Alessandra Zangrandi

TOMMASEO ROMANZIERE: DALLE RECENSIONI AI RACCONTI STORICI

Iniziamo con un brano della premessa alla seconda edizione del *Duca d'Atene*, ove Tommaseo intende rispondere al dubbio sollevato da Manzoni sul romanzo storico: «se il romanzo storico sia opera conforme agli alti fini dell'arte, conciliabile alla religione del vero»:

> Potrebbesi dall'un lato rispondere che il romanzo e il poema e il dramma, quali furono trattati finora, non segnano gli estremi limiti né dell'arte né dell'ingegno umano; ch'anzi l'essersi fatto in un certo modo è indizio e prova del doversi fare altrimenti; e che gli stessi argomenti recati dall'illustre uomo [= Manzoni] possono, anziché sconsigliare novelle prove, ispirarle. Dall'altro cadrebbe di rispondere che le obbiezioni mosse alla mistione dell'imaginario col vero nell'opere d'arte possonsi torcere non solamente contr'ogni rappresentazione de' fatti antichi in parole, ma in qualunque sia segno visibile, contro la narrazione storica stessa, contro l'esposizione dei fatti presenti, e fin contro l'uso dell'umana favella (1).

Nel necessario rapporto tra storia e *fictio* Tommaseo dà la preminenza alla prima, già nelle sue recensioni di romanzi storici: «la storia è con arte innestata sull'albero della favola» dice del *Castello di Trezzo* di Bazzoni (2), e della *Battaglia di Benevento* di Guerrazzi: «il contraddire alla storia conduce l'ingegno creatore a inverosimiglianze d'azione, d'affetti e di caratteri, delle quali non si sa la cagione dai più, ma si sente l'effetto. Io per me non credo punto necessario al romanziere o al poeta il partirsi dalla storia per cercare la bellezza» (3). Anche i *Promessi sposi*

---

(1) *Postfazione a «Il Duca d'Atene»*, in Niccolò Tommaseo, *Tutti i racconti*, a cura di Gino Tellini, Cinisello Balsamo, San Paolo 1993, p. 483.

(2) Nella recensione ora raccolta nel *Dizionario estetico*, in *Nuovi scritti*, Venezia, Il Gondoliere 1840, p. 39.

(3) *Del romanzo storico*, in *La bellezza educatrice. Pensieri*, in *Nuovi scritti*, Venezia, Il Gondoliere 1838, vol. II, p. 230.

sembrano non sottrarsi a critiche per la reciproca relazione tra storia ed invenzione:

> Quando l'Autore narra il vero, egli ha molte cose da dire; molte ne raccoglie con sublime semplicità in una pagina, in un periodo; il suo spirito s'innalza, si espande; il suo tuono si rassicura, il suo stile s'invigorisce: quando inventa, egli ci dà la narrazione a goccia a goccia; una specie di timida accuratezza, di scrupoloso studio della verisimiglianza lo tiene in angustie, gli toglie quella franchezza ch'è il tuono del genio, il tuono degno di lui (4).

Si noti che in questo brano il discostarsi dalla narrazione storica ha per Tommaseo rilevanza principalmente stilistica (Manzoni sembra esprimersi con un «tuono» meno degno del suo genio), ma altrove egli attribuisce al rispetto degli eventi accaduti una valenza etica ed educativa:

> Giova che l'erudizione non si limiti alla secca, e slegata, e congetturale interpretazione di qualche frammento d'antichità: che non si perda il tempo in questioni di letteratura e di lingua; in composizioni di regole; di pedanteschi commenti; e ch'è peggio, in inette contraddizioni ed oltraggi. Noi abbiam bisogno di gente che renda popolare la storia patria, ne faccia intendere il significato; le cose morali congiunga con le civili; infonda in questa massa sempre crescente dell'umano sapere l'unità che le manca. E qual nazione più abbondante in ricchezze storiche, di questa dove ogni villaggio quasi, ogni castello, richiama al pensiero memorie grandi; dove senz'adulazione si può lodar tanto, e tanto bene augurare (5).

In questo articolo Tommaseo non sta trattando specificamente del romanzo storico, tuttavia la sua attenzione si concentra sul valore educativo e civile che una maggiore conoscenza della storia patria potrebbe avere sulla nazione: per giungere a questa maggior conoscenza non di archeologi, storici o eruditi c'è bisogno, ma di letterati, che con la loro poesia sappiano superare e dare nuova linfa vitale al mero dato documentale, come afferma più direttamente nel discorso *Del romanzo storico*:

> Uffizio del romanzo storico non è già supplire alla storia, e raccattare le minute parti di vero dalla musa storica disegnate, e tesserne qualche appassita ghirlanda: è piuttosto *rendere popolari i grandi fatti storici*, *illustrandoli con la luce della fantasia*; *e commentandoli in modo che se ne sprema*, *a così dire*, *il succo morale*, *ed escano di quella gelida selce*, *scintille*

---

(4) Dalla recensione ai *Promessi sposi* pubblicata su «Antologia», n. LXXXII, ottobre 1827, ora in *Postille inedite di Niccolò Tommaseo ai Promessi sposi*, precedute e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini, Firenze, Bemporad 1897, p. 4.

(5) *D'alcuni uffizii della letteratura*, in *La bellezza educatrice*, cit., p. 286.

> *d'affetto* [cors. orig.]. Egli è questo il vero scopo dell'arte: che se a tale scopo non giova l'alterare a capriccio la storia, non giova nemmeno servilmente seguirla (6).

Come si vede, Tommaseo ha un'idea di romanzo storico ben diversa da quella illustrata da Bazzoni nella famosissima (e citatissima) introduzione al *Falco della Rupe* (7): il romanzo storico non è una lente d'ingrandimento collocata sul grande affresco della storia, ma la storia stessa che si fa racconto e poesia, e a questo fine deve presentarsi come un'opera d'arte unitaria e coerente in cui tutti gli elementi narrativi (il racconto degli eventi nella loro successione cronologica, la voce dei protagonisti, la voce del narratore) siano omogenei ed abbiano pari dignità letteraria. In tal modo possono venire spiegate le scelte narrative e stilistiche realizzate nei tre racconti storici (8), che nella sostanza risultano anti-scottiani ma anche anti-manzoniani. Allontanano infatti dallo scozzese (ma anche da Manzoni) la mancanza di riferimenti storici espliciti (9), come se il lettore dovesse già conoscere gli eventi storici fatti oggetto di narrazione, e dalla lettura dovesse trarre caso mai riflessioni ed insegnamenti; la quasi totale assenza di personaggi inventati (con poche ma significative eccezioni); la scelta di commentare i fatti dall'interno del racconto, assumendo quindi la medesima prospettiva ideologica dei protagonisti degli eventi. Vediamo pertanto come Tommaseo intenda e realizzi la narrazione dei fatti storici, e a questo fine può tornare utile ricordare le «tre vie non fallaci» per non falsare la

---

(6) *Del romanzo storico*, cit., pp. 196-7.

(7) «La storia [...] si può chiamare un gran quadro ove sono tracciati tutti gli avvenimenti, collocati i grandi personaggi, e la serie d'alcuni fatti esposta con ordine, ma dove la moltitudine delle cose v'è negletta o appena accennata in confuso e di scorcio, e 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 Leonardo Lattarulo (a cura di), *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti 1978, pp. 40-1).

(8) Le vicende redazionali ed editoriali dei tre racconti sono state ricostruite da Tellini nella già citata edizione dei racconti di Tommaseo: il *Sacco di Lucca* fu composto a Parigi tra il 12 e il 13 luglio del 1834 e pubblicato nel 1838 nelle *Memorie poetiche*; il *Duca d'Atene* fu ideato a Firenze nel 1834, scritto a Parigi nel settembre-ottobre 1836 e lì stampato presso Baudry nel 1837 (seconda edizione con varianti d'autore a Milano, presso Sanvito, nel 1858); la data di composizione dell'*Assedio di Tortona* non è nota, il racconto venne edito per la prima volta nel 1844 sul periodico fiorentino «Letture per la Gioventù».

(9) Nel *Sacco di Lucca* la data dell'evento storico viene apposta di seguito al titolo (14 giugno 1314), mentre nel *Duca d'Atene* gli unici riferimenti cronologici recano il giorno e il mese, ma non l'anno.

storia con l'invenzione che l'Autore indica nella sua «ricetta» per confezionare un romanzo storico:

> Sollevarsi a quelle epoche di cui la storia non dà che un barlume, e dove la fantasia può far libera pompa della sua luce: – scegliere avvenimenti tali, che senza bisogno d'intreccio imaginario, offrano di per sé quasi tessuta la tela di una narrazione epica e più che romanzesca: – non creare a protagonista un fantoccio ideale; ma, posto che storico è il romanzo, storico eleggerne (come si suole nella tragedia) e rinomato l'eroe (10).

La prima «via» spiega la scelta degli eventi storici oggetto del primo e del terzo racconto: il sacco di Lucca e l'assedio di Tortona sono infatti episodi che le fonti documentali (11) esauriscono con brevi note, che si prestano ad essere rielaborate ed ampliate narrativamente, senza grave danno alla verità storica. Questi due episodi, nella loro marginalità, attirano l'attenzione di Tommaseo, che nella recensione a *Folchetto Malaspina* contesta a Varese come «l'assedio di Tortona, la bestial tirannide d'un Barbarossa, le discordie civili a cui la religione troppo sconciamente s'immischia» siano state ridotte ad «uno spasso, una festa continova» (12), mentre nell'intervento dedicato al *Romanzo storico* descrive come un romanziere storico avrebbe potuto sviluppare il racconto del sacco di Lucca; questo intervento, in particolare, nasce con intenti polemici nei confronti di Walter Scott e dei suoi epigoni (13), che avrebbero sviluppato l'aspetto romanzesco introducendo personaggi estranei all'evento, a scapito della verità storica. La tirannide del duca d'Atene a Firenze è invece ben documentata dalle fonti utilizzate da Tommaseo (14), che vengono seguite fedelmente e nello stesso tempo arricchite di scene fittiziamente attribuite ai personaggi: i nomi dei protagonisti anche minori sono infatti desunti dai testi di Villani e

---

(10) *Del romanzo storico*, cit., p. 212.

(11) La *Cronica* di Villani per il primo, il *De gestis Friderici I Imperator* di Ottone di Frisinga per il secondo.

(12) *Dizionario estetico*, cit., p. 148.

(13) «Un imitatore di Walter-Scott, che prendesse a narrare la cacciata di Uguccione, incomincerebbe (cosa probabile) dalla descrizione del saccheggio di Lucca [...] tra le ruberie e le uccisioni noi rincontreremmo una fanciulla, leggiadra come tutte le eroine da romanzo, rapita da qualcuno degli eroi principali: alle gelosie, alle violenze del tiranno, ai terrori, alla passione secreta della desolata donzella, all'intreccio di affetti non inaspettati, di travestimenti, di fughe, a quanto insomma ha di più noto e di men verisimile l'amore romanzesco, dovrebbe cedere il luogo quant'ha di essenziale, di nuovo un fatto politico degnissimo di considerazione» (*Del romanzo storico*, cit., p. 208).

(14) La *Cronica* di Giovanni Villani, le *Istorie fiorentine* di Niccolò Machiavelli e le *Istorie fiorentine* di Scipione Ammirato. Nella prima edizione del romanzo Tommaseo peraltro allega in appendice solo i documenti desunti da Villani e Machiavelli.

Machiavelli ed assunti nell'intreccio narrativo con il medesimo ruolo e nella medesima sequenza cronologica con cui intervengono nelle fonti storiografiche. Il lavoro di Tommaseo consiste in primo luogo nel coniugare le notizie fornite dai tre autori consultati (in quanto né la *Cronica* né le *Istorie* di Machiavelli e Ammirato presentano tutti i dettagli proposti dal racconto) e quindi nel creare un intreccio in cui sequenze inventate e sequenze storiche si legittimino a vicenda: gli ampliamenti narrativi introdotti da Tommaseo sono costituiti innanzi tutto dai lunghi dialoghi, spesso con valenza drammatica, in cui gli attanti danno voce alle diverse istanze suggerite dalle fonti documentali. Sotto questo punto di vista è significativo che in un'adunanza pubblica che si tiene dopo l'inizio della congiura al vescovo di Firenze e al conte Simone da Battifolle vengano fatti pronunciare due discorsi che, per tono ed argomentazione, ricordano i discorsi di re, consoli, comandanti... frequenti già nella storiografia latina e assunti poi nelle opere storiche in lingua ([15]): le parole vengono fittiziamente attribuite ai due personaggi storici reali, e tuttavia, per le modalità espositive, risultano avere la medesima autorità dei dati consegnati dalla storia, e nello stesso tempo conferiscono veridicità storica anche agli episodi inventati (quali ad esempio l'amore di Matilde Adimari e Rinaldo d'Altavilla, o il sogno del duca nella notte che precede la sua sconfitta).

La seconda «via» indicata da Tommaseo (scegliere un evento che già presenti un intreccio romanzesco) risulta strettamente connessa con l'utilizzo delle fonti e con la struttura narrativa dei racconti. Si è detto che per lo più vengono evitate indicazioni cronologiche esplicite: in tal modo la vicenda risulta concentrata in una sequenza di eventi successivamente incalzantisi che tende ad annullare l'evoluzione temporale dei fatti. A proposito del *Duca d'Atene* alcuni critici hanno parlato di quadri, e anche di frammenti, che tuttavia risultano fortemente interdipendenti l'uno dall'altro, e dislocati in un contesto unitario. Si considerino infatti le prime cinque sezioni ([16]) del romanzo. La prima è un ser-

---

([15]) Se ne considerino gli *incipit*: «Oramai la signoria del Comune, o Fiorentini, è vacante; ché nessuno è che non vegga il duca d'Atene già fuori delle nostre porte, e non voglia, prima che il suo imperio, la morte. Onde bisogna provvedere alle necessità del Comune [...]» (*Il duca d'Atene*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 271: sta parlando il vescovo); «io vi ringrazio, o cittadini di Fiorenza, di questa fiducia che in me ponete: e se la intenzione buona valesse, parrebbemi non n'essere in tutto immeritevole: ma vi dico che senza estrema necessità non saprei risolvermi a fare uffizio di giustiziere in questa terra [...]» (*ibid.*, p. 272: è il conte da Battifolle a parlare).

([16]) Con questo termine (peraltro impreciso) si intendono le porzioni di testo delimitate da spazi bianchi, uniche interruzioni in un romanzo non diviso per capitoli.

rato dialogo, preceduto e seguito da una brevissima didascalia, in cui Tile de' Cavicciuli e Filippo Bordoni si danno reciprocamente notizia di due congiure ordite contro il duca, che peraltro non viene mai nominato, e la sua identità va quindi desunta da elementi paratestuali (il titolo del racconto e più ancora la frase posta in esergo: «qui comincia la storia della cacciata del Duca d'Atene dalla città di Fiorenza»). La seconda sezione è un sommario che ha per protagonista Matilde Adimari, figlia di uno dei congiurati; il raccordo con la sezione precedente è per antifrasi («ma d'altri pensieri si pasceva Matilde Adimari, figliuola d'Antonio»). Nella terza sezione si ha nuovamente un dialogo drammatico tra il vescovo di Firenze e Cenni degli Oricellai, fattosi monaco dopo che il figlio è stato ucciso dal duca: in questo caso il raccordo tra le due sezioni esplicita che si sta per raccontare un evento contemporaneo a quello appena proposto e viene quindi a coprire una possibile ellissi narrativa ([17]). Nella prima e terza sezione i quattro protagonisti parlano delle diverse congiure ordite contro il duca, mettendosi reciprocamente a conoscenza dei fatti e nello stesso tempo informandone il lettore: il romanzo si apre quindi *in medias res* e gli eventi vengono presentati dall'interno del discorso narrativo, secondo le possibilità gnoseologiche dei personaggi, che risultano ovviamente più limitate rispetto a quelle del narratore onnisciente, che interverrà nelle due sezioni seguenti: nella quarta per descrivere la condizione di ingiustizia e sofferenza in cui il duca faceva vivere i fiorentini, nella quinta per raccontare gli odî intestini e in particolare la rivalità tra Francesco Brunelleschi, sostenitore del duca, e Antonio Adimari, congiurato. In apertura di romanzo Tommaseo presenta quelli che saranno gli attanti principali (e soprattutto la valenza ideologica da questi assunta nella narrazione) e dà spazio a diverse possibilità narrative (dialogo scenico nella prima e terza sezione, sommario introspettivo nella seconda, sommario analettico nella quarta e quinta) che, se in prima battuta sembrano spezzare la narrazione in segmenti isolati l'uno dall'altro, in realtà ne mettono in evidenza la stretta e necessaria interconnessione: la triste condizione fiorentina viene presentata dopo che il lettore è già a conoscenza delle tre diverse congiure e dell'inquietudine di Matilde, e fornisce quindi la spiegazione per cui gli Adimari e lo stesso vescovo di Firenze hanno ritenuto di agire con la violenza contro il duca.

([17]) «Era il giorno della Visitazione: e intanto che Matilde pregava in Santa Maria Novella, stringendo di più forza le mani giunte in pensare al suo desiderato, nel vicino convento stavano a colloquio frate Angelo de' predicatori, arcivescovo di Fiorenza, e Cenni degli Oricellai» (*Il duca d'Atene*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 190).

Nel *Sacco di Lucca* Tommaseo adotta la medesima strategia narrativa, ribaltandone però la prospettiva: la prima sezione del racconto si apre infatti con la rappresentazione dello scontro tra guelfi e ghibellini dentro le mura cittadine ([18]), cui segue la rapidissima presentazione di Uguccione della Faggiuola (il cui nome, assieme al titolo e alla data ivi apposta, contestualizza il combattimento in corso). La sezione si chiude quindi con una frase che funge da legame con le sezioni successive («il sacco incomincia»), che presentano per quadri isolati e giustapposti singole immagini del saccheggio della città, la cui rappresentazione viene ricondotta ad unità nella penultima sezione ([19]); l'ultima è dedicata a Matilde Bernarducci, di cui si dirà tra poco. L'*incipit* dell'*Assedio di Tortona* presenta invece caratteri narrativi diversi: alle domande poste subito in apertura, che fanno iniziare il racconto *in medias res* ([20]), segue l'indicazione dei dati (luogo, tempo, persona) che permettono di identificare l'episodio che sta per essere raccontato ([21]) e, prima di passare alla narrazione vera e propria (che in questo caso avviene per quadri non isolati in sezioni), il narratore sollecita nuovamente il lettore ad intervenire nello spazio del racconto attraverso domande e apostrofi, che, assieme alla distanza temporale esplicitamente dichiarata ([22]), co-

---

([18]) «... I Ghibellini raccolti nel campanile di San Frediano, lanciavano dardi e pietre sulle teste affollate de' Guelfi. E i Guelfi si sforzavano, chi di arrampicarsi alle finestre men alte, e, precipitando sugli armati, s'infilavano nelle aste di quelli; chi d'atterrare la porta ferrata» (*Il sacco di Lucca*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 176), ove si sottolineano i puntini di sospensione in apertura di racconto.

([19]) «Durò tre giorni l'infamia. Quando la città fu bene rubata e contaminata, Uguccione vietò si rubasse e si violasse più oltre, a pena dell'avere e del capo. Ma allora più acuto si fece sentire il dolore, si fece sentir la vergogna; le case nudate piangevano, e i talami profanati dicevano non più voci d'amore ma di vendetta» (*ibid.*, p. 184).

([20]) «Chi son que' soldati che intorno a quella fonte s'affacendano a gettare nell'acqua cadaveri? Perché ve li gettano senza rispetto della morte, senza ribrezzo, con rabbia e con gioja negli occhi feroce?» (*L'assedio di Tortona*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 334).

([21]) «Cotesto castello che dal suo poggio riguarda la pianura a diritta del Po, e adesso vede dall'alto luccicare al sole terribilmente migliaja di lance italiane e alemanne, che lo stringono d'assedio e minacciano ruina, codesto castello è Tortona. Lo assedia da ponente Federico Barbarossa imperatore co' suoi; Enrico di Sassonia da mezzodì nel sobborgo stesso della città, ch'è già preso; da tramontana e da levante lo assediano cittadini della nemica Pavia» (*ibid.*).

([22]) «Le cose che siamo per racconatre accadevano nel secolo duodecimo dopo la Natività di Cristo Signore. E più di millecent'anni dacché la legge della carità fu portata nel mondo, gl'Italiani credevano cosa onorevole odiare il fratello, chiamare i lontani in ajuto per isterminare i vicini. Allora Tortona era nemica a Pavia; e Milano era amica a Tortona, perché Milano era la principale nemica, siccome di molte altre città lombarde, così di Pavia» (*ibid.*, p. 334-5).

stituiscono il maggior motivo di novità rispetto ai due precedenti racconti.

Il tratto comune è evidentemente fornito dall'opzione per una rappresentazione corale degli eventi: diversamente dai suoi colleghi Guerrazzi, Grossi, D'Azeglio..., Tommaseo sceglie episodi storici che abbiano al loro centro una grande personalità (Uguccione, il duca d'Atene, il vescovo di Firenze e gli altri congiurati, Federico Barbarossa), tuttavia i suoi racconti hanno come veri protagonisti città e relative popolazioni che si battono per giustizia e libertà ([23]). In questo modo Tommaseo deroga alla terza «via» indicata nella sua «ricetta», e in parte riesce a superare una delle aporie connaturali al romanzo storico individuate da Manzoni:

> [L'autore] ai personaggi storici [...] farà dire e fare, e cose che hanno dette e fatte 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. [..] 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 ([24]).

Assumendo a protagoniste popolazioni rappresentate da personalità storiche realmente esistite Tommaseo compie una scelta opposta rispetto a Scott e ai suoi epigoni italiani, che generalmente lasciano i personaggi storici sullo sfondo e comunque li accompagnano a personaggi inventati che risultano i veri eroi del romanzo (si pensi alla figura di Ivanhoe rispetto a Riccardo Cuor di Leone, nell'eponimo romanzo scottiano, o, tra gli italiani, a Lupo e Ottorino rispetto a Marco Visconti

---

([23]) Tale intento viene esplicitamente dichiarato nella già ricordata introduzione alla seconda edizione del *Duca*, ove Tommaseo ricorda che non «sola la moralità ch'io ho notata riesce dal mio racconto, o per dir meglio dalla storia che gli porge argomento: e per questo la mi è parsa notabile, che offre quasi un esempio ideale di quella concordia meritamente fortunata la quale raccoglie le forze dissipate d'un popolo a fine giusto, concordia rara quanto l'innocente esecuzione d'imprese per sé legittime, e quanto il loro felice riuscimento. Il convenire dei diversi e divisi ordini della città, e delle divise città di Toscana; l'accordarsi del sentimento religioso col patrio, e la parte principale che prende un vescovo alla cacciata del duca, erano cose tanto più degne di commemorazione che, descrivendo cadeva di dover nettamente distinguere l'affetto cittadino dall'odio, l'abominazione della prepotenza d'un uomo dall'avversione contro la nazione di Francia» (*Postfazione a «Il Duca d'Atene»*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 481-2).

([24]) Alessandro Manzoni, *Sul romanzo storico*, in *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. V, *Scritti linguistici e letterari*, t. III, Milano, Mondadori 1991.

nel libro di Grossi, o ad Alpinolo e Ramengo da Casale rispetto a Luchino e Francesco Pusterla in *Margherita Pusterla*). Manca quindi nei racconti storici di Tommaseo quello che Lukács definisce «eroe medio»: tra le popolazioni di Lucca, Firenze e Tortona e i rispettivi capi politici o spirituali non sembra esserci la mediazione di figure di media estrazione (magari inventate), in quanto le grandi personalità storiche agiscono direttamente e pienamente in nome delle proprie città. A questo proposito giova sottolineare che nell'*Assedio di Tortona* l'unico nome proprio citato è quello di Federico Barbarossa, mentre tra i tortonesi non spicca nessun personaggio di rilievo: la lotta per l'indipendenza comunale viene quindi ridotta allo scontro tra un imperatore usurpatore e una popolazione che lotta per la propria libertà. Negli altri due racconti poche sono le eccezioni, e le più rilevanti sembrano essere date da due figure femminili: Matilde Bernarducci, che nel *Sacco* è protagonista di due sequenze narrative, e Matilde Adimari, figlia di Antonio e fidanzata di Rinaldo d'Altavilla, nobile francese che all'inizio del racconto è schierato dalla parte del duca. La prima Matilde, ghibellina e fautrice di Uguccione, è fatta oggetto di violenza da parte dei soldati tedeschi, che a loro volta combattono per Uguccione: l'offesa la porterà a morire tra le braccia del cognato Castruccio degli Antelminelli, che aveva favorito la venuta dei ghibellini in Lucca. Il racconto sembra avere due conclusioni: la prima, già ricordata, riguarda l'intera popolazione di Lucca, mentre la seconda si concentra sulle figure di Matilde e Castruccio, sul quale il narratore pronuncia un giudizio storico e morale nello stesso tempo:

> Castruccio, rizzandola leggermente, le accostava alla bocca un liquore; quand'ella tra le sue braccia spirò. Quattordici anni dopo, Castruccio doveva anch'egli sentire gli abbracciamenti della morte: e forse in quel punto gli sovvenne, come proprio peccato, l'agonia di Matilde ([25]).

Alla conclusione «pubblica» dell'episodio storico segue quindi il racconto della morte di uno dei protagonisti, in una prospettiva che il commento d'autore rende tuttavia unitaria: anche la morte di Castruccio, che avviene ben dopo il saccheggio, sembra infatti riconducibile a quell'evento, sembra anzi sopraggiungere come giusta punizione per le colpe ivi commesse e fatte ricadere interamente sotto la sua responsabilità.

Matilde Adimari rappresenta invece le istanze del sentimento di fronte alla ragion di patria che anima il padre, che infatti la incita a prefe-

([25]) *Il sacco di Lucca*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 185.

rire l'amore per Firenze all'amore di Rinaldo ([26]). La maggior ampiezza narrativa consente di dare spazio anche a vicende che pertengono alla *fictio*, avvicinando così il *Duca d'Atene* ai romanzi storici di Scott e degli altri autori italiani, che coniugano sempre motivo politico e motivo amoroso: perché animata esclusivamente dal motivo amoroso (cui si accompagna l'amore e l'obbedienza verso il padre) Matilde, pur nei suoi tratti stereotipati di eroina da romanzo storico, è forse l'unico personaggio che sembra avere una vita propria, distinta dalla vita di Firenze.

La scelta di porre al centro dei propri racconti delle popolazioni e di narrare gli eventi attraverso scene corali non comporta, come è ovvio, una narrazione di carattere impersonale, alla maniera dei veristi: ciò che dà unità ai tre racconti è proprio la voce del narratore, che spicca nettamente nel contesto e viene caratterizzata come contemporanea agli avvenimenti. È indubbiamente questo il tratto più antimanzoniano dei racconti storici di Tommaseo, che rivela un diverso atteggiamento non solo verso la lingua ma anche verso la storia, sottratta alla possibilità di un confronto con eventi diversi da quello narrato e di un giudizio formulato a partire da realtà e punti di riferimento esterni alla narrazione. Se Manzoni nel capitolo VIII dei *Promessi sposi* commenta il fallito matrimonio segreto di Renzo e Lucia con una sentenza che apparentemente postula la distanza temporale rispetto al 1628 («così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo»), Tommaseo conclude il *Duca d'Atene* con un'apostrofe che colloca l'evento narrato, nella sua unicità e particolarità, su un orizzonte morale sottratto alla variazione nel tempo:

> Tale fu la signoria che il duca d'Atene aveva con tradimento usurpata sopra il Comune e popolo di Fiorenza. E' n'andò con molta sua onta, ma con molti danari tratti da' Fiorentini, per li loro difetti e discordie; e lasciandovi di male sequele. E di qui prendano esempio i popoli, di non volere mai signoria perpetua, né a vita ([27]).

La scelta di intervenire nella narrazione dall'interno della stessa del resto non cela la presenza del narratore, la cui voce si distingue nettamente nell'intreccio quando indichi la successione cronologica degli

---

([26]) «Non vergognare dell'amor tuo: perché Rinaldo, conte d'Altavilla, tuttoché Francese, è forte uomo, e pieno del timore di Dio: e, comeché amico de' miei nemici, io gli ho riverenza. Ma s'egli mutasse, se nell'ora della battaglia si gittasse da' suoi contro la patria tua, se di macchia veruna si contaminasse la vita di lui, o la fama; Matilde, abbandonalo: abbandonalo, figliuola mia; e la benedizione del cielo coronerà il tuo dolore» (*Il duca d'Atene*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 203).

([27]) *Il duca d'Atene*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 333.

eventi ([28]) o proponga prolessi rispetto al tempo del racconto ([29]) o pause descrittive, spesso accompagnate da giudizi sui personaggi rappresentati:

> Andavano a capo chino, dolenti per le ferite, *gravati dalla vergogna*. I *meno odiati*, che volevano pur con gli occhi e col cenno significare a' cittadini, in partendosi, alcuno *non ignobile affetto*, portavano la visiera levata: altri, nella celata tutta chiusa (sporgente o in becco d'uccello o in muso di bestia, o scanalata e a onde), sembravano non uomini, ma moli informi di ferro. Ad altri l'elmo che finiva in ghirlanda, pareva ridesse in capo della *presente ignominia*; ad altri, le lunghe piume scendevano miste ai rossi capelli intrise di sangue. Chi sguarnito la testa e le spalle, chi senza bracciali; a chi il largo pettorale del cavallo qua e là squarciato. *I più modesti e i più tementi* coprivano con velo nero il sangue rosseggiante sull'armi [...] ([30]).

La descrizione della sfilata dei fiorentini fautori del duca e sconfitti e in procinto di lasciare Firenze è attraversata dai nomi delle armi indossate, secondo un gusto documentaristico comune anche ad altri romanzi storici, tuttavia balza in primo piano la presenza di sostantivi e aggettivi a forte carattere morale («gravati dalla vergogna», «presente ignominia», «i più modesti e i più tementi») che spetta senz'altro alla voce del narratore. Numerose inoltre le apostrofi ad uno dei protagonisti, che in genere risultano contemporanee rispetto ai fatti narrati e si esauriscono negli stessi («oh barone di Ciavignì, quando lasciavi per il soldo di duca Gualtieri la terra di Francia, non pensavi al certo che il più caro premio, la più memorabile gioia che tu dovevi riportare d'Italia, sarebbe la stretta di mano d'un cittadino fiorentino, prigione» ([31])), ma talvolta presuppongono una prospettiva storica più ampia:

([28]) «Quella medesima sera che precedeva il dì di sant'Anna» (*ibid.*, p. 207); «Quella mattina, Ippolito, figliuolo di Giulio d'Assisi bargello, leggiadro giovanetto ma degno del padre, entrava di Lungarno in Terma» (*ibid.*, p. 228); «sull'alba del dì di domenica l'arcivescovo ordinò preghiere» (*ibid.*, p. 258). Posto che sant'Anna cada il 26 luglio, il lettore può inferire che gli eventi di questa porzione di romanzo si svolgono tra il 25 e il 27 luglio.

([29]) «Così fece il conte come pensava. Unitosi a Matilde, scelsero Siena a dimora. Ma Matilde s'accorse che quel soggiorno non piaceva a lui se non quanto ella c'era, e propose spontanea il viaggio di Francia: e il padre assentì, sperando si rivedrebbero sovente, or egli in Tolosa, or ella in Fiorenza. Se non che Dio aveva ordinato altrimenti: e la tenera donna sopra parto morì» (*ibid.*, p. 330): l'epilogo degli eventi relativi a Rinaldo d'Altavilla e Matilde Adimari si situa ben dopo la cacciata del duca d'Atene da Firenze, con cui si conclude la narrazione.

([30]) *Ibid.*, p. 320.

([31]) *Ibid.*, p. 266.

> Una subita pioggia, un incendio, una falsa novella, eran forse sufficienti ad allentare quell'impeto: ma le stelle del cielo, quasi guerrieri armati in ischiera, vegliavano, Fiorenza, su te. I Santi nati e cresciuti nel tuo dolce seno ti guardavano pregando dall'alto; e ai tuoi passati mali, e ai mali e alle vergogne avvenire, questa gloriosa tregua, questa espiazione memoranda ottenevano. A te, gentile atomo della terrena polvere, popolato d'anime e di memorie immortali, conservatore d'un'immortale parola, a te gli spiriti del cielo congioivano di questo, ahi troppo breve, trionfo. O città de' miei desiderii, poiché non tu per la mia parola, possa la mia parola essere illustre per te; e i Fiorentini che di qui ad età molte, più pii e più fortunati, vivranno, sentire che un amor di fratello moveva il mio canto, e con amore fraterno ridire il povero nome mio (32).

In queste righe si manifesta non solo l'amore per la patria d'elezione, ma anche la conoscenza degli esiti della vicenda narrata, esiti che saranno svelati ben più tardi rispetto a quanto raccontato fino a questo punto: Tommaseo si astrae quindi dai limiti cronologici relativi alla cacciata del duca d'Atene e apre la propria apostrofe all'intera storia di Firenze, che può ripercorrere con il proprio sguardo di narratore onnisciente. I luoghi in cui la voce del narratore si fa sentire con maggior evidenza sono comunque i brani (narrativi o descrittivi) attraversati per intero da similitudini o figure di ripetizione con valenza strutturante. Si consideri il seguente passo, in cui viene raccontato il sogno del duca:

> Breve sonno, nel quale le imagini si confondevano, come le onde e i sassi e le piante divelte e le sozzure profonde del mare si levano in una tromba. Sognava le grida vere che sentiva scoppiar dalla piazza, e grida di naufraghi nella tempesta; sognava i suoi misfatti, misti alle memorie dell'innocente gioventù; sognava la Bice Bordoni accanto a sua madre; un campo di battaglia seminato di patiboli; uomini che feriscono torneamenti e carnefici che straziano; sognava il mare di Grecia flagellare con le grandi onde il palagio de' Priori, barcollante come saettìa; sognava le ruine d'Atene in un misero paesello di Francia, e Santa Maria del Fiore in rovine; e valle d'Arno irrigata di sangue; e donne ignude venire baciando scheletri (33).

Tali realizzazioni linguistiche alte e vicine più allo stile poetico che a quello narrativo sono comuni al *Sacco di Lucca*:

> In vederlo, la moglie e le sorelle trassero insieme un grido; un sol grido acuto e breve; e non piansero. Piangeva il bambino portato tra le braccia nemiche, e tendeva le tenere mani gridando al padre. Il padre non fremette e non oltraggiò [...] (34),

(32) *Ibid.*, p. 214.
(33) *Ibid.*, pp. 300-1.
(34) *Il sacco di Lucca*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 180.

e all'*Assedio di Tortona*:

> A che poco costo, che lode grande acquistava codesto Barbarossa, di gentile pietà! Ma Dio non permette che il fior della rosa cresca sul pruno; non permette che certe ispirazioni generose picchino all'uscio delle anime grossolane; non permette che le anime grossolane ricoprano la sconcezza loro con que' delicati ornamenti che appena son dati in premio a lunghi anni di umile e pudica virtù [...] ([35]),

e danno conto della convinzione, radicata fin dagli anni delle recensioni per l'«Antologia» e perseguita con coerenza nei suoi racconti, che il romanzo storico sia opera più vicina al dramma storico (che si esprimeva in endecasillabi sciolti) o al poema, che al romanzo modernamente inteso da Manzoni ma anche dallo stesso Tommaseo, che nel di poco successivo *Fede e bellezza* avrebbe compiuto scelte linguistiche e stilistiche affatto diverse.

([35]) *L'assedio di Tortona*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 340.