

PREMESSA

L'originale e il suo ritratto

Raccolgo in questo volume i principali risultati di una ricerca ormai ventennale intorno al connubio di storia e invenzione, una questione che chiama in causa il romanzo storico, ma anche altri generi e sottogeneri ad esso imparentati, quali la testimonianza storica e la biografia nelle sue varianti novecentesche (*biofiction*, *nonfiction*, *autobiofiction*).¹ Nella maggior parte dei casi mi occupo di singole opere, apparentemente ai margini del canone, la cui lettura offre nondimeno il vantaggio di lumeggiare questioni di ampia portata e di operare sintesi senza rinunciare a una lettura ravvicinata dei testi, a soppesarne le particolarità stilistiche e valutarne le intelaiature narrative e i sottesi ideologici. Per usare una metafora abusata dai teorici ottocenteschi, il mio sguardo trascorre dal cannocchiale al microscopio, per poi tornare al cannocchiale, così da percorrere una traiettoria ermeneutica circolare.

Non deve stupire che la maggior parte degli studi qui raccolti verta sulle sorti e sulle forme del romanzo storico, con attenzione al suo destino in sede di ricezione e alla sua circolazione come oggetto di riscrittura

¹ Lunghi dall'essere l'esito di ricerche individuali e occasionali, la maggior parte di questi miei lavori nasce nel seno di progetti collettivi sollecitati da specifiche ricorrenze. Gli studi su *Margherita Pusterla* e sulla storia della sua ricezione sono maturati nel contesto delle celebrazioni canturiane del 2004 promosse dal Centro Studi Cesare Cantù di Brivio. I capitoli risorgimentali sono legati ai lavori del PRIN 2008 *Per i 150 anni dell'Unità (1861-2011)* che hanno condotto, tra le altre cose, alla pubblicazione di un *Atlante letterario del Risorgimento. 1848-1871* (Milano, Cisalpino, 2011). Le ricerche su Sigismondo Castromediano e Luigi Corvaglia hanno visto la luce in seno a una decennale campagna di studi volta a recuperare al canone otto e novecentesco i due scrittori salentini. Per una definizione terminologica della *biofiction* e delle sue varianti cfr. ALAIN BUISINE, *Biofiction*, in "Revue des Sciences Humaines: Le biographique", 224 (1991), pp. 7-13; RICCARDO CASTELLANA, *La biofiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Id., Roma, Carocci, 2021, pp. 157-161, in particolare p. 158: «Chiameremo *biofiction* ogni finzione narrativa, generalmente in prosa, incentrata sulla vita di una persona reale (distinta dall'autore) seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti significativi».

e transcodificazioni, soprattutto per le tavole teatrali. Pare ormai universalmente accertato che le vicende del genere misto di storia e invenzione costituiscano una sorta di cerniera nel panorama letterario del nostro Ottocento: da una parte il genere ha un ruolo cardine nella storia delle forme prosastiche ottocentesche perché offre una prima risposta a quella necessità del “vero” che sarà al centro delle riflessioni estetiche e delle ricerche dei nostri narratori dai decenni romantici fino agli esiti veristi di fine secolo; in secondo luogo, il romanzo storico esercita una funzione di ponte tra la gloriosa tradizione narrativa dei secoli precedenti (novellistica e poema cavalleresco) e le forme del racconto della contemporaneità. Se la sua architettura si adagia su segmenti narrativi in concatenazione, come a produrre sequenze ritmiche analoghe al “novellare scritto” della tradizione,² il romanzo storico si riappropria anche dei meccanismi narrativi dei poemi cavallereschi per calarli nello stampo del modello scottiano, come già suggerito da Sergio Romagnoli: «Le antiche strutture narrative dei poemi cavallereschi vengono vieppiù aggrovigliate dalla concentrazione dei fatti della storia, o meglio, dalla cronaca di secoli turbinosi e infidi o di civiltà sorgenti con rubesta esuberanza dal sonno del Medioevo».³

Questi fenomeni ci danno in parte ragione della sopravvivenza del romanzo storico lungo tutto l’Otto e il Novecento. Nel quadro di una storia generale del romanzo italiano tardiva, anomala e frammentaria – comincia con l’*Ortis* e coi *Promessi sposi*, ha alle spalle solo una ricca stagione settecentesca di narrativa di consumo, quella di Pietro Chiari e Antonio Piazza –,⁴ il genere storico è destinato ad avere una vita longeva e a godere di una sua continuità. Certo, i capolavori, da quello manzoniano alla *Storia* di Elsa Morante e oltre, si contano sulle dita delle mani o poco più, appaiono sporadicamente lungo i due secoli, secondo un fenomeno apparentemente incontrollato e imprevedibile. Ma il romanzo storico è coltivato dagli scrittori, promosso dagli editori e frequentato dai lettori con assiduità, anche se rientra raramente nel canone alto della letteratura istituzionale e sfugge a definitive classificazioni perché sottoposto a una perenne ibridazione; si pensi all’emergenza novecentesca di giallo storico, romanzo storico coloniale, romanzo storico filosofico o filosofico fiabesco, o ancora storico metaforico, storico fantastico e umoristico, storico di trasfigurazione, storico di migrazione.

² ALBERTO ASOR ROSA, *La storia del romanzo italiano? Naturalmente, una storia anomala*, in *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 257-258.

³ SERGIO ROMAGNOLI, *Il romanzo storico*, in *Storia della letteratura italiana*, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VIII, *Dall’Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, p. 45.

⁴ Sull’irregolarità della nostra tradizione romanzesca si è soffermato ASOR ROSA, *La storia del romanzo italiano?*, pp. 255-306. E cfr. LUCA CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento: il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997.

Questa ricchezza di esiti rende difficile individuare nelle sue vicissitudini alcune costanti di sviluppo e di tracciare una storia rettilinea. Non mi pare, tuttavia, che sia illegittimo negare la continuità di un genere anche quando esso non produca periodicamente dei capolavori, cosa del resto impossibile per qualsiasi forma letteraria. Nel caso del romanzo storico occorrerà tener conto anche della sua particolare produttività e dell'attrazione esercitata sugli autori, sugli editori e sul pubblico, nonché della fecondità sul piano delle transcodificazioni, al di là dei risultati estetici conseguiti di volta in volta. Esemplare in tal senso la traiettoria percorsa dal romanzo di Cesare Cantù, *Margherita Pusterla* (1838), opera di serio impegno storico, morale ed estetico (almeno nelle intenzioni dell'autore), che, proprio in virtù di una convenzionalità di superficie, ben si presta a indagini intorno ai meccanismi narratologici, alle scelte linguistiche e stilistiche, oltre che al sostrato ideologico di un tipico prodotto di primo Ottocento; senza contare il fatto che il testo canturiano, con tutti i cascami d'epoca e le cadute di cattivo gusto, può essere assunto come *specimen* del genere anche per la complessa storia della sua ricezione: conosce lungo l'Ottocento una serie infinita di riscritture, riduzioni e transcodificazioni, soprattutto teatrali, che ne sfofliscono il pensante ordito e lo riconducono nelle misure di una convenzionale cantafavola per fare di volta in volta della protagonista ballerina, cantante e perfino "testa di legno".

Con Cantù, Manzoni e i cosiddetti manzoniani (d'Azeglio e Grossi) si esaurisce la prima fortunata stagione del romanzo ottocentesco, quei vent'anni di sperimentazioni che si registrano ben prima del 1827,⁵ anno di pubblicazione dei *Promessi sposi*, e sembrano concludersi, o meglio perdere d'interesse, con la comparsa del primo romanzo intimista italiano, *Fede e bellezza* di Niccolò Tommaseo (1840). In questo arco temporale non solo il romanzo storico è pubblicato, letto da un vasto pubblico, produce una sorta di rivoluzione nelle dinamiche della produzione e promozione editoriale, ma è anche oggetto di un vasto dibattito che chiama in causa le voci di Paride Zajotti, Niccolò Tommaseo, Sansone Uzielli, Giovita Scalvini, Giuseppe Mazzini, Cesare Cantù e dello stesso Manzoni, in una fitta rete intertestuale di introduzioni, premesse, avvertenze al lettore, nonché recensioni, discorsi teorici o programmatici e *pamphlet* polemici.

In questi anni la maggiore preoccupazione è quella di conciliare storia

⁵ L'anno è pietra miliare perché vede l'uscita del capolavoro manzoniano nonché delle prove di Carlo Varese (*Sibilla Odaletà*), Giovanni Battista Bazzoni (*Il castello di Trezzo*), Vincenzo Lancetti (*Cabrino Fondulo*), Angelica Palli (*Alessio o gli ultimi giorni di Psara*), Francesco Domenico Guerrazzi (*La battaglia di Benevento*). Alle spalle di questi testi stanno *Il castello di Binasco* di Diodata Saluzzo Roero (1823) e, prima ancora, le prove isolate di Cesare Balbo (*Lega di Lombardia*, 1815-1816) e Santorre di Santarosa (*Lettere siciliane del secolo XIII*, 1817).

e finzione letteraria e al contempo salvaguardare la funzione pedagogica del romanzo senza rinunciare alle prerogative del romanzesco, ai luoghi comuni, ai *cliché* tanto graditi al pubblico borghese perché garanzia di un piacere della lettura che non trova riscontro nelle pagine degli storici.

Alla lunga ogni tentativo di coniugare storia e invenzione appare una partita persa;⁶ e il senso di sconfitta nasce soprattutto dal “tradimento” di Manzoni, che già alla fine degli anni Venti annuncia uno scritto di condanna del genere, *Sul romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, discorso, com'è noto, intorno al quale i contemporanei avanzano illazioni fino alla sua tardiva comparsa nel 1850. Nella sua argomentazione, l'autore dei *Promessi sposi* dimostrerà l'impraticabilità del genere attraverso una serie di efficaci metafore: coniugare storia e invenzione è come immaginare «di poter raddoppiar l'olio da bruciare, aggiungendoci altrettanta acqua»; quando ricavano dalla storia i loro soggetti i romanzieri si ritrovano a dover «supplire all'esperienza con l'informazione, e di mettere [...], in una sola composizione, l'originale e il ritratto».⁷

Conciliare l'inconciliabile è la massima preoccupazione dei colleghi di Manzoni. Per giustificare l'instabile connubio di storia e invenzione ricorrono a loro volta a un ampio ventaglio di metafore appartenenti a due grandi classi semantiche: a chimica e botanica con riferimento all'ibridazione, all'innesto fecondo, alla fusione degli elementi costitutivi del genere letterario; all'ottica e alle arti visive per rimarcare le analogie con gli sviluppi delle arti sorelle e, in particolare, della pittura storica, da Pelagio Palagi a Francesco Hayez, fino ai pittori-testimoni delle campagne risorgimentali; più raramente entrano in gioco altre raffinate trovate metaforiche, come l'analogia con le tecniche della dissezione anatomica, immagine suggerita da Tommaseo,⁸ o l'originale opposizione urbanistica centro-periferia escogitata dallo scapigliato Rovani in una fase tarda, di superamento del paradigma storico romantico e di sfaldamento delle certezze risorgimentali.⁹

⁶ Cfr. l'intervento recente di de Cristofaro e Viscardi: decaduto a genere d'intrattenimento, il romanzo ricorre alla storia solo per «elevare il gradiente di *enárghēia*, di vivezza realistica: ha dunque a che fare con una dimensione estetica, più che epistemica. Con esito sorprendente e forse non programmato, *effetto di realtà e effetto di verità* finiscono per coincidere»; mentre nell'universo romanzesco di Manzoni la storia si impone sulla *cantafavola*, nel romanzo storico di consumo «i fatti vengono relegati in spazi secondari della trama, segno di una crescente incapacità a comprendere la Storia e a dare loro un senso» (FRANCESCO DE CRISTOFARO - MARCO VISCARDI, *L'ora della verità. Storia e romanzo nell'Ottocento*, in *Fiction e non fiction*, pp. 70 e 75).

⁷ ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000, pp. 20 e 84.

⁸ Il romanziere di successo presenterà ai lettori la «*sezione cadaverica*» dei suoi personaggi. NICCOLÒ TOMMASEO, *I prigionieri di Pizzighetone. 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”, XXXVII, 111 (marzo 1830), p. 108.

⁹ Secondo Rovani per far sì che la materia storica (il vero manzoniano) si *stempri* «nel diletto», lo storico romanziere deve «accostare la periferia [...] al centro» mantenendo le proporzioni

Per definire il precario statuto del genere di storia e invenzione risolvendo al contempo la delicata questione del punto di vista, con la relativa oscillazione tra osservazione soggettiva della storia e fedeltà al vero, gli scrittori ottocenteschi ricorrono prevalentemente alla dimensione visiva, che fa del romanzo storico lente, microscopio, lanterna magica, prisma, panorama, camera ottica. Le metafore si accumulano e variano lungo tutto il secolo, non solo al progressivo mutare dello statuto del genere letterario, ma con l'evolversi dell'idea stessa di storia, a conferma della funzione mediatrice esercitata dal romanzo presso il pubblico dei lettori soprattutto nel rappresentare le dinamiche tra sorti pubbliche e private, tra vita collettiva e individuale. Si pensi alla curvatura conferita a questi temi da Ippolito Nievo nel «proemio» delle sue *Confessioni*, dove il narratore istituisce un originale rapporto tra le vicende particolari del personaggio di finzione e il generale processo storico: l'esistenza di Carlo Altoviti sta alla grande storia come «una nota apposta da ignota mano contemporanea [sta] alle rivelazioni d'un antichissimo codice», come «il cader d'una goccia rappresenta la direzione della pioggia».¹⁰

Se Nievo incentra il suo romanzo su un personaggio «di coltura mediocre»,¹¹ così da negare all'epopea risorgimentale ogni risvolto di individuale eroismo e fare della storia del presente un flusso inarrestabile che trascina inesorabilmente con sé i singoli, Giuseppe Rovani non solo porterà a dissoluzione l'impianto ideologico del genere su un piano tecnico (con una messa in crisi delle forme narrative a partire dalle strategie della descrizione),¹² ma farà anche slittare il protago-

relative: «conveniva insomma far quello che fa la camera ottica, la quale, su d'una piccola tavola, raccoglie ciò che appena potrebb'essere contenuto da uno spazio di migliaia di metri» (GIUSEPPE ROVANI, *Introduzione*, in ID., *Manfredo Palavicino o I francesi e gli Sforzeschi. Racconto italiano*, Milano, Borroni e Scotti, 1845, vol. I, pp. VII-VIII). L'affermazione rimanda alla celebre definizione del Bazzoni, che aspira a fare del romanzo storico «una gran lente che si applica ad un punto di quell'immenso quadro [della storia]: per esso ciò che era appena visibile riceve le sue naturali dimensioni, un lieve abbozzato contorno diventa un disegno regolare e perfetto, o meglio un quadro in cui tutti gli oggetti riprendono il loro vero colore [...] I Romanzi di tal genere sono in somma il panorama della storia» (GIOVANNI BATTISTA BAZZONI, *Il falco della rupe o La guerra di Musso. Racconto storico*, Milano, presso Ant. Fort. Stella e Figli, 1829, p. 19). Da notare che Paride Zajotti apre la sua recensione del romanzo di Bazzoni confutando la correttezza della metafora della gran lente: mentre una lente «ingrandisce al nostro occhio i tratti di un minuto disegno, ne amplia bensì i piccoli oggetti e ce li fa comparire immensamente maggiori di quel che sono, ma nulla v'introduce del proprio», e questo perché il romanzo non è solo amplificazione ma pure interpretazione, spesso in chiave politica, della storia. PARIDE ZAJOTTI, recensione a *Il Falco della rupe*, in «Biblioteca italiana», LV (settembre 1829), pp. 301-302.

¹⁰ IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1981, pp. 4-5.

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. l'affermazione programmatica nel cuore del romanzo: «Ora, senza perdere il tempo a descrivere il corso del giovedì grasso dell'anno 1750, perché noi siamo nemicissimi delle descrizioni, segnatamente se siano state fatte da cento altri scrittori ...» (G. ROVANI, *Cento anni*, a

nista (Giocondo Bruni) in una posizione marginale, ne assottiglierà l'immagine fino a renderlo una figura secondaria e inconsistente. Avviata una carriera da manzoniano e al contempo anti-manzoniano, Rovani approda in questo modo a una sua *comédie historique*.¹³

Eppure, anche oltre i mirabili *Cento anni* il romanzo storico si rigenera e sopravvive pur uscendo dai confini dell'aringo romantico o post-risorgimentale. È lo stesso Rovani a suggerire una via di fuga con un romanzo della maturità, *La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane* (1872), opera ambiziosa, solo in parte riuscita, che riconquista il mondo antico, l'universo greco-latino dal quale avevano inteso distanziarsi programmaticamente i narratori e i pittori di primo Ottocento nel quadro di una generale messa al bando di «tutte le pazze e laide avventure della mitologia». ¹⁴ Venute meno le ragioni di una celebrazione dei secoli XIII-XVI, operazione funzionale all'edificazione della coscienza nazionale, l'autore della *Giovinezza* riguadagna il campo dei «rinomati eroi» della storia, secondo la formula del Tommaseo,¹⁵ non per garantire veridicità al racconto ancorando la narrazione alla conoscenza diffusa del soggetto, ma in virtù dell'assioma formulato nella nota d'apertura, un «cenno critico» di Luigi Perelli che pretende di far assumere al romanzo la forma del dramma universale: la narrazione «non si occupa tanto di un fatto o di una persona»; anzi, «l'intreccio è *tutta* la storia romana». ¹⁶

cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, Milano, BUR, 2001, vol. I, p. 169). La produzione storica del Rovani, dai giovanili *Lamberto Malatesta* (1843), *Valenza Candiano* (1844), *Manfredo Palavicino* (1845-1846) ai *Cento anni* (1859-1864), segna una progressiva dissoluzione delle tecniche della descrizione e, soprattutto, della ritrattistica: da un'iniziale e, tutto sommato, convenzionale ricorso ai facili rimandi ecfrastrici (tra gli altri, esemplari sono i ritratti di Girolamo Morone ed Elena nel *Manfredo*), all'iperbolica immagine della contessa Clelia, *collage* di disparati rimandi alle arti visive, dallo «stile greco-romano», alle «volute contorte del Borromini e del Fumagalli», ai disegni del Pinelli, fino a ottenere «quel tutto che sarebbe necessario a dipingere una Minerva convenzionale» (*ivi*, vol. I, p. 86). Sulla narrativa rovaniana cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, FrancoAngeli, 1994; AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, *Dans la "lanterne magique" du roman: Cento anni de Giuseppe Rovani ou une définition implicite du Risorgimento*, in "Transalpina", 16 (2003), pp. 15-29. Sullo stato attuale degli studi rovaniani cfr. ALEJANDRO PATAT, *Il punto su Rovani. Nuovi percorsi critici (1994-2020)*, in "Rivista di letteratura italiana", XXXIX, 1 (2021), pp. 141-157.

¹³ ROMAGNOLI, *Il romanzo storico*, p. 87.

¹⁴ Così DEFENDENTE SACCHI, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in *Id.*, *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia, Bizzoni, 1830, p. 155. Cfr. CARLO SISI, *Teoria e istituzioni del Romanticismo*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2006, p. 9.

¹⁵ N. TOMMASEO, *Del romanzo storico*, in "Antologia", XXXIX, 3 (settembre 1830), pp. 40-63, in particolare a p. 55.

¹⁶ LUIGI PERELLI, [*Premessa*], in G. ROVANI, *La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane*, Milano, Libreria Editrice, 1876, p. 7. Sulla genesi del romanzo cfr. LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI, *L'officina di Rovani: da manoscritti e appunti inediti al testo della Giovinezza di Giulio Cesare*, in "Testo", 44 (2002), pp. 45-52.

Rovani è lodato per aver scelto uno snodo centrale della grande storia, un grandioso interstizio tragico tra «*l'estremo raggio del passato e la torbida luce del futuro*».¹⁷ Nel suo *pingere* la figura di Cesare o, meglio, nel suo *graphice scrivere*, il narratore si sarebbe sforzato di innestare le fonti storiografiche su un ampio terreno intertestuale che chiama in causa, oltre agli antichi, soprattutto il drammaturgo di *The Death of Julius Caesar*: «il nostro Autore è stoffa di Shakespeare».¹⁸ Il narratore rinuncia a un severo rispetto della cronologia, si discosta «dalla quotidiana forma del vero» per abbracciare un *verissimo vero*, un vero *poetico* vichiano che gli impone di «seguire anche il falso per riuscire in certo qual modo veritiero ancor più», a imitazione di Shakespeare che «trasse dalla fantasia una Roma assai più romana di quella di certi tedeschi dottissimi».¹⁹

L'ambiziosa proposta rovaniana è sintomo, in realtà, di una generale e definitiva dissoluzione del romanzo storico risorgimentale e post-risorgimentale e, più che aprire una strada nuova, sembra condurre in un vicolo cieco. Sul finire dell'Ottocento, in seguito al prevalere del romanzo contemporaneo, quello storico appare ai più ancora praticabile solo come un genere di consumo non privo di una sua funzione pedagogica. Di questa tesi è convinto assertore Luigi Capranica che, nell'*Introduzione* al suo tardivo *Re Manfredi* (1884), dissente dai detrattori del genere misto e ne ribadisce il valore educativo:

Io rispetto la loro opinione, ma non la divido. Opino invece che alla maggioranza del pubblico piaccia ricordare il passato della patria nostra; ch'egli, conoscendo perfettamente i vizii e le virtù dei vivi, preferisca di sapere cosa fecero i morti, e che infine, terminato il romanzo, buono o cattivo che sia, gli rimanga qualcosa nella mente e nel cuore.²⁰

Se l'operazione di Rovani non porta a nulla, un destino analogo conoscerà parecchi decenni più tardi un romanzo di Riccardo Bacchelli su un soggetto affine, *I tre schiavi di Giulio Cesare* (1957), progetto altrettanto ambizioso e, forse, non meno fallimentare, che pretende di ripristinare il manzoniano rispetto delle fonti storiografiche in accordo con le istanze di un nuovo modo di fare narrativa, tanto che il romanziere si fa equilibrista nell'oscillare tra vero storico e dimensione poetico-filosofica e finanche trasfigurazione storica, come già tentato dall'appartato Luigi Corvaglia con il suo *Finibusterre* (1936).

Con Bacchelli, così come con il salentino Corvaglia, siamo ben oltre

¹⁷ PERELLI, [Premessa], p. 7.

¹⁸ *Ivi*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ LUIGI CAPRANICA, *Introduzione dell'autore*, in *Id.*, *Re Manfredi. Romanzo storico*, Milano, Treves, II ed., 1894, vol. I, p. XV.

le strette di primo Novecento, secolo breve ma anche difficile per il romanzo storico che, specie nei primi decenni, sopravvive ma si deve confrontare con l'insidia delle mode letterarie, con gli sbalzi ideologici e gli sperimentalismi delle avanguardie. Proprio in virtù del suo carattere duttile, il genere si adatta al diverso profilo epistemologico, socio-culturale, estetico-letterario di una platea varia ed estesa così come alle aspettative cangianti dei pubblici di nicchia e di massa. Componenti misti di storia e invenzione – vale ancora la fortunata, longeva formula manzoniana –²¹ compaiono lungo tutto il Novecento in concomitanza con i momenti storici di svolta, a riprova non solo dell'adattabilità del genere, della sempre possibile e rinnovabile articolazione di storia e finzione, ma anche della sua capacità di rispondere alle esigenze di autori in cerca di un nuovo pubblico o animati dalla necessità di inaugurare inediti modelli di approccio al reale.

Il romanzo storico tiene, resiste e si adatta ai mutamenti epistemologici e alle mode estetico-letterarie,²² sebbene, proprio a cavallo di Otto e Novecento e in seguito al declino delle certezze positivistiche, siano progressivamente messi in crisi i suoi fondamenti: si assiste al venir meno della compattezza identitaria dei personaggi, frantumati nelle intermitenze del cuore o sottomessi alle leggi della fenomenologia epifanica descritta da Giacomo Debenedetti,²³ e al loro riconfigurarsi come inetti, individui incapaci di trovare una collocazione nella società e tanto meno di confrontarsi con la storia; interviene l'irrimediabile compromissione delle strutture spazio-temporali, lo sfilacciarsi del principio di causa ed effetto e lo scacco definitivo del narratore onnisciente, scaduto al livello di testimone inattendibile e in preda alla sfiducia di poter conseguire una referenzialità certa.

La ricomparsa del romanzo storico in pieno Novecento farà sempre pensare a un arretramento su posizioni tradizionaliste, che sottraggono l'autore da un vero confronto col proprio tempo e dall'incessante sperimentalismo della narrativa europea più avanzata. Si pensi alla discussione, per certi versi non ancora conclusa, attorno al *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958): il romanzo, tra i più letti al mondo dopo *Lolita*, *Cento anni di solitudine* e *Il dottor Zivago*, stenta a

²¹ Cfr. FABIO DAL BUSCO, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Ravenna, Longo, 2007.

²² La tesi della longevità e della tenuta del romanzo storico è sostenuta da REMO CESERANI (*Cinque domande sul ritorno al passato*, in *Tirature '91*, a cura di Vittorio Spinazzola, Torino, Einaudi, 1991, pp. 21-25). Dissente parzialmente Margherita Ganeri, secondo la quale si può parlare di una continuità del genere misto di storia e invenzione solo nella letteratura della modernità, in seguito all'affermarsi di «una chiara distinzione epistemologica tra storiografia e letteratura» (MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999, p. 112).

²³ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, il Saggiatore, 1970.

trovare una giusta collocazione nel quadro complessivo della storiografia letteraria italiana, vuoi per l'ambigua posizione ideologica che l'ha reso sgradito alla destra e alla sinistra, vuoi per l'impianto narrativo apparentemente ricalcato sul modello stendhaliano, laddove in realtà spazio, tempo e punto di vista sono trattati dall'autore con un occhio rivolto agli esiti europei più avanzati in fatto di rinnovamento delle strutture narrative (James Joyce, Virginia Woolf, soprattutto), pur senza rinunciare a una netta determinazione dei riferimenti cronotopici e a una focalizzazione interna fissa che, in prospettiva aristocratica, produce una mai risolta oscillazione tra la nostalgia per il passato mitico della propria ascendenza patrizia, un revisionismo storico mirante a ridimensionare i risultati del Risorgimento e un'implicita condanna dell'immobilismo della nobiltà siciliana.²⁴

A dare una nuova direzione alle sorti del romanzo storico italiano è intervenuta quella che Franco Marengo definisce la grande «svolta epistemica» del Novecento,²⁵ fenomeno tanto grave da compromettere definitivamente la possibilità di coniugare storia e invenzione secondo la formula manzoniana. Una visione pessimistica del divenire storico, non più luogo di sviluppo sociale e culturale, è già in Pirandello, che nei *Vecchi e i giovani* (1909) prefigura l'avvento del *romanzo antistorico* novecentesco: «cadono le tensioni utopiche di filosofia della storia: il romanzo storico si converte in romanzo antistorico, secondo la parabola già in atto sul finire dell'Ottocento, il De Roberto dei *Viceré* insegna».²⁶ La prospettiva si fa *antipolitica*, veicola lo «smascheramento e l'esecrazione di un feticcio invincibile, di fronte al quale ridiventava attuale il vagheggiamento dell'innocenza impotente degli oppressi».²⁷ Cade l'interesse per i protagonisti della storia e prevale la tendenza a rintracciare i riflessi nel «flusso di continuità dell'esistenza quotidiana, mai annichilita da nessuna catastrofe».²⁸ Non più colta nel suo *continuum*, la storia si sfalda in una serie di singole narrazioni o *microstorie* selezionate in virtù della loro validità in qualche misura universale. Il romanzo storico guadagna uno spazio più ristretto, abitato da personaggi emarginati ed esclusi dal divenire della società e dalle strutture di potere, e recupera una pur parziale ma inalienabile referenzialità delle fonti storiografiche.

Lepopea manzoniana degli umili, doppiamente vittime della storia

²⁴ Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi, 1998, *passim*.

²⁵ FRANCO MARENGO, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, in "La modernità letteraria", I (2008), p. 19.

²⁶ VITTORIO SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 46.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 47.

in quanto socialmente inferiori e oppressi, è così rilanciata. Si pensi di nuovo a Riccardo Bacchelli, che con il suo *Mulino del Po* (1938-1940) rinnova il modello sulla base di un approccio epistemologico teso a scartare definitivamente l'opzione di "salvataggio" concepita un secolo prima da Tommaseo a salvaguardia della fedeltà storica. Ormai non si dà più la possibilità di eleggere "rinomati eroi" a protagonisti della finzione narrativa:

Agli occhi dello storico i grandi uomini hanno pubblico destino, non già vita privata; e i trent'anni di vita privata di Gesù Cristo costano all'Evangelista non più di tre parole. Ora il romanziere, che sta all'epico come il drammaturgo al tragedia (Shakespeare fra i due, secondo il detto di Goethe!), trova nella storia le sue risorse con figure e tempi che offran gran parte di sé come costume, indole, umanità, fortuna, illusione, magari ragionevole aberrazione; con quelli che sfiorino la storia e l'illuminino da un angolo. Lo storico li conosce, e li apprezza pure; e se ne rimette all'artista e all'avventura delle sue intuizioni fantastiche.²⁹

Non che scompaia l'interesse per i grandi personaggi, ma questi sono osservati con sempre maggiore soggettività da narratori – o, meglio, narratrici quali Anna Banti, Maria Bellonci, Maria Corti –, che tentano di instaurare un dialogo diretto con eroine colte nella loro intimità ed elette come interlocutrici in quanto vittime del potere maschile. In questo modo si produce una finale ibridazione del romanzo storico: il genere si riavvicina alla biografia romanzata, sua costola originaria;³⁰ si compie così un percorso circolare, se è vero che in Italia la storia del romanzo storico è preceduta da opere che assegnano a celebrità del passato, quali Platone e Petrarca, la funzione di protagonista all'interno di vite romanizzate dal solido impianto erudito.³¹

Certo, le forme diverse della narrazione biografica (*biofiction*, *autofiction*, *nonfiction*) reggono per tutto il Novecento e ancora oggi appaiono produttive grazie all'illusione di referenzialità su cui si è soffermato in pagine illuminanti Pierre Bourdieu.³² La ricostruzione biografica è possibile fintanto che la vita è concepita illusoriamente come "una storia",

²⁹ RICCARDO BACCHELLI, *Il diavolo al Pontelungo. Romanzo storico*, a cura e con postfazione di Marco Veglia, Milano, Mondadori, 2018, p. 6.

³⁰ CASTELLANA, *La biofiction*, p. 161.

³¹ VINCENZO CUOCO, *Platone in Italia* (1806), e AMBROGIO LEVATI, *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia e in Germania* (1820). Da notare che l'opera di Ambrogio Levati diede allo Zajotti l'occasione di lanciare una precoce condanna del genere misto. P. ZAJOTTI, *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia e in Germania descritti dal professore Ambrogio Levati di A.M. al suo amico F.S., con cui si fanno alcune osservazioni sul primo tomo dei viaggi del Petrarca del professore Ambrogio Levati*, in "Biblioteca italiana", XXIII (agosto 1821), pp. 145-169.

³² PIERRE BOURDIEU, *L'illusion biographique*, in "Actes de la Recherche en Sciences Sociales", 62-63 (1986), pp. 69-72.

«ensemble cohérent et orienté, qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une "intention" subjective et objective, d'un projet». ³³ Questa coerenza può essere narrata rispettando le leggi del *récit*, ovvero ricostruendo la fenomenologia biografica e sottomettendola a un processo di selezione e di riorganizzazione dei suoi episodi secondo un principio di ordinamento che non solo segue una lineare successione cronologica, ma si presenta nella forma di «séquences ordonnées selon des relations intelligibles». ³⁴ Da qui la tesi di Bourdieu, secondo il quale la crisi del romanzo "tradizionale", ottocentesco, ancorato a leggi proprie che ne garantiscono la saldezza strutturale e ne fanno mimesi del mondo, si accompagna alla sfiducia nell'unità e nella coerenza della vita così come della storia. Anzi, l'esistenza individuale non può essere osservata che come anti-storia, «... a tale / told by an idiot, full of sound and fury, / signifying nothing» (*Macbeth*, atto V, scena 5), mentre il reale si mostra nella sua insanabile discontinuità e in un'irriducibile eterogeneità che si può solo affidare alla «rhapsodie des sensations singulières». ³⁵

³³ *Ivi*, p. 69.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 70.