanzo tema politico (attestato dalle fonti) e tema amoroso nella figura di Marco, Grossi può così dare veridicità storiografica anche ai fatti spettanti all'invenzione, in quanto entrambi concorrono a delineare la figura dell'unico personaggio protagonista del romanzo.

Anche D'Azeglio introduce in *Ettore Fieramosca* i fatti (in genere delittuosi) accreditati al Valentino ma non testimoniati dalla storia attraverso racconti metadiegetici fatti da uno degli altri protagonisti ⁽²⁰⁾: il

dato carico di molte cose che non eran vere, e se ne tacevano molte di vere» (MV IV 181-2, con in nota il relativo brano dal cap. VII del *Chronicon* di Pietro Azario).

⁽²⁰⁾ Vero è che l'autore non si fa scrupolo di attribuire a papa Alessandro VI una lettera apocrifia ricevuta dal figlio durante il suo soggiorno a Barletta, e questo sarà uno dei motivi per cui il classicista Palmieri attaccherà D'Azeglio e il suo romanzo in un articolo pubblicato nel 1835 sul conservatore e clericale «Amico della Gioventù» (BERTACCHINI 1979: 208-9). Nelle edizioni successive di *Ettore Fieramosca* la lettera verrà sostituita con un sommario sul suo contenuto.

tentativo di far credere morta Ginevra per poi rapirla e disporre di lei viene introdotto nel romanzo da Ettore, mentre la relazione con Ghita e l'uccisione della piccola Ines vengono narrate dalla stessa Ghita. A questi racconti orali di fatti inventati si affiancano poi quelli di fatti reali (per esempio l'uccisione del suo stesso fratello, duca di Candia), in modo tale che storia e *fictio* si intrecciano e sovrappongono nella stessa voce dei narratori di secondo grado, e la prima viene a legittimare la seconda. Una vistosa eccezione è rappresentata dalla violenza finale a Ginevra che porterà alla sua morte: in questo episodio Cesare Borgia agisce direttamente sulla scena, e non attraverso la mediazione del racconto di terzi (che peraltro difficilmente avrebbe potuto sostituirsi alla narrazione diretta). Dopo aver lasciato Ginevra in punto di morte il Valentino raggiunge don Michele, che gli consegna Pietraccio che ha intralciato il rapimento della donna: anche il bandito viene ucciso per mano di Cesare Borgia. Tutto quanto narrato nei precedenti capitoli del romanzo è tale da far ritenere verosimili anche queste violenze: avendo delineato la figura del Valentino attraverso due diversi canali informativi (storio-grafico e romanzesco), anche ciò che appartiene esclusivamente alla finzione narrativa riceve per molti aspetti credibilità storiografica (21).

Guerrazzi in genere amplia narrativamente dei motivi già presenti nella fonte da lui consultata (la *Nuova cronica* di Giovanni Villani). Per esempio, sul naufragio delle navi di Carlo di Provenza al largo di Pisa Villani dice semplicemente: «essendo con le sue galee sopra il mare di Pisa, per fortuna di mare si sciarrarono, e Carlo con tre delle sue galee, per forza straccando, arrivò a Porto Pisano» (Villani 409). Nella *Battaglia di Benevento* la narrazione del naufragio occupa l'intero cap. XIII, ed è ulteriormente complicata da una battaglia navale con la flotta italiana. Sull'opposto fronte di battaglia, Manfredi si trova a dover affrontare un dissidio tra soldati cristiani e saraceni, che nella *Cronica* non ha un vero e proprio sviluppo narrativo:

Per una zuffa che la notte dinanzi, come a Dio piacque, surse tra' cristiani e' saracini, della quale i saracini furono soperchiati, il giorno appresso non furono in fede alla difensione della terra, e questa infra l'altre fu bene una delle cagioni perché perderono la terra di San Germano [Villani 416] (22).

(21) «Il nome di Cesare Borgia è semanticamente *saturato*: si tratta di un personaggio storicamente identificabile, *referenziale*, e capace di raccogliere sotto le sue "insegne" l'isotopia del Rinascimento, considerato nei suoi aspetti tenebrosamente negativi» (SALA DI FELICE 1977: 160, cors. tutti orig.).

(22) Nel romanzo, quando Manfredi vede che ormai la fortezza è perduta, accusa l'amira Sidi Jussuf di aver causato la sconfitta: l'autore attribuisce quindi ad uno dei personaggi un giudizio che è già dato per assodato dalla fonte documentaristica.

Nel romanzo innanzi tutto si attribuisce un nome ai responsabili di questa «zuffa» (l'amira Sidi Jussuf e il conte Giordano d'Angalone) ed un motivo ben preciso (una divergenza sulla preparazione della strategia della battaglia), e quindi il tema viene sviluppato in una serie di episodi successivi che occupano gli ultimi capitoli: l'amira e il d'Angalone si sfidano a duello (BB IV 82-89), Manfredi cerca di ricomporre la frattura e di far rimandare il duello a dopo la battaglia (BB IV 90-101), i due sfidanti nella battaglia di San Germano si difendono reciprocamente per poter poi avere la loro vendetta con il duello (BB IV 171-72), e infine il duello, che si conclude con la morte del d'Angalone (BB IV 158-70). La *Cronica* riferisce inoltre che l'odio del conte di Caserta verso Manfredi era motivato da una relazione adulterina che il re avrebbe avuto con la moglie del conte:

Il conte Giordano [Lancia] veggendo sì possente la gente del re, abbandonarono la terra e 'l ponte, chi per paura, ma i più dissono per lo trattato fatto da' re al conte di Caserta, imperciò ch'egli nonn. amava Manfredi, però che per sua disordinata lussuria per forza avea giaciuto colla moglie del conte di Caserta, onde da. llui si teneva forte ontato, e volle fare questa vendetta col detto tradimento. E a questo diamo fede, però che furono de' primi egli e' suoi che s'arrenderono al re a San Germano, ma si tennero in loro castella. [Villani 414].

Nel romanzo da questa relazione sarebbe nato Rogiero, che il conte di Caserta fa crescere come orfano lontano dal castello e poi richiama in causa per portare a compimento la rovina di Manfredi: quello che la fonte risolveva in poche righe nella *Battaglia di Benevento* viene quindi ad essere alla base dei due temi principali del romanzo (la ricerca dell'identità da parte di Rogiero e la sconfitta di Manfredi a Benevento), conferendo la stessa dignità storica all'evento reale e a quello inventato.

Tuttavia, quello che caratterizza tutti i personaggi della *Battaglia di Benevento*, reali o inventati, è l'inquietudine interiore, l'ansia di assoluto, la persistente attesa di qualcosa di indefinito. Il vero tradimento del dato storico nella *Battaglia di Benevento* sta quindi non tanto nel rendere i personaggi storici protagonisti di episodi non registrati dalle fonti, ma piuttosto nell'attribuire loro una sensibilità romantica, che deve molto agli eroi alfieriani, foscoliani e byroniani ⁽²³⁾ e che nella sostanza fa di

⁽²³⁾ Tipico di certa letteratura romantica è l'«eroe demoniaco», che è «l'espressione dell'eccentricità sociale e dell'esuberanza delle più nobili e migliori facoltà umane in questo periodo prosaico, una protesta lirica contro il dominio di questo spirito prosaico» (LUKÁCS 1957: 29, che ricorda come già Scott e con maggior forza e incisività Puškin

Manfredi, Rogiero, Carlo... delle controfigure dello stesso Guerrazzi ⁽²⁴⁾: questo stesso limite si può riconoscere anche negli altri protagonisti di romanzi storici, ma si avverte in maniera più accentuata nella *Battaglia di Benevento* perché il romanzo non mette in scena eroi mediocri (Lukács) come possono nella sostanza essere considerati Ettore Fieramosca o Marco Visconti, ma figure fieramente concentrate nel loro individualismo eroico ed esistenziale.

Per vedere se è possibile stabilire delle costanti sul ruolo narrativo che i diversi narratori attribuiscono ai personaggi realmente esistiti può essere utile scomporre gli intrecci di cui essi sono protagonisti secondo le funzioni individuate da Bremond 1973 (che rimandano ovviamente a Propp 1927). Strazzuso 1987: 299-301 ha riconosciuto nella *Battaglia di Benevento* quattro sequenze logico-attanziali successive, che nel loro insieme verrebbero ad organizzare l'intero romanzo; delle prime due è protagonista Rogiero, nel suo duplice movimento prima verso l'Italia settentrionale e poi di nuovo verso l'Italia meridionale, mentre le altre due sono centrate su Carlo di Provenza e Manfredi. Ecco uno schema riassuntivo di queste ultime due:

Carlo di Provenza	Manfredi
<i>Compito:</i> <u>conquistare il Regno delle due Sicilie</u>	<i>Compito:</i> <u>difendersi da Carlo</u>
<i>Partenza:</i> <u>Carlo raggiunge l'Italia via mare</u>	<i>Partenza:</i> <u>Manfredi fugge verso San Germano</u>
<i>Ostacolo:</i> <u>tempesta e scontro con la flotta nemica</u>	<i>Ostacolo:</i> <u>defezione delle truppe saracene</u>
<i>Incontro con l'aiutante:</i> <u>Carlo raggiunge l'esercito di Guido di Monforte</u>	<i>Incontro con l'aiutante:</i> <u>intervento di Rogiero e Ghino di Tacco</u>
<i>Adempimento parziale:</i> <u>Carlo viene incoronato re di Napoli da Clemente IV</u>	<i>Mancato adempimento:</i> <u>Manfredi viene sconfitto a Benevento</u> ⁽²⁵⁾

e Stendhal ovviarono a questi eroi di matrice byroniana mettendo in scena le loro vicende non dal punto di vista individualistico-esistenziale, ma come rappresentanti dei rispettivi ceti sociali di appartenenza).

⁽²⁴⁾ «Rappresentazione romanzesca di un tradimento storico-esistenziale, *La battaglia*, nel suo facile oltranzismo simbolico, dava voce alle inquietudini di una generazione che, nata dopo la Rivoluzione, viveva, più che ortisianamente, la caduta napoleonica come metafora di una orfanità irredimibile o, che è lo stesso, di una paternità mancata: l'odio per l'autorità repressiva del Potente faceva tutt'uno con il rifiuto della tradizione autorevole del Padre, figure, d'altronde, troppo assenti nella nostra storia nazionale per non diventare anche oggetti del desiderio» (ROSA 1990: 196).

⁽²⁵⁾ In questa e nelle altre tabelle le sequenze sottolineate sono relative a fatti attestati dalle fonti storiografiche.

Le cinque funzioni qui individuate rimandano tutte (con un'unica eccezione) a fatti attestati da Villani e acquistano valore non tanto a livello di *fabula* quanto a livello di intreccio ⁽²⁶⁾: i compiti e gli adempimenti di entrambi i personaggi sono contemporanei e complementari, mentre le altre sequenze narrative sono dislocate in momenti diversi e stanno in diverso rapporto tra loro e con gli altri eventi del romanzo. Tra le sequenze individuate dalla Strazzuso per Carlo d'Angiò sembra utile sostituire l'incontro con l'esercito di Guido di Monforte con l'incontro con Rogiero, che consegna le lettere dei nobili siciliani, vero momento di svolta nella discesa del conte provenzale in Italia: questo aggiustamento renderebbe tra l'altro conto del cambiamento di fronte compiuto da Rogiero, che interviene come aiutante anche nella sequenza relativa a Manfredi e viene quindi ad essere la chiave di volta dell'intero romanzo. Si ricorda inoltre che dopo l'adempimento parziale Carlo d'Angiò consegue un adempimento completo con la vittoria a Benevento.

In *Ettore Fieramosca*, *Marco Visconti* e *Margherita Pusterla* i personaggi storici sono impegnati sia sul versante amoroso che su quello politico-militare: Cesare Borgia va a Barletta per trovare Ginevra e vendicarsi su di lei e per stringere alleanza con Consalvo, Marco Visconti si innamora di Bice e cerca di sottrarre la signoria di Milano al fratello, Luchino Visconti insidia Margherita Pusterla e difende la propria signoria, Francesco Pusterla, al contrario, difende la moglie e cerca di rovesciare il governo di Luchino. I quattro personaggi all'inizio dei rispettivi romanzi sono quindi caratterizzati da una condizione di mancanza, che cercheranno di colmare con gli eventi successivi: le tappe dei due processi in genere sono parallele e strettamente interdipendenti, e il successo o il fallimento in un campo comporta anche il successo o il fallimento nell'altro. Ecco le sequenze logico-narrative attraverso cui si snoda la vicenda del Valentino e Ginevra: Ettore indaga sulla morte di Ginevra (*investigazione*); Ettore riesce a fuggire con Ginevra eludendo la sorveglianza degli uomini del Valentino (*tranello*); Cesare Borgia non può avere Ginevra per sé (*mancanza*); Cesare Borgia parte per Barletta (*partenza*); don Michele cerca Ginevra (*incontro con l'aiutante*); Cesare Borgia trova Ginevra (*falsa pretesa* di Ginevra, qui antagonista, che il Valentino rinunci alla propria vendetta); Cesare Borgia violenta Ginevra e la uccide (*punizione*). I primi quattro momenti risalgono ad un momento anteriore all'inizio del romanzo e, come già ricordato, sono raccontati analetticamente da Ettore: l'estensione temporale delle se-

⁽²⁶⁾ Si veda senz'altro SEGRE 1974.

quenze risulta quindi più ampia del tempo della storia. Tra i personaggi storici sopra indicati il Valentino è l'unico per cui motivo amoroso e motivo politico non sono collegati tra loro: quando trova Ginevra e la uccide ha già stretto l'accordo desiderato con Consalvo e sparisce infatti di scena. Inutile dire che nessuno degli eventi relativi alle sequenze sopra indicate è riportato dalle fonti consultate da D'Azeglio (peraltro nemmeno la presenza di Cesare Borgia a Barletta nei giorni della disfida è attestata storicamente) ⁽²⁷⁾. Considerando ora i ruoli attanziali individuati sempre da Bremond 1973, si può vedere che nella prima parte della vicenda che lo riguarda (fino alla fuga di Ettore e Ginevra) Cesare Borgia è la vittima di un processo di peggioramento, mentre mettendosi sulle tracce dei due fuggiaschi e compiendo la propria vendetta su Ginevra, il Valentino diventa agente, o meglio il realizzatore di un compito portato a termine con successo: per l'antagonista il romanzo ha quindi una fine positiva.

Si considerino ora le sequenze relative alle vicende di Francesco Pusterla e Luchino Visconti, che possono essere elencate parallelamente perché si presuppongono a vicenda. Punto di partenza è il seguente passo di Corio 748-49:

Francesco da Pusterla, il quale in Milano sopra ogni altro cittadino de ricchezze abundava, havendo in sua sententia reducto Galeazo e Bernabò memorati insieme con Palla e Martino fratelli de Liprandi, Borollo da Castelletto e uno Beltramolo d'Amico, conspirarono contra de Luchino, principe de Milano [...] Cominciarono adunque a tractare de la morte dil principe, onde Iuliano, fratello di Francesco, impetrando adiuto da Alpinolo Casate, li manifestò il tutto per essere lui suo intimo amico. Costui di subito al fratello Ramengo propalò il tractato, la quale cosa intendendo Francesco memorato, essendoli Ramengo niente benivolo, non extimò la cosa essere propalata al principe. Il perché di subito insieme con il fratello e dui figlioli già de etate perfecta fugì da Milano e per secreto camino andò in Avignone [...] [Luchino] a Francesco littere contrafacte faceva venire da parte de Mastino da la Scala, che volesse andare a Verona, con ciò fusse che da lui sarebbe honorato con honesto stipendio. Credette Francesco a le false littere, il perché partendosi applicò a Porto Pisano, dove la potentia de Luchino era oltra modo extimata per difendere lui li Pisani da Luchesi. [...] come Francesco e li figlioli furono giunti li fece pregioni e fra puochi giorni, essendo conducti a Milano, ne la publica piazza dil borletto furono decapitati.

⁽²⁷⁾ Per la complessa ricostruzione delle fonti storiografiche nell'Ettore Fieramosca si vedano GALLINA 1956 e GASPARRINI 1960.

Francesco Pusterla

Luchino Visconti

Tranello: Luchino fa allontanare Francesco con lusinghiere promesse

Connivenza: Francesco gli crede e parte

Danneggiamento: Luchino tenta di insidiare Margherita ⁽²⁸⁾

Incontro con l'aiutante: Alpinolo informa Francesco che Luchino sta insidiando sua moglie

Trasferimento: Francesco torna a Milano

Falsa pretesa: Francesco organizza la congiura contro Luchino

Persecuzione: Francesco condannato a morte

Salvataggio: Francesco si rifugia ad Avignone

Tranello: Ramengo consegna a Francesco le false lettere di Mastino della Scala

Connivenza: Francesco le crede vere

Trasferimento: Francesco arriva a Pisa

Francesco viene arrestato

Compito difficile: Alpinolo tenta di far evadere Francesco

Mancato adempimento: il tentativo di evasione fallisce

Francesco viene giustiziato

Delazione: Alpinolo informa Francesco che Luchino sta insidiando sua moglie

Tranello: Francesco organizza la congiura contro Luchino

Mancata connivenza: la congiura viene scoperta

Mancanza: Francesco si sottrae alla condanna rifugiandosi ad Avignone

Incontro con l'aiutante: Ramengo consegna a Francesco le false lettere di Mastino della Scala

Punizione: Francesco viene arrestato

Punizione: Francesco viene giustiziato Luchino consolida la propria signoria

Come si vede, la maggior parte dei momenti delle due sequenze risponde alla verità storica, e tuttavia vengono sviluppati lungo il romanzo coniugandosi con fatti inventati assieme ai quali danno coerenza narrativa all'intreccio ⁽²⁹⁾. In particolare risulta importante la sequenza di cui si rende protagonista Alpinolo: Francesco Pusterla parte per Verona (*allontanamento*); Alpinolo diffonde la notizia della congiura (*infrazione*); Ramengo tenta di saperne di più (*investigazione*); Ramengo si fa passare per congiurato (*tranello*); Alpinolo gli crede (*connivenza*) e

⁽²⁸⁾ Delle due fonti citate da Cantù in chiusura di romanzo (Azario e Corio) solo Azario riporta questa notizia.

⁽²⁹⁾ La breve notizia recata da Corio viene quindi riscritta attraverso «l'espansione del sommario in racconto disteso», «criterio di risistemazione della storia già nota attraverso la storiografia» (SCARANO 1986: 33).

gli parla della congiura (*delazione*); Luchino fa arrestare Margherita (*danneggiamento*); Alpinolo si rifugia a Pisa (*partenza*); gli esuli lombardi incaricano Alpinolo di uccidere Luchino (*rimozione* del marchio di traditore); Alpinolo torna a Milano sotto mentite spoglie (*trasferimento*); Alpinolo tenta di liberare i Pusterla (*compito difficile*); il tentativo di evasione fallisce (*mancato adempimento*); Ramengo riconosce Alpinolo come figlio (*identificazione*); Alpinolo viene giustiziato.

Dal punto di vista dei ruoli attanziali Francesco e Luchino subiscono un'evoluzione che alla conclusione del romanzo risulterà di segno opposto. Francesco è infatti all'inizio il paziente caratterizzato da uno stato A (è il marito di Margherita) vittima di un processo di peggioramento (viene allontanato da Milano); scoprendo le reali intenzioni di Luchino diventa l'agente, realizzatore di un compito che fallisce, al punto che è costretto alla fuga; ad Avignone, infine, diventa la vittima di un processo di peggioramento progressivo (la falsa amicizia di Ramengo, le false lettere di Mastino della Scala, l'arresto a tradimento) che lo porterà alla morte. Viceversa Luchino da vittima di uno stato insoddisfacente (Margherita lo rifiuta, Francesco organizza una congiura contro di lui e si sottrae alla cattura) diventa il beneficiario di un processo di miglioramento ad opera di Ramengo, che fa arrestare Francesco e lo fa giustiziare assieme a moglie e figlio.

Come ricordato, Marco Visconti si innamora di Ermelinda in gioventù e in età matura di sua figlia Bice. Le due storie d'amore sembrano avere uno sviluppo parallelo:

Marco ed Ermelinda

Divieto: le due famiglie ostacolano il matrimonio
Infrazione: Marco tenta di rapire Ermelinda
Partenza: Marco fugge

Delazione: Simone Crivello scopre che Marco voleva rapirgli la figlia
Tranello: Simone fa credere ad Ermelinda che Marco ha rotto la fede data
Connivenza: Ermelinda gli crede
Danneggiamento: Ermelinda sposa il conte del Balzo

Marco e Bice

Divieto: Marco sa che Bice è promessa a Ottorino
Infrazione: Marco cerca di conquistare Bice
Partenza: Marco fugge
Investigazione: Lodrisio e il Pelagrua cercano il punto debole di Marco
Delazione: Lodrisio e il Pelagrua scoprono che Marco è innamorato di Bice
Tranello: Lodrisio e il Pelagrua si fingono amici di Marco
Connivenza: Marco si fida di loro
Danneggiamento: Lodrisio e il Pelagrua rapiscono Bice
Incontro con l'aiutante: Lupo informa Marco della scomparsa di Bice

Trasferimento: Marco incontra Ermelinda *Trasferimento:* Marco incontra Ermelinda
False pretese (dell'antagonista):
il Pelagrua si proclama innocente
Punizione: Marco uccide Simone Crivello *Punizione:* Marco uccide il Pelagrua
Ritorno: Marco torna a Milano
Marco viene ucciso

Nel caso di Marco i fatti storicamente attestati si riducono agli ultimi due momenti della storia che lo lega a Bice, mentre tutto quanto precede pertiene all'invenzione romanzesca. Il motivo dell'amore per la madre e la figlia non è quindi solo un doppione tematico ma si sviluppa anche seguendo la stessa traccia narrativa, che nel secondo caso si arricchisce di alcune sequenze perché è l'argomento principale attorno a cui viene costruito il romanzo. Parallelamente all'amore per Bice fallisce anche l'ambizione politica di Marco: i due temi vengono quindi portati avanti di pari passo e nella trama di Lodrisio e del Pelagrua il rapimento di Bice serve a ricattare Marco per usarlo nel proprio progetto egemonico. Le due storie d'amore risultano parallele anche in base ai ruoli attanziali successivamente rivestiti da Marco: all'inizio di entrambe è il realizzatore di un compito (sposare Ermelinda - far innamorare di sé Bice) che fallisce; diviene quindi la vittima di un peggioramento (i tranelli rispettivamente di Simone Crivello e di Lodrisio e del Pelagrua), scoperto il quale cerca e realizza la vendetta (tornando quindi ad essere l'agente volontario di un compito). In entrambi i casi la vendetta riesce (Marco uccide il Crivello e il Pelagrua), tuttavia Marco viene assassinato, vittima a sua volta della vendetta dei fratelli.

Come si vede, tutti gli intrecci relativi ai personaggi storici hanno i loro nuclei evenemenziali nei momenti del tradimento (*tranello + connivenza*), dello spostamento dell'eroe ⁽³⁰⁾ e della punizione, con cui in genere si concludono questi romanzi. Si noti che spesso è proprio l'eroe ad essere punito dal suo antagonista: Ginevra e Marco vengono uccisi a tradimento, Francesco viene imprigionato e poi giustiziato, Manfredi muore nella battaglia di Benevento dopo essere stato abbandonato da una parte del suo esercito.

⁽³⁰⁾ Inteso nel senso più ampio del termine: Marco e Francesco fuggono e poi tornano in incognito a Milano, Cesare Borgia compie la sua vendetta in uno dei viaggi che in quegli anni lo portano in giro per l'Italia a rafforzare i domini propri e del padre.

3. GLI EROI

Tra gli eroi dei sei romanzi si possono distinguere quelli che subiscono un'evoluzione e quelli per i quali la vicenda che si trovano ad affrontare non è motivo di maturazione o cambiamento. *La battaglia di Benevento* e *Margherita Pusterla* hanno tra i personaggi due giovani guerrieri (rispettivamente Rogiero ed Alpinolo) che ignorano la loro identità: nei due romanzi la ricerca del padre diventa la *quête* di cui i due si rendono protagonisti e che si sostituisce alla più normale ricerca della donna amata (che si trova per esempio nel *Castello di Trezzo* o in *Marco Visconti*) o odiata (Cesare Borgia in *Ettore Fieramosca*)⁽³¹⁾. Si è visto nel paragrafo precedente come la vicenda di Alpinolo venga ad intrecciarsi a quella di Francesco Pusterla e Luchino Visconti, svolgendo il ruolo di aiutante del primo e antagonista del secondo, tuttavia il giovane gode di una sua autonomia attanziale: in rapporto ad Alpinolo *Margherita Pusterla* può considerarsi un vero e proprio romanzo di formazione⁽³²⁾, in quanto delinea la progressiva presa di coscienza di sé, degli errori commessi (l'aver sparso la voce della congiura contro Luchino), della possibilità di porvi rimedio (uccidendo Luchino, secondo la missione affidatagli dagli esuli lombardi, o liberando Francesco e sollevando una rivolta contro il tiranno Luchino, che il suo impeto giovanile gli fa credere possibile). Al termine del romanzo Alpinolo ha conquistato una nuova maturità e si è costruito un'identità che va oltre il semplice rapporto di figliolanza: quando sul patibolo scoprirà che Ramengo è suo padre e che potrebbe salvarlo, offrirà spontaneamente il capo al carnefice, per seguire la sorte dei suoi padroni, nei cui valori si è riconosciuto.

Ad Alpinolo fa da antagonista Ramengo, la cui vicenda nell'intreccio è speculare: inserito nel *plot* come aiutante di Luchino e antagonista di Francesco, viene ad essere uno dei motori dell'azione, in quanto scopre la congiura, porta all'arresto di Margherita e al bando di Francesco, trova Francesco ad Avignone, lo convince a tornare in Italia con le false lettere di Mastino della Scala⁽³³⁾, lo fa arrestare a Pisa. Quando scopre

(31) In Sibilla Odaeta si ha la ricerca opposta: una madre (Camilla Odaeta), mettenendosi sulle tracce dell'uomo che le ha rapito la figlia (ritenuta ormai morta), trova la figlia stessa (Sibilla/Lucilla).

(32) È stato osservato che Alpinolo è vera e propria controfigura di Renzo Tramaglino (anche lui orfano, ma senza il problema di identificare il padre), e non stupisce quindi che anche per il giovane guerriero lo sviluppo del *plot* porti ad una progressiva presa di coscienza di sé.

(33) Il pretesto delle false lettere è ricordato sia da Pietro Azario che da Corio, che non nominano il latore: Cantù fa diventare Ramengo l'artefice anche di questo episodio.

che Alpinolo è suo figlio, altera appena i propri piani di vendetta, escludendone il giovane: è quindi personaggio che nel corso del romanzo non subisce alcun tipo di evoluzione, in quanto anche la conoscenza della verità riguardo al figlio non comporta una reale presa di coscienza di sé. Attraverso le figure di Alpinolo e Ramengo (che nel loro insieme occupano la maggior parte dello spazio scenico) Cantù può meglio romanzare la vicenda di rivalità e scontro politico che interessa i loro due signori (Pusterla e Luchino), per i quali il narratore è tenuto ad un maggior rispetto del dato storico.

Quella di Rogiero è la figura che dà unità alla *Battaglia di Benevento*, in quanto con i suoi spostamenti entra in contatto con quasi tutti gli altri personaggi e può essere presente nei luoghi ove avvengono gli eventi più importanti. Il suo movimento nel romanzo è doppio. In apertura egli occupa il ruolo di paziente, e più precisamente è «*il paziente non provvisto di una informazione concernente il suo stato* [...] esposto a subire un procedimento di [...] *induzione in errore* tendente ad ingannarlo sul suo stato»⁽³⁴⁾: Rogiero non conosce le proprie origini e ne viene informato da Rinaldo di Caserta e Anselmo della Cerra, che lo ingannano per conquistarsi il suo aiuto. A questo punto da paziente Rogiero diventa agente, in quanto accetta il compito affidatogli dai due conti e parte verso Nord, per incontrare l'esercito francese: è un agente volontario che assume su di sé la realizzazione di un compito e lo porta a compimento⁽³⁵⁾. L'esecuzione non è immediata: Rogiero si trattiene per qualche tempo a Mirandola prima di raggiungere Beatrice e Guido di Monforte a Cremona, e anche quando sta per incontrare i due francesi e consegnare loro le lettere ha un tentennamento. Sarà l'intervento di una voce misteriosa a spingerlo a realizzare il compito⁽³⁶⁾: al giovane guerriero è quindi necessaria un'azione di richiamo⁽³⁷⁾ da parte di un influenzatore⁽³⁸⁾.

⁽³⁴⁾ BREMOND 1973: 69, cors. tutti orig.

⁽³⁵⁾ BREMOND 1973: 93.

⁽³⁶⁾ Il lettore (ma non Rogiero) scoprirà in seguito che è Gisfredo, satellite dei conti di Caserta e della Cerra, a pronunciare le frasi misteriose che spingono il giovane soldato a portare a termine il proprio tradimento. In questo episodio viene quindi manifestata la natura del 'meraviglioso' che si trova nella *Battaglia di Benevento*: si tratta di un soprannaturale solo apparente, in quanto può essere (e in effetti viene) spiegato razionalmente, secondo una strategia narrativa cara anche ad Anne Radcliffe, i cui romanzi Guerrazzi ricorda nel proprio epistolario.

⁽³⁷⁾ BREMOND 1973: 98.

⁽³⁸⁾ BREMOND 1973: 163-4.

Il secondo movimento di Rogiero (riavvicinamento a Manfredi e confessione del tradimento) inizia dopo il torneo che vede impegnati lo stesso Rogiero e Ghino contro i cavalieri francesi. Anche questa volta il giovane è il «*paziente provvisto di una falsa informazione concernente il suo stato: credendosi a torto caratterizzato da uno stato non A può subire un procedimento di confutazione veritiera tendente a convertirlo all'idea che egli è caratterizzato dallo stato A*»⁽³⁹⁾. In questa seconda parte del romanzo l'agente è l'amico Roberto⁽⁴⁰⁾ che gli confessa le circostanze che avevano portato sua madre al matrimonio con il conte di Caserta, al ripudio e all'assassinio da questi commissionato al conte della Cerra, all'allontanamento del bambino dalla casa paterna. A questo punto Rogiero diventa l'agente volontario di un nuovo compito che lui stesso si attribuisce: vendicarsi dei due conti, confessare il proprio tradimento a Manfredi, aiutarlo a difendere il regno dai francesi. La realizzazione di questo secondo compito viene all'inizio ostacolata da una circostanza indipendente dalla volontà di Rogiero, che viene infatti rapito e imprigionato dai satelliti del conte della Cerra. L'episodio dell'imprigionamento rende quindi «l'agente volontario in atto [...] vittima di procedimenti che lo sfavoriscono», e d'altra parte la sua liberazione da parte di Yole lo rende «beneficiario di processi che favoriscono il compito»⁽⁴¹⁾. Superato questo impedimento, Rogiero sarà l'agente di tutte le azioni che lo coinvolgono fino alla conclusione del romanzo: lo svelamento della sala ove si riuniscono i congiurati contro Manfredi (BB III 167-70 e 180-84), la sfida contro il conte della Cerra (BB IV 14-29) e il relativo giudizio di Dio (BB IV 30-34), il salvataggio della famiglia reale (BB IV 124-28), la battaglia di Benevento (penultimo capitolo). Solo nell'ultima scena Rogiero torna ad essere il paziente di un nuovo processo di informazione e quindi di modificazione del proprio stato: ormai morente il giovane viene infatti a sapere di essere il figlio di Manfredi, ma la sua morte impedisce che questa rivelazione finale abbia qualsiasi esito successivo.

È importante ricordare che, pur seguendo passo passo Rogiero nella ricerca delle proprie origini e della propria vera identità, la *Battaglia di Benevento* non può essere considerata un romanzo di formazione, neppure relativamente alla sola figura di Rogiero. Il percorso compiuto

⁽³⁹⁾ BREMOND 1973: 70, cors. tutti orig.

⁽⁴⁰⁾ Sul ruolo di aiutante giocato da Roberto nella *Battaglia di Benevento* si veda DI FAZIO ALBERTI 1982.

⁽⁴¹⁾ BREMOND 1973: 126.

dal giovane, infatti, non è graduale e progressivo, e non lo porta ad una conquista certa e definitiva di sé: Rogiero, infatti, si muove seguendo successive rivelazioni che accetta quasi acriticamente e che lo spingono in direzioni opposte tra loro, senza tuttavia che questa comporti un reale raggiungimento della propria identità. Non uno sviluppo coerente e progressivo racconta quindi la *Battaglia di Benevento*, ma piuttosto una serie di scarti successivi che portano Rogiero a scelte irriflesse e sempre suscettibili di essere rimesse in discussione ed annullate: il giovane guerriero impone al tempo della narrazione gli stessi tratti psicologici che caratterizzano le sue azioni, le sue scelte repentine, i suoi passaggi immediati dall'uno all'altro fronte nella preparazione della guerra per il Regno di Napoli, senza che la sua identità vera venga a tutti gli effetti maturata ⁽⁴²⁾.

Per gli eroi degli altri romanzi non sembra possibile riconoscere un'evoluzione, in quanto essi mantengono le stesse caratteristiche con cui sono presentati in apertura di racconto, che nel loro insieme rimandano a degli universali: Annibale Trivulzio (*Sibilla Odaleta*), Palamede de' Bianchi (*Castello di Trezzo*) ⁽⁴³⁾ e Ottorino Visconti (*Marco Visconti*) per i tratti di giovani guerrieri coraggiosi e innamorati, desiderosi di ricongiungersi o sposare la donna amata, e per i ruoli svolti sono figure ampiamente sovrapponibili tra loro, e che dietro ad Ottorino si debba vedere un personaggio storico la cui esistenza è testimoniata, cugino di Marco Visconti e marito di Bice come nel romanzo, non comporta una reale differenza di trattamento narrativo rispetto agli altri due. Anche Ettore Fieramosca non conosce una vera evoluzione nell'eponimo romanzo: anche lui già in apertura di libro viene presentato come guerriero prode e malinconico e la sua malinconia (si verrà a sapere per bocca dello stesso Ettore) è dovuta al fatto che pur avendo con sé la donna amata non può sposarla per un voto fatto quando Ginevra era in punto di morte. La scoperta della morte della donna porta alla scomparsa improvvisa dello

⁽⁴²⁾ Possono tornare utili le osservazioni fatte da Bachtin sul tempo del romanzo greco, che si propone come uno «iato extratemporale, sorto tra due momenti d'una serie temporale reale»: questo tempo «comincia e si afferma là dove il corso normale e drammatico casualmente interpretato degli avvenimenti si interrompe e dà luogo all'irruzione della *pura casualità* con la sua logica specifica» (BACHTIN 1975: 238-39, cors. orig.). Le rivelazioni dei conti della Cerra e di Caserta e di Roberto, che porteranno Rogiero a cambiare successivamente fronte, sono infatti dettate da ragioni che sfuggono alla comprensione e alla possibilità di controllo del giovane, che si lascia così trascinare da spinte simili all'irruzione del caso nel romanzo e nella tragedia greci.

⁽⁴³⁾ Per un'analisi delle sequenze logico-narrative che Palamede attraversa lungo il romanzo si rimanda senz'altro a SALA DI FELICE 1981.

stesso eroe che si dilegua sul promontorio del Gargano ⁽⁴⁴⁾: viene quindi negato qualsiasi ulteriore esito narrativo e Fieramosca risulta sussistere più nel motivo amoroso che in quello guerriero-patriottico, che, scomparsa Ginevra, non gli è più sufficiente. Il trattamento che Ettore subisce nel romanzo si differenzia da quello di Palamede, Annibale e Ottorino per la storia della sua gioventù, ricostruita in apertura al cap. III (EF I 48-50) e poi durante il suo racconto su se stesso e Ginevra (cap. IV-V), interpretabile come un breve romanzo di formazione, antecedente il tempo del romanzo di cui è protagonista. Il giovane Ettore viene infatti allevato dal padre alle armi, ma l'incontro con Pontano fa nascere in lui gli ideali umanistici di gloria e onore e gli fa prendere consapevolezza della passata grandezza italiana: quando sceglierà la carriera delle armi non andrà al seguito di un condottiero guardando al suo interesse personale ed economico (come al contrario farà Grajano d'Asti), ma considererà piuttosto il maggior interesse della propria patria ⁽⁴⁵⁾. Allo stesso modo, quando starà per perdere Ginevra ad opera del Valentino, in cambio della vita della donna farà voto di non volerla come moglie, né di cercare Grajano e Cesare Borgia per vendicarsi: anche questo voto, che porta l'eroe ad una nuova maturità, viene fatto prima che inizi il tempo del romanzo, e quindi quando il racconto effettivamente prende

⁽⁴⁴⁾ Come ricorda GALLINA 1956: 323, Ettore Fieramosca morì in realtà dieci anni dopo la disfida di Barletta (1503) a Valladolid.

⁽⁴⁵⁾ D'Azeglio si troverà comunque in imbarazzo quando dovrà spiegare perché Fieramosca decida di porsi al soldo dei Colonna e quindi dello spagnolo Consalvo: «caddero i reali di Napoli. Parve allora a Fieramosca di seguir la parte di Spagna, e per opporsi in qualche modo all'altra di troppo crescente potenza, e perchè l'orgoglio spagnuolo gli sembrava meno insoffribile della vana iattanza francese: poi un nemico che non poteva venire se non per mare, gli pareva da tenersi in minor conto; e stimava, quando colle sue armi fossero cacciati i Francesi, impresa meno malagevole stabilire un buono Stato in Italia» (EF I 50). Tra le ragioni che spingono Fieramosca a schierarsi con la Spagna sta quindi anche la speranza (che il lettore del XIX secolo sa non realizzata, ma che per Ettore poteva essere reale e giustificata dal punto di vista psicologico) di poter allontanare gli spagnoli dopo aver, con l'aiuto di questi, cacciato i francesi. Tra le più antiche critiche mosse ad *Ettore Fieramosca* e alle motivazioni patriottiche che vengono attribuite all'eroe, e competono in realtà all'autore, c'è quella di Palmieri, pubblicata nel già ricordato articolo sull'«Amico della gioventù» (1835): «il suo romanzo ridonda di sentimenti e massime *anacronistiche* [cors. orig.] d'uno sforzato amor d'indipendenza e libertà italiana, mentre in quei tempi, come ne fan fede le storie, gl'Italiani pensavano a tutt'altro che a rendersi costituzionali, a formarsi in un solo corpo di nazione» (riportato da BERTACCHINI 1979: 202-3). In generale, per tutti i romanzi storici si può osservare come gli autori vadano oltre il «necessario anacronismo» grazie al quale Scott «dà ai suoi personaggi un'espressione di sentimenti e di riflessioni sui nessi storici reali più chiara ed evidente di quella che gli uomini dell'epoca considerata potessero avere avuto» (LUKÁCS 1957: 71).

il via Ettore è già caratterizzato con tutti i tratti che lo accompagneranno fino alla sua tragica morte.

Le forti somiglianze che si sono indicate tra i personaggi maschili dei sei romanzi diventano ancora più marcate se si considerano le figure femminili. Queste sono apparentemente assunte come promotrici dell'intreccio, in quanto oggetto della *quête*, ma restano quasi sempre sullo sfondo della vicenda, partecipando in modo diretto all'azione solo in rari casi. D'altra parte le eroine nei rispettivi romanzi assolvono ad una funzione per lo più esornativa, ed i passi in cui appaiono sono in genere saturi di descrizioni (è questo il caso per esempio di Ginevra in *Ettore Fieramosca*). Nella frequenza di pause descrittive che accompagna la presenza delle figure femminili sulla scena è da vedere probabilmente una certa resistenza a conferire spessore umano ad un personaggio che nei romanzi assolve un ruolo ben preciso e per molti aspetti semanticamente già saturo (la fanciulla insidiata), senza che i narratori gli abbiano conquistato autonomia psicologica ⁽⁴⁶⁾. Da questo punto di vista l'introduzione che Cantù fa di Margherita, che pure per la sua funzione nel romanzo non si sottrae al *cliché* tradizionale, risulta una sorta di palinodia, riferita non all'autore ma all'intero genere cui il suo romanzo si ascrive: «la dama, la quale era tutto il bello che dev'essere l'eroina d'un racconto, reggeva sulla spalletta del verone un caro fanciullo» (MP I 21).

4. ALTRI PERSONAGGI

Una prima considerazione la merita Abele Malvezzi, che in *Sibilla Odaleta* è il protagonista del maggior numero di eventi, nucleo o satelliti che essi siano ⁽⁴⁷⁾. Un semplice elenco potrà dimostrarlo: al cap. IX si rende protagonista di due lunghe scene ⁽⁴⁸⁾, con Lodovico Trivulzio (satellite) e con Lucilla (nucleo, perché la giovane inizia a sospettare di

⁽⁴⁶⁾ MORETTI 1986: 127 osserva che nei romanzi degli autori della generazione di Waterloo i protagonisti sono tutti di sesso maschile: «è un'epoca che vuole misurarsi su due terreni allo stesso tempo [cioè pubblico e privato], e non può sentirsi rappresentata (come era accaduto in passato, e tornerà ad accadere) da chi era di fatto costretta in una sola dimensione».

⁽⁴⁷⁾ Per la distinzione tra eventi nucleo ed eventi satellite si veda CHATMAN 1978: 52-54.

⁽⁴⁸⁾ Secondo la terminologia applicata da GENETTE 1972: 144, i dialoghi possono essere considerati scene, cioè movimenti narrativi in cui il tempo del racconto virtualmente coincide con il tempo del discorso.

non essere sua figlia); al cap. XI organizza il tradimento contro i due Trivulzi (satellite), assiste alla loro conversazione dopo l'accidentale esplosione provocata dal suo complice (satellite), rivela a Lucilla di non essere suo padre (nucleo), tenta di uccidere Lucilla (nucleo); al cap. XII esegue l'autopsia sul suo complice (satellite), viene interrogato da Lodovico Trivulzio, riconosciuto colpevole e imprigionato (nucleo); nel cap. XIII mentre è in cella cerca di fuggire (satellite); al cap. XIV viene nuovamente interrogato (satellite); al cap. XV fugge nella stanza segreta adiacente la sua cella (nucleo, perché separa momentaneamente il suo destino da quello degli altri abitanti del castello); al cap. XVI esplora la stanza segreta (satellite); al cap. XVII fugge attraverso il passaggio sotterraneo (nucleo) e, arrivato in un cimitero, assiste all'arrivo di una misteriosa signora in nero, che in seguito si rivelerà essere Camilla Odaleta (satellite); al cap. XVIII fugge dal cimitero (satellite); al cap. XIX tiene un dialogo con Geremia (satellite) e uno con Miran (satellite); al cap. XXI ha un nuovo dialogo con Miran (satellite); al cap. XXVI viene interrogato dal viceré Monpensieri (satellite); infine, al cap. XXVII è definitivamente riconosciuto colpevole e muore (nucleo). La singolarità del personaggio consiste nel fatto che, pur essendo l'antagonista e venendo caratterizzato con tratti decisamente negativi, la maggior parte dello spazio narrativo viene dedicata a lui e non ai due campioni della virtù italiana, Lodovico Trivulzio e il principe Federico. Tra i protagonisti di *Sibilla Odaleta*, d'altra parte, Malvezzi è quello che si presta maggiormente ad una ipercaratterizzazione: sulla sua provenienza ed identità c'è un mistero, è ebreo e presenta di conseguenza dei tratti esotici, è medico ma sembra soprattutto dedicarsi a pratiche magiche, la sua condotta manca di trasparenza in quanto cerca di dissimulare le proprie intenzioni, e quindi le sue apparizioni in scena sono spesso accompagnate da degli a parte del narratore che spiega che cosa in realtà Abele si proponesse di ottenere... Nel complesso Malvezzi si presenta più come personaggio grottesco e comico che come malvagio e costituisce quindi una facile scorciatoia narrativa ⁽⁴⁹⁾, che fa passare in secon-

⁽⁴⁹⁾ La presenza di personaggi comico-grotteschi ipercaratterizzati nei loro tic e nei loro difetti viene polemicamente individuata già da Tommaseo come uno degli elementi necessari per assicurare successo ai romanzi storici: «ma uno degli ingredienti più sostanziali della vostra manipolazione, sarà un personaggio buffone, che sia quasi sempre in scena, come i personaggi dell'Alfieri; che si attacchi agli eroi principali come un cane alla preda, e in mezzo alle paure e ai pericoli, in mezzo ai rimorsi e alle sventure, li perseguiti per farli sorridere. Di simili personaggi potrete averne nel vostro romanzo anche più d'uno; potrete dar loro o una monomania di ridicolo, o propriamente il mestiere di rallegrare la scena» (K.X.Y. [Niccolò Tommaseo], *I prigionieri di Pizzighettono*).

do piano sia gli altri personaggi del romanzo sia la discesa di Carlo VIII e la difesa del Regno di Napoli.

Nei romanzi storici un particolare rilievo in generale viene attribuito ai personaggi che svolgono il ruolo di aiutanti dell'eroe (Propp, Bremond). Si è già visto al paragrafo precedente come Ramengo da Casale e Alpinolo, uomini di fiducia di Luchino Visconti e Francesco Pusterla, siano a tutti gli effetti i protagonisti di *Margherita Pusterla*, in quanto, non dovendo Cantù attenersi alle fonti storiografiche, può attribuire loro azioni e pensieri più liberamente di quanto non potrebbe con i loro due signori. Anche nei casi in cui l'eroe ha un effettivo ruolo nello sviluppo dell'intreccio, gli aiutanti appaiono comunque sulla scena con una grande frequenza e in genere con una notevole autonomia rispetto ai loro signori. In *Marco Visconti* Lupo è lo scudiero di Ottorino: al cap. IV sostiene il duello per giudizio di Dio a favore dei limontini; al cap. V salva il conte, Bice e Ottorino dal naufragio; al cap. XII salva i limontini dalle truppe del Bellebuono, viene imprigionato e condannato a morte; al cap. XV, mentre aspetta l'esecuzione, riceve inaspettatamente la grazia da Marco; al cap. XXIV viene liberato dal giullare Tremacoldo; ai cap. XXVII-XXVIII parte per Lucca per consegnare a Marco una lettera di Ermelinda, viene aggredito da un emissario di Lodrisio e lo uccide; al cap. XXIX raggiunge Marco a Lucca; al cap. XXX torna con Marco a Castelletto e inizia le ricerche di Bice e Ottorino. Solo negli episodi in cui informa Marco e favorisce le ricerche del suo padrone e di sua moglie Lupo svolge propriamente un ruolo di aiutante, gregario rispetto a Marco che è il vero motore dell'azione: in tutti gli altri casi, il ruolo di Lupo è autonomo rispetto a quello dei suoi padroni, e gli stessi episodi di cui si rende protagonista sono d'altra parte dei satelliti che non incidono direttamente sui nodi tematici principali. Il suo intervento nel romanzo sembra caso mai finalizzato a favorire l'inserimento di alcuni *topoi* (il duello, il naufragio, il tranello ai danni dell'antagonista...), che arricchiscono il romanzo storico spaziando là dove il genere ibrido lo consente, negli eventi relativi ai personaggi d'invenzione.

Lo stesso si può dire per Tremacoldo, il prete-giullare che sempre nel *Marco Visconti* interviene in tre nuclei della vicenda: il giudizio di

Romanzo storico del secolo XVI. Dell'autore di Sibilla Odaleta e della Fidanzata Ligure. Vol. III, Milano, presso A.F. Stella e Figli, 1829, in «Antologia», n. 111, marzo 1830, pp. 98-109, citato in TELLINI 1998: 43). Vale comunque la pena di ricordare che personaggi comico-grotteschi appaiono anche nelle tragedie di Shakespeare, dove in genere assumono connotati realistici, e possono quindi essere serviti di modello anche per i romanzi storici (sia quelli scottiani che quelli italiani).

Dio (cap. IV), il torneo (cap. XVI), le ricerche di Ottorino e Bice, durante le quali permette la liberazione di Lupo (cap. XXV). Nei primi due episodi la sua funzione è puramente esornativa, in quanto permette al narratore di fare una digressione didascalica sulle circostanze che portavano i sacerdoti a svestire i loro abiti e ad esercitare altre professioni e di fornire una descrizione degli indumenti tipici del giullare. In queste due circostanze il suo intervento non porta ad un'evoluzione della trama, in quanto la farsesca benedizione delle armi per il giudizio di Dio e la sfida alla giostra del saracino con Arnaldo Vitale dilatano il tempo dei due tornei (sostituendosi quindi ad eventuali ellissi o sommari) senza con questo portare gli eventi a nuovi esiti: nel primo caso la svolta si ha con la vittoria di Lupo su Ramengo da Casale, nel secondo la disfida con Arnaldo Vitale si affianca ad una serie di altri episodi minori e non determinanti (i dialoghi della folla, la storia di Bronzin Caimo) che vanno a sfociare nell'evento fondamentale del torneo, la sfida tra Marco (che si presenta sconosciuto) e Ottorino. Nel terzo episodio Tremacoldo assume il ruolo di aiutante prima dei conti del Balzo e poi di Lupo prigioniero, ma anche in questo caso la sua funzione attanziale viene inserita in una serie di eventi satellite che costituiscono un vero e proprio racconto di cui il giullare è il protagonista⁽⁵⁰⁾. In particolare, nelle ricerche di Ottorino e Bice con l'ampio spazio narrativo dedicato al giullare prima e a Lupo poi il narratore può discostarsi dalla verità storica facendo agire due personaggi di pura invenzione che alleggeriscono quindi la sua responsabilità autoriale.

D'altra parte, anche nel *Castello di Trezzo* si incontra una figura di buffone (l'ariolo Enzel Petracco) che, ai fini della liberazione di Ginevra, avrà un ruolo ben più determinante di quello di Palamede, nonostante i limiti documentaristici ai quali Bazzoni deve attenersi siano più flessibili di quelli di *Marco Visconti*: Corio parla infatti di una figlia di Donnina de' Porri, «Zenevrega», prigioniera al castello assieme a Bernabò, e attorno ai successivi tentativi di liberarla viene sviluppato il romanzo. Fin dall'arrivo della giovane a Trezzo, Enzel cerca di capire i motivi della sua malin-

⁽⁵⁰⁾ Separatosi dai conti per aver notizia di Ottorino e Bice, Tremacoldo torna da un armaiolo dal quale aveva acquistato un pugnale di Lupo, sparito assieme al suo padrone. Si dimostra suo amico, si fa invitare a casa sua, qui conosce l'uomo che a sua volta aveva venduto il pugnale all'armaiolo e interrogandolo senza parere scopre dove è tenuto prigioniero Lupo. Poiché è impossibile liberarlo senza che le guardie se ne accorgano, il giullare organizza una burla, per la quale Lupo, indossando abiti identici a quelli del Tremacoldo, può fuggire dalla fortezza, mentre lo stesso giullare fuggirà contemporaneamente da un'altra uscita.

conia e scopre che è innamorata di un cavaliere lontano. In una perlustrazione fuori dal castello viene a sapere che il cavaliere, Palamede, in realtà è ben vicino, e cerca quindi di ricongiungerli: una notte raggiunge Palamede al rifugio dei ladri e lo porta fin sotto le mura del castello, perché possa vedere ed essere visto da Ginevra almeno da lontano, la notte successiva lo salva dall'attentato di Aldobrado, gli cura la ferita con delle erbe e lo convince a rifugiarsi a Milano. Qui, poiché le possibilità di liberare Ginevra appaiono molto remote, si organizza con gli altri aròli e viene a sapere che Aldobrado ha intenzione di assalire la carrozza del duca di Turenna, che sta andando in visita da Giovan Galeazzo Visconti per concludere il matrimonio della figlia: convince quindi Palamede che, se sventerà l'aggressione, il duca potrà intercedere a nome suo presso Giovan Galeazzo e ottenergli la liberazione di Ginevra. Così infatti avviene e, mentre con Palamede e con una piccola comitiva sta tornando a Trezzo, Enzel, parlando con un uomo della scorta, sospetta che si stia preparando un nuovo pericolo per qualcuno di loro: al castello scoprirà infatti che è già stato deciso l'avvelenamento di Bernabò, ma non potrà sventare l'omicidio, perché sarà a sua volta ucciso in circostanze che non hanno alcuno sviluppo narrativo ⁽⁵¹⁾. Come si vede, tutti i nuclei dell'intreccio (ad eccezione della morte di Bernabò) partono dall'iniziativa di Enzel, che si sostituisce al padrone nel trovare il modo di liberare Ginevra. Nello stesso tempo, tuttavia, il suo ruolo resta distinto da quello dell'eroe, perché non partecipa alle azioni valorose: nel fallito attentato di Aldobrado sveglia Palamede con un grido, ma lascia che sia il cavaliere a difendersi; nell'assalto alla carrozza del duca si tiene a debita distanza dal pericolo, e interviene solo quando tutti i predoni sono stati uccisi o messi in fuga da Palamede.

SIGLE DEI ROMANZI

BB = Francesco Domenico Guerrazzi, *La battaglia di Benevento*, Livorno, Bertani 1827 (4 voll.).

CT = Giovan Battista Bazzoni, *Il castello di Trezzo*, Milano, Stella 1827.

EF = Massimo D'Azeglio, *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta*, Milano, Ferrario 1833 (2 voll.).

MP = Cesare Cantù, *Margherita Pusterla*, Milano, Truffi 1838 (3 voll.).

MV = Tommaso Grossi, *Marco Visconti*, Milano, Ferrario 1834 (4 voll.).

SO = Carlo Varese, *Sibilla Odaleta*, Milano, Stella 1827 (2 voll.).

⁽⁵¹⁾ Palamede, alla ricerca del suo fedele servitore, troverà solo le tracce del suo sangue sulla neve, e la narrazione torna quindi a focalizzarsi sull'agonia di Bernabò.

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN M. 1975, *Estetica e romanzo*, Torino (raccolge saggi scritti tra il 1924 e il 1941).
- BERTACCHINI B. 1979, *Il «Fieramosca» di D'Azeglio e le polemiche sul romanzo storico*, in «Otto-Novecento», III, maggio-agosto, pp. 193-219.
- BREMOND C. 1973, *Logica del racconto*, Milano (Bompiani 1977, da cui si citerà).
- CHATMAN C. 1978, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano (Nuova Pratiche 1998, da cui si citerà).
- CIARDI R. P. 1986, *Descrivere la storia: alcuni modi d'impiego delle fonti figurative*, in AA.VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, pp. 85-131.
- CORIO B. 1978, *Storia di Milano*, [1503], a cura di A. Morisi Guerra, Torino, 2 voll.
- DI FAZIO ALBERTI M. 1982, *Il servo nella narrativa italiana della prima metà dell'Ottocento*, Napoli.
- D'OVIDIO F. 1886, *Appunti per un parallelo tra Manzoni e Walter Scott*, in F. D'O.-L. Sailer, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, pp. 75-104.
- FACCIOLI E. 1984, *Interpretazioni grafiche del romanzo storico*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Torino, p. 849, tavv. 1-28.
- GALLINA A. 1956, *Sulle fonti dell'«Ettore Fieramosca»*, in «Lettere italiane», VIII, n. 3, pp. 323-27.
- GASPARRINI P. 1960, *Fonti ignorate dell'«Ettore Fieramosca»*, in «Lettere italiane», XII, n. 3, pp. 331-38.
- GENETTE G. 1972, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino (Einaudi 1991, da cui si citerà).
- GUICCIARDINI F. 1972, *Storia d'Italia*, in *Tutte le opere*, a cura di E. Scarano, Torino, voll. I-II.
- LATTARULO L. (a cura di) 1978, *Il romanzo storico*, Roma.
- LUKÁCS G. 1957, *Il romanzo storico*, Torino (Einaudi 1972, introduzione e cura di Cesare Cases, da cui si citerà).
- MANZONI A. 1981, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. V, *Scritti linguistici e letterari*, t. III, Milano.
- MORETTI M. 1986, *Il romanzo di formazione*, Milano.
- PROPP V.J. 1927, *Morfologia della fiaba*, Torino (Einaudi 1955, da cui si citerà).
- ROSA G. 1990, *Il romanzo melodrammatico: Francesco Domenico Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze.
- SALA DI FELICE E. 1977, *In attesa dell'evento*, in «Il contesto», nn. 4-5-6, pp. 147-65.
- SALA DI FELICE E. 1981, *La 'quête' del romanzo. Il 'Castello di Trezzo' tra la fiaba e la storia*, Milano, «I quaderni di Palazzo Sormani», n. 5.
- SCARANO E. 1986, *Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico*, in AA.VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, pp. 11-83.
- SEGRE C. 1974, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino.
- STRAZZUSO M. 1987, *Romanzo storico e paraletteratura: «La battaglia di Benevento» di F. D. Guerrazzi*, in «Siculorum Gymnasium. Rassegna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania», XL, nn. 1-2, pp. 273-310.
- TELLINI G. 1998, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano.
- VILLANI G. 1991, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma (3 voll.).
- WOLFFZETTEL F., IHRING P. 1993, *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman in italienischen Risorgimento*, Tübingen.

